

CRONOIMÁGENES: POÉTICA VISUAL DE LA VIDA EN MOVIMIENTO

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez

Universitat de València

La irrupción de la tecnología digital en el campo de la producción cultural ha posibilitado el surgimiento de un nuevo medio de trabajo con el que explorar caminos diferentes en la creación artística. El potente desarrollo de la fotografía digital en los últimos años ha tenido sus repercusiones no sólo en el ámbito doméstico sino que sus posibilidades han sido explotadas por los profesionales del campo de la cultura y la imagen. Paralelamente también se ha producido el desarrollo de plataformas virtuales en Internet en las que compartir y difundir contenidos visuales. La combinación de ambos procesos ha posibilitado que estos nuevos canales de creación, distribución y recepción de la cultura visual de los comienzos del siglo XXI sea un lugar idóneo en el que encontrar prácticas artísticas que se deben incorporar al discurso de la historia del arte. Frente a los museos y galerías, Internet se ha convertido en un nuevo espacio expositivo en el que difundir a millones de espectadores las prácticas artísticas contemporáneas que emplean los nuevos medios digitales como soporte.

Esas prácticas pueden desarrollar nuevos temas o contenidos propios de la modernidad que son novedosos para la disciplina de la historia del arte. Sin embargo, esos nuevos medios también han trabajado temas y tópicos tradicionales que reciben una relectura y actualización que, de este modo, se insertan en la cadena de la tradición cultural convencionalizada occidental (García Mahiques, en prensa).

Un eslabón más en esa cadena de la tradición cultural lo constituyen los proyectos fotográficos de Jonathan K. Keller, Noah Kalina y Ahree Lee. El 1 de octubre del año 1998 el fotógrafo Jonathan K. Keller inició el proyecto *The adaption to my generation (a daily photo project)* consistente en tomar una instantánea diaria de su cara hasta el día de su muerte (http://www.c71123.com/daily_photo/). Unos años después, el 11 de enero de 2000, el también fotógrafo neoyorquino Noah Kalina emprendía un proyecto similar, llamado *Everyday*, por el que también capturaba su imagen “*until the day I die*” (<http://www.everyday.noahkalina.com/>). Por otra parte, desde noviembre de 2001, la diseñadora gráfica y cineasta experimental Ahree Lee decidió iniciar su propio

proyecto, llamado *Me*, con el que también tomaba una foto suya cada día de su vida (<http://www.ahreelee.com/film/me.html>). Las fotografías son ensambladas en un video de manera que se puede ver una pequeña película que condensa el movimiento de la vida y el proceso de envejecimiento que estos tres fotógrafos están viviendo (Figs: 1, 2 y 3).

Kalina, Lee y Keller han recibido algunos premios y reconocimientos por estos proyectos. En el caso del primero, *Everyday* fue adquirido en octubre de 2007 por el *Austin Museum of Modern Art* para ser expuesto en su colección permanente y ha formado, y forma, parte de diversas exposiciones. Fue uno de los diez vídeos más vistos en *YouTube* en el año 2006 y fue parodiado en un episodio de la serie de televisión “Los Simpsons”. Ahree Lee, por su parte, junto a varias exposiciones, ha presentado el proyecto *Me* en varios festivales de cine, recibiendo una mención honorable del jurado en la categoría de cortos experimentales en el *Film Fest New Haven* en 2004, así como el segundo puesto en el premio del público de dicho festival. En el caso de Jonathan Keller, su video formó parte de la exposición *Past (Present) Future* celebrada en 2007 en la *Laurence Miller Gallery* de Nueva York.

Estos proyectos se insertan en la tradición cultural convencionalizada occidental porque la presencia de la muerte en la última de las fotografías los convierte en Alegorías de la Vida que muestran el proceso de envejecimiento a modo de espejo. El empleo de cámaras digitales y la animación de las fotografías con programas informáticos es lo que posibilita la relectura del tema clásico de la *vanitas* y del *memento mori*. Es el momento del montaje en el video el que carga a estos proyectos de un aspecto de *vanitas* en movimiento ya que posibilita ensamblar una sucesión de instantes y desplegar el propio movimiento de la vida, el proceso de envejecimiento y decadencia. Lo que está en juego en estos tres proyectos es condensar toda una vida en unos minutos o tal vez horas. O dicho de otra manera, permite capturar el movimiento de una vida en el espacio de tiempo que se desee aplicar a la proyección en video.

Por otra parte, hay que poner en relación estos proyectos con otra tradición cultural, la de la representación del movimiento, ya que desde antiguo se ha representado una secuencia temporal como una sucesión de instantes separados por un intervalo de tiempo. De este modo, el concepto de instante, y vale decir de instantánea fotográfica, es el que encierra la ilusión del movimiento. Tomando una instantánea de cada día de su vida, montándolas una en sucesión a la otra y proyectándolas en el formato de un vídeo es como se consigue capturar el movimiento de toda una vida. Y es

precisamente el recurso al instante, a los instantes separados, a las instantáneas separadas, lo que permite pensar estos proyectos, y la tradición cultural que ha visto el movimiento como una sucesión de instantes separados, con el término de “cronoimágenes”, como imágenes del tiempo.

Aristóteles ya estableció en la *Física* las relaciones o vínculos que entre el movimiento y el tiempo se pueden establecer. En este tratado define el tiempo como “un movimiento o algo perteneciente al movimiento. Pero puesto que no es un movimiento, tendrá que ser algo perteneciente al movimiento” (Aristóteles, 2002: IV, 11, 219a), concluyendo que “cuando percibimos un antes y un después, entonces hablamos de tiempo. Porque el tiempo es justamente esto: número del movimiento según el antes y el después” (Aristóteles, 2002: IV, 11, 219b).

Por lo tanto, Aristóteles define el tiempo como un proceso en el que es posible diferenciar entre un antes y un después, una sucesión que muestra un cambio. Dado que ese antes y ese después se pueden cuantificar, el tiempo también es definido como la cantidad de instantes que conforman un movimiento determinado: “el tiempo es número del movimiento según el antes y el después, y es continuo, porque es el número de algo continuo” (Aristóteles, 2002: IV, 11, 220a). El número en que se puede dividir el tiempo es el ahora, de modo que el número del movimiento equivale al número de ahora, de instantes, que componen ese movimiento, porque “el ahora es la continuidad del movimiento (...), pues enlaza el tiempo pasado con el tiempo futuro, y es el límite del tiempo, ya que es el comienzo de un tiempo y el fin de otro” (Aristóteles, 2002: IV, 13, 222a).

El sistema filosófico estoico también aportó definiciones del tiempo en las que la idea del intervalo, la separación entre instantes, se encuentra en la base de sus enunciados. Crisipo definió el tiempo como “el intervalo del movimiento (...), o bien, el intervalo que secunda el movimiento del mundo” (Crisipo de Solos, 2006: 412), mientras que Zenón dijo que “el tiempo es el intervalo de todo movimiento en general” (Crisipo de Solos, 2006: 413).

Estoicismo y aristotelismo aportaron, de este modo, las bases para entender una sucesión en el tiempo a partir de los diferentes instantes en los que se puede descomponer. Las ideas estoicas acerca del tiempo tuvieron su continuidad en el pensamiento cristiano gracias a la influencia que en diferentes grados ejerció entre los Padres de la Iglesia (Spanneut, 1969). Orígenes fue el primero que utilizó la percepción estoica del tiempo dentro del cristianismo, actuando como intermediario entre las ideas

de la Stoa y San Agustín (Tzamalikos, 1987/88: 396-418). En *Las confesiones* se puede encontrar una reflexión acerca de la naturaleza del tiempo que continua con la tradición estoica que privilegia el presente como única dimensión del tiempo que se puede conocer (San Agustín, 1986: XI, 18, 23). Sin embargo, todo ello repercute en la imposibilidad de atrapar el presente ya que tiene una duración tan pequeña como un punto, como un instante: “¿quién puede negar que el presente carece de espacio, ya que pasa en un instante?” (San Agustín, 1986: XI, 28, 37).

El instante, el punto, emergen como la figura que caracteriza al momento presente, mientras que su disposición en una línea permite visualizar una sucesión en el tiempo, un movimiento en el tiempo, en definitiva, la sucesión de instantes que configuran un movimiento.

Tiempo y movimiento se encuentra entrelazados con la idea del cambio. Si un movimiento en el tiempo se define por los instantes que lo constituyen, el cambio y la diferencia entre esos instantes es la base para entender que ha transcurrido un cierto tiempo. Gilles de Roma, arzobispo de Bourges a finales del siglo XIII, entendía, en este sentido, que el tiempo y el movimiento no eran dos cosas diferentes sino que sostenía que ambos eran una misma *res*, el movimiento, mientras que el tiempo era un modo de considerar el movimiento. Si el tiempo en Gilles de Roma también es una línea formada por puntos, por instantes, por momentos presentes, el movimiento resulta del cambio que se produce entre esos instantes (Trifogli, 1993: 93-114).

Una de las primeras imágenes que trató de traducir visualmente la abstracción que suponía pensar la vida como una serie de puntos es el emblema LXX de Juan de Borja con mote *Sic ex instantibus aeternitas*. La *pictura* del emblema contiene en la parte superior una línea horizontal, aludiendo a la eternidad, y en la parte inferior una sucesión de puntos, en alusión a la serie de instantes que conforman el tiempo de la vida. Explica Borja que

Ninguna cosa es más de estimar, ni verdaderamente es más nuestra, que el tiempo, aunque de ninguna somos más prodigos que de él; y de éste, no el pasado ni el de por venir, sino tan solamente el presente, que es el que gozamos y de que más nos debemos aprovechar, porque el pasado ya no es nuestro, y el que está por venir no sabemos si lo será; y así, debemos asirnos y abrazarnos con sólo el presente, que es tan breve, que no se mide sino con un instante, que es el más corto espacio que se puede imaginar. Porque así como un punto, que no se puede

dividir por no tener partes divisibles, pero con todo esto de muchos puntos se forman las líneas, de la misma manera aunque un instante no se puede dividir, se debe mucho estimar, pues de infinitos instantes consta la Eternidad (Borja, 1581: LXX; García Mahiques, 1998: pp. 171-172).

La vida es una sucesión de puntos o instantes, tanto por la brevedad de la misma como por su fugacidad, pero también es una sucesión de instantes porque la propia vida está sujeta al movimiento. La característica que asume la existencia del hombre es el movimiento, la mudanza y la corrupción. Juan de Horozco explica como entre el nacimiento y la muerte se produce un continuo movimiento:

El tiempo buela como el pensamiento,
huye la vida sin parar un punto,
todo está en continuo movimiento,
el nacer del morir está tan junto (Horozco, 1589: 126r).

El jesuita Juan Eusebio Nieremberg también explica que el tiempo de la vida está compuesto por una sucesión veloz de instantes que determinan la mudanza y corrupción de las cosas: “porque no hay en el tiempo más que el instante presente, el cual está siempre corriendo y mudándose de uno en otro a cada paso y momento”(Nieremberg, 1957: 18). Porque el tiempo es hermano del movimiento, como recuerda el propio Nieremberg: “como el tiempo está en una continua sucesión y mudanza, como hermano del movimiento y su compañero inseparable, pega esta mala condición suya a las demás cosas que con él pasan” (Nieremberg, 1957, 112).

La vida, en definitiva, es un continuo movimiento que se puede dividir en instantes, en puntos, o en etapas que se van sucediendo a medida que van transcurriendo las edades del hombre. Si el movimiento en el tiempo se entiende a partir de los puntos o instantes que lo conforman, el movimiento en el tiempo de toda una vida también se divide en puntos:

Primero que venga la niñez ha de morir la edad de infante, primero que venga la vida pueril ha de morir la niñez; antes que venga la juventud ha de acabarse la puerilidad, y la misma juventud muere primero que venga el estado de varón, el cual también, antes que venga la vejez, ha de expirar; y hasta la misma vejez muere para que venga la edad decrepita. De suerte que en una misma vida

hallará uno antes de morir que ha muerto muchas veces (...) No solamente moriremos en los principales tiempos de ella, sino cada hora y momento, con una perpetua sucesión y mudanza de cosas (Nieremberg, 1957: 37).

Lo que Nieremberg plantea es que la vida es una sucesión de etapas en las que la presencia de la muerte en el tránsito de una a otra es lo que posibilita el movimiento de la vida, ya que “vivamos siempre muriendo y cada instante de tiempo entendamos que es el último” (Nieremberg, 1957: 69), o como lo definió Hernando de Soto, “siempre dejamos de ser desde el punto en que nacemos: porque (...) estando formados y compuestos de corruptible masa, hemos de ser corruptibles y sujetos a mudanza” (Soto, 1599: 80-81).

La vida entendida como un proceso de decadencia y en movimiento hacia la muerte en el que Pérez de Herrera recomendaba “mirarse cada día al espejo, para no andar descompuestos (..) y ver cada uno lo que va descaeciendo y caminando para la muerte” (Pérez, 1733: lib. II, cent. II, enigma CXXXII). El espejo como instrumento de la Verdad: que el hombre es perecedero y que cada día sufre el proceso de mudanza y corrupción, que cada día camina hacia la muerte aunque los cambios que se producen sean imperceptibles a simple vista en el día a día. Francisco de Miranda y Paz calificó al espejo como “alaja fiel (...) si en el queremos advertir, quan ajustadamente nos representa cada día la insensible diferencia del rostro; puntos que va dando el reloj para cumplir la última hora, que no se ven andar, ni se sienten, pero de un instante a otro se conocen” (Miranda, 1663: 68v).

Si la vida es una sucesión de puntos, la muerte es vista, en consecuencia como el punto final de la existencia. En esta línea se sitúa el jesuita Danielle Bartoli cuando en 1657 publicó su *L'uomo al punto cioè l'uomo in punto di morte*, texto en el que la metáfora del punto final sirve para ilustrar la sucesión de instantes de la vida en la que la muerte constituye ese “*punto di morte*” (Di Grado, 1992). Nieremberg también definió a la muerte como el “tremendo punto, que es el fin del tiempo y principio de la eternidad” (Nieremberg, 1957: 70).

Es evidente que desde antiguo existió y se transmitió en la tradición cultural la idea de que la vida y su movimiento están compuestos de instantes o puntos. En cuanto a la duración de esos instantes, el escéptico Francisco Sánchez, a finales del siglo XVI, entendía que el cambio se podría ya apreciar en el intervalo de tiempo de una hora: “no cabe afirmar de un hombre determinado que sea el mismo antes y después de haber

transcurrido una hora” (Sánchez, 1991: 105). Por su parte, Michel de Montaigne reducirá el lapso de tiempo a dimensiones más pequeñas. En sus *Ensayos* explica como él entiende que el cambio y mudanza en el hombre también se produce en un breve lapso de tiempo, minuto a minuto, instante a instante:

El mundo no es sino perenne agitación. Muévase todo sin cesar. (...) No pinto el ser. Pinto el paso: no el paso de una edad a otra, o, como dice el pueblo, de siete en siete años, sino día a día, minuto a minuto (Montaigne, 1987: 26).

En esta cita de Montaigne se encuentra el vínculo que permite enlazar la idea de la sucesión de instantes que conforman la vida con el tema de las edades del hombre. Montaigne comenta como frente al modelo de las edades del hombre basado en lapsos de siete años, él opina que el cambio acontece en ese breve intervalo de tiempo que es el día o el minuto. También Nieremberg entendió que el cambio que sufre el hombre a cada momento es equiparable a las grandes etapas en las que se dividía la vida.

La división de la vida del hombre en etapas de variada duración contaba con una sólida tradición en la que el número de años que conforma cada esquema varía en función del significado que cada cifra recibe. Las etapas de la vida del hombre se moralizaban en función de los años que componían cada una de esas etapas. Fue a finales de la Edad Media cuando el tema de las edades del hombre, hasta el momento difundido en textos, adoptó una forma visual concreta (Sears, 1986: 134). Con la creación de la Rueda de la Vida o del Tiempo, los artistas del medioevo dieron plasmación visual a la idea del flujo de la vida. La existencia del hombre se divide en etapas que se disponen a lo largo de una rueda, etapas que equivalen a los instantes de cambio. El movimiento de toda la vida, desde el nacer hasta el morir, se compendia en siete o diez grandes instantes de cambio dispuestos a lo largo de los radios que conforman la rueda.

En ocasiones es la diosa Fortuna la que hace girar la Rueda de la Vida. Por un lado porque en realidad se trata de una variante de la Rueda de la Fortuna que Boecio describiera en *La Consolación de la Filosofía* y, por otro lado, no hay que olvidar que desde antiguo existió una conexión entre las tradiciones iconográficas de la Rueda de la Fortuna y la Rueda de la Vida o del Tiempo: la Fortuna puede llevar como atributos el reloj de arena o la guadaña y en ocasiones ejecuta el trabajo propio del Tiempo al enviar al hombre a la tumba al hacer girar su rueda característica (Patch, 1967: 115-120). Al fundir las tradiciones de las ruedas de la Fortuna y la de la Vida, lo que antes se

moralizaba como un cambio de estado más o menos rápido que afectaba a diversas etapas en la vida, ahora se moraliza respecto a toda la existencia terrenal, a modo de ciclo cerrado que tan sólo puede dar una vuelta (Sears, 1986: 144-145).

Como ejemplos se pueden mencionar el grabado de un *Losbuch* de Augsburgo fechado en 1461, el grabado de un manuscrito alemán fechado hacia 1490 (González, 2006: 41-43) o la ilustración del manuscrito *Virtutum et vitiorum omnium delineatio* en el que también se disponen las edades, las etapas, los instantes de la vida, en la rueda de la Fortuna-Tiempo (Tenenti, 2000: 142). Imágenes en las se visualiza el movimiento de decadencia y corrupción de toda la vida, desde el nacer hasta el morir, desde la cuna hasta la tumba, el movimiento de la vida congelado en grandes etapas de varios años.

Estas imágenes medievales basadas en la rueda del tiempo en las que se despliegan las etapas o grandes puntos de la vida del hombre tuvieron su continuidad en las *Escalas de la Vida* (Sears, 1986: 153). Al esquema de la rueda se le añade el diseño en pirámide o con forma de escalera ascendente y descendente en el que cada peldaño está dedicado a una de las edades, a cada uno de los instantes de cambio. A su vez, cada una de esas etapas está acompañada de un animal que otorga un significado a las diferentes edades.

Junto a los animales es frecuente la presencia del simbolismo vegetal por medio de un árbol que refleja con el marchitarse de sus hojas el proceso de decadencia de la vida. Lo habitual es encontrar un árbol vivo, con hojas, al comienzo, que se contraponen con el árbol marchito y seco que se coloca al final de la escala, como los que se pueden encontrar en las *Escalas* de Baltasar de Talamantes. Los grabados de Jost Amman de 1580 y 1599 reflejan un paralelismo más detallado ya que cada una de las edades cuenta con su propio árbol, que va desde el tallo de la edad infantil hasta el árbol seco y sin hojas de la vejez, pasando por el árbol cargado de frutos y repleto de hojas que se corresponde con los cincuenta años (Lavado Paradinas, 1998: 205-206). Los árboles, ya sea con su presencia al comienzo o al final, se entienden también como metáforas de ese movimiento de la vida, marcando los puntos del proceso de decadencia. El proceso de marchitarse es una comparación con el ciclo de las estaciones y con el tema de las cuatro edades del hombre, tema por el que la vida se compara con cada una de las estaciones del año en las que el árbol pasa de estar florido en primavera a estar marchito en el invierno. La flora de estas imágenes se convierte en una auténtica *still life* o “vida congelada”, instante del proceso o movimiento de corrupción de la vida.

Sucesión de puntos, de instantes en el movimiento de la vida que también empleara Jean Jacques Boissard en su *Emblematum liber* al presentar el ciclo vital de una rosa dispuesta sobre una rueda (Boissard, 1588: 28-29). Los doce radios en los que se divide la rueda, y sobre los que se disponen los diferentes instantes del proceso de decadencia de la rosa, aluden a los doce meses del año. El emblema combina el tema de la Rueda de la Fortuna con el tema de la Rueda del Tiempo, ya que una sentencia escrita entre los radios explica que “la vida es una rueda, la riqueza es variable”. El emblema de Boissard recuerda que la vida del hombre es como la de la rosa ya que “*omnium rerum vicissitudo*”, que todas las cosas del mundo están sujetas a la mudanza y al cambio que acontecen cuando la rueda del tiempo se pone en movimiento. El emblema ejemplifica los instantes en los que se divide el movimiento de la vida, el movimiento hacia la muerte, el movimiento de la mudanza y corrupción.

Si el emblema de Borja conceptualizaba la vida como una sucesión abstracta de puntos o de instantes, los ejemplos de la Rueda de la Vida o las *Escalas* muestran de un modo figurativo las etapas o instantes del movimiento de la vida del hombre.

Friedrich Nietzsche también efectuó reflexiones sobre la naturaleza del tiempo y el movimiento en las que está presente el recurso al punto y la separación entre instantes. Las disquisiciones del filósofo alemán se insertan, de un modo más general, en sus observaciones sobre el concepto de Historia y la noción del eterno retorno. En una de las notas que escribió en la primavera de 1873, Nietzsche acompañó sus ideas acerca del tiempo y el movimiento con un dibujo que trataba de ser una traducción visual de las mismas. Para Nietzsche el tiempo no es algo continuo, no puede ser entendido como una línea en la que los hechos se suceden uno detrás de otro sino que el tiempo se define como una serie de puntos, una linealidad a base de saltos, rupturas e intervalos (Didi-Huberman, 1999: 17-18). Junto a las notas, Nietzsche dibuja su propia línea del tiempo que recuerda sobremanera al emblema de Borja, diferenciándose tan solo por la orientación de la misma. En ambos casos, puntos separados por intervalos.

Es interesante constatar como al mismo tiempo que la filosofía estaba pensando en el movimiento, la naciente fotografía desarrollaba sus propios medios para, precisamente, captar el movimiento. Las figuras de Edward Muybridge y Etienne-Jules Marey son pioneras en este sentido, especialmente el último, quien inventó la llamada cronofotografía a finales del siglo XIX. Con este método Marey intentaba descomponer las diferentes fases del movimiento de manera que se registraran sobre un mismo negativo. Marey quería capturar con precisión los diversos instantes que conforman un

movimiento con un interés científico y fisiológico. En Marey, el instante fotográfico se transforma en la base para la representación del tiempo como duración, de manera que el movimiento tiene que ser congelado en los diversos instantes o segmentos que lo componen.

El punto y su relación con la sucesión de instantes se encuentran en la base del proyecto de Marey. Por un lado, el obturador contaba con un mecanismo que producía un registro del tiempo a base de puntos y, por otro lado, Marey llegó a crear un camuflaje geométrico para el cuerpo humano que se traducía en una serie de líneas y puntos en las cronofotografías. (Doane, 2008: 70). Este experimento produjo una de las imágenes más conocidas de Marey en la que su colaborador Georges Demeny se vistió con ropas negras que tenían puntos y líneas blancas dibujadas en las articulaciones. Al caminar sobre un fondo negro el resultado es una sucesión de puntos y líneas que marcaba las instantes del movimiento del cuerpo humano (Braun, 1992: 81).

Sin embargo, Marey ejecutó otra cronofotografía en la que el punto adquiere una mayor relevancia. Me refiero a uno de los primeros experimentos que realizó en la década de los 70 y que consistía en capturar el movimiento de la trayectoria de una piedra por medio de dos cámaras, una normal y otra preparada para la cronofotografía. El resultado es sorprendente si se compara con el emblema de Borja ya que ambos produjeron una imagen muy similar. La fotografía de Marey cuenta con dos líneas. Una en la parte superior que muestra el flujo ininterrumpido de la piedra en su movimiento por el aire. La parte inferior refleja el mismo movimiento de la piedra pero descompuesto en los instantes que lo configuran, es decir, en una línea de puntos (Braun, 1992: 64-66).

Borja, Nietzsche o Marey se interesaron más por sus respectivas líneas de puntos ya que los tres entendieron que ese era el modo de concebir un movimiento en el tiempo, ya sea el de toda una vida, el tiempo de la Historia o el de un breve lapso. Sea cual fuere la naturaleza del tiempo que se quisiera descomponer, el resultado es el mismo: una sucesión de puntos, de instantes separados. Y es por eso que aquellas imágenes que descomponen el movimiento en el tiempo en los instantes que lo conforman pueden recibir el calificativo de “cronoimágenes”, de imágenes del tiempo: las Ruedas de la Vida, los emblemas de Borja o Boissard, el dibujo de Nietzsche, etc.

El concepto de imagen como punto o instante configura el contexto para el surgimiento del tiempo cinematográfico. Los principios de la cronofotografía de Marey permitieron el desarrollo de los proyectores cinematográficos y el nacimiento del cine.

El invento de los hermanos Lumière se basa en el trabajo de Marey pero con un propósito distinto: este último estaba más interesado por captar los movimientos invisibles mientras que los primeros buscaron, precisamente, lo contrario, reconstruir el movimiento visible (Braun, 1992: 195). Y en la base de esta reconstrucción está la fragmentación de la vida en instantes, en puntos. Precisamente el cine se define por aquello que se le niega a la fotografía. Si ésta se basa en la “medusación” del tiempo (Dubois, 1986: 133-140), en la congelación del movimiento, el cine se caracteriza por visualizar el flujo de la vida. El cine, con la proyección de los fotogramas, hace que se perciba una sucesión de instantes, de *punctum temporis*, de puntos congelados en el tiempo, como si fuera un movimiento infinito en el tiempo (Gombrich, 1964: 297).

Con la invención del cine se introdujo el movimiento en las artes visuales. Lo que está en juego es la posibilidad que imágenes del tipo de las ruedas del tiempo como las del grabado alemán o el emblema de Boissard fuesen dispuestas en un proyector a modo de bobina para ponerlas en movimiento. Los instantes que conforman la vida que se encuentran desplegados en estas alegorías, al ser puestos en movimiento por el aparato cinematográfico, o cualquiera de los juguetes filosóficos que forman la prehistoria del cine, darían lugar a una vida en movimiento y a una *vanitas* en movimiento. Como el tiempo y el movimiento de la vida se han congelado en una serie de instantes hace falta devolverles la movilidad por medio del proyector cinematográfico. Es el aparato proyector el que por medio de la persistencia retiniana devuelve el flujo del tiempo a lo que se ha detenido, al movimiento desplegado en instantes, al tiempo congelado de las naturalezas muertas.

Y es que es precisamente la idiosincrasia de los nuevos medios digitales lo que posibilita la relectura y actualización de un tema clásico como es la *vanitas* y el *memento mori* en estos proyectos fotográficos. Pasar el emblema de Boissard por un *phenakistoscopia* o un proyector cinematográfico posibilita poner en movimiento el proceso de decaimiento de la rosa. Y eso es lo que hizo en 2001 Sam Taylor-Wood en su video *Still-Life* al grabar el proceso de putrefacción de un auténtico cesto de frutas y condensarlo en tres minutos y medio. Taylor-Wood emplea el video para precisamente dar una nueva dimensión a los tradicionales bodegones y poner en evidencia como los medios digitales de comienzos del siglo XXI son la condición de posibilidad para poner en movimiento lo que los bodegones barrocos no podían conseguir por la especificidad del medio de la pintura. De este modo, el bodegón no trata de cosas inmóviles sino que contiene “cosas que se han parado un instante, con el resultado de que al seleccionar un

instante como si fuera un siempre anula la propia temporalidad, la convierte en cero” (Ruiz de Samaniego, 2005: 38). Si Taylor-Wood “pone en movimiento” un bodegón o el emblema de Boissard, los proyectos de Keller, Kalina y Lee lo que hacen es poner en movimiento esas imágenes de la Rueda de la Vida en la que ésta quedaba dividida en grandes etapas separadas por intervalos de varios años. La instantánea tomada cada día de su vida posibilita crear un flujo narrativo más continuo que el de las ruedas o el de las escalas ya que los intervalos entre instantes son más pequeños.

El empleo de las tecnologías digitales difuminan las diferencias que se pueden levantar entre cine y fotografía y sobre todo problematizan la relación de esta última con el tiempo (Green, 2006: 21). Keller, Kalina y Lee son un claro ejemplo ya que disuelven la oposición que se levanta entre fotografía y cine al fragmentar el tiempo en instantes que son puestos en movimiento por medio del video: las fotografías diarias que se toman en estos proyectos extraen un instante del flujo del tiempo pero, a continuación, se vuelven a poner en movimiento con el cine.

También es interesante constatar como estos proyectos dan la vuelta a una paradoja filosófica que en ocasiones se aplica a la fotografía y al tiempo que en ella opera: el tópico del cambio y el devenir en el río de Heráclito (Friday, 2006: 46). Estos proyectos plantean una solución diferente al tópico heracliteano, ya que si el río es un ser inmutable que se mantiene a través de un tiempo mutable, Keller, Kalina y Lee son entes mutables que se mueven a partir de una sucesión de instantes congelados, de un tiempo inmutable.

Por otra parte estos proyectos aportan una nueva dimensión al tema de las edades del hombre ya que gracias a los medios digitales pueden dividir la vida del hombre en un número de etapas que equivale al número de días que constituirá sus vidas. Cuando estos proyectos se finalicen lanzarán un número de días, de instantes, que conformarán una nueva cifra en el tema de las edades del hombre. Si Montaigne veía el cambio en el hombre minuto a minuto y Sánchez hora tras hora, Keller, Kalina y Lee lo detienen día a día.

De este modo las fotografías se convierten en espejos del recuerdo en los que vemos y reflexionamos sobre nuestro propio paso del tiempo. Las fotografías lo detienen pero gracias al video se pone de nuevo en movimiento, actuando como una suerte de espejo que nos devuelve la imagen de nuestro envejecer. Con estos proyectos se actualiza y adquiere plasmación visual lo que Miranda dijera sobre el espejo y que ahora se puede decir de la fotografía, que “nos representa cada día la insensible

diferencia del rostro; puntos que va dando el reloj para cumplir la última hora, que no se ven andar, ni se sienten, pero de un instante a otro se conocen” (Miranda, 1663: 68v).

Finalmente creo que su puede introducir un nuevo “punto” a tener en cuenta en estas cronoimágenes. Me refiero al *punctum* de Roland Barthes, ese elemento que sale de la escena fotografiada y golpea, punza, perturba al espectador (Barthes, 2007, 59). Quizás el *punctum* de estos proyectos se encuentra en que el movimiento de la vida que vemos en las fotografías y en los videos va a durar hasta la muerte de sus protagonistas. Dice Barthes que “este nuevo *punctum* (...) es el Tiempo” ya que “la fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esta equivalencia. (...) Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe” (Barthes, 2007, 146). Sabemos que estos proyectos se clausuraran, y tendrán sentido, con la última de las fotografías. Y quizás sea ahí donde reside el *punctum* barthesiano, en que sabemos que van a morir, que cada imagen nos está ya expresando la muerte en futuro... y porque, cito a Sontag, “todas las fotografías son *memento mori*” (2007: 32).



Figura 1: J.K. Keller. Foto: J.K. Keller.



Figura 2: Noah Kalina. Foto: Noah Kalina.



Figura 3: Ahree Lee. Foto: Ahree Lee.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (2002), *Física*, Madrid.
- BARTHES, R. (2007), *La cámara lucida: nota sobre la fotografía*, Barcelona.
- BOISSARD, Jean Jacques (1588), *Emblematum liber*, Metz.
- BORJA, J. (1581), *Empresas morales*, Praga.
- BRAUN, M. (1992) *Picturing time. The work of Etienne-Jules Marey*, Chicago.
- CRISIPO DE SOLOS (2006), *Testimonios y fragmentos*, Madrid.
- DI GRADO, A. (1992), *Il gesuita e la morte. Congetture su Daniello Bartoli*, Catania.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1999), “Sismographies du temps. Warburg, Burckhardt, Nietzsche”, *Les Cahiers du Mnam*, 68, pp. 5-20.
- DOANE, M. A. (2008), “El instante y el archivo”, en *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia, pp. 57-94.
- DUBOIS, P. (1986), *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona.
- FRIDAY, J. (2006), “Stillness becoming: reflections on Bazin, Barthes and photographic stillness”, GREEN, D., LOWRY, J. (eds.): *Stillness and time: photography and the moving image*, Brighton, pp. 39-54.
- GARCÍA MAHIQUES, R. (1998), *Empresas morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*, Valencia.
- (en prensa), *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural*, Madrid.
- GOMBRICH, E. H. (1964), “Moment and movement in art”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, pp. 293-306.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. M. (2006), *La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política*, Madrid.
- GREEN, D. (2006), “Marking time: photography, film and temporalities of the image”, en GREEN, D., LOWRY, J. (eds.): *Stillness and time: photography and the moving image*, Brighton, pp. 9-21.
- HOROZCO, J. (1589), *Emblemas morales*, Segovia.
- LAVADO PARADINAS, P. (1998), “La escala de la vida: imágenes del ciclo vital femenino en sus símbolos de animales”, en *De los símbolos al orden simbólico femenino (ss. IV-XVII)*, Madrid, pp. 193-215.
- MIRANDA Y PAZ, F. (1663), *El desengañado. Philosophia moral*, Toledo.
- MONTAIGNE, M. (1987), *Ensayos*, vol. III, Madrid.

- NIEREMBERG, J. E. (1957), *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*, Madrid.
- PATCH, H. R. (1967), *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, London.
- PÉREZ DE HERRERA, C. (1733), *Proverbios morales y consejos christianos*, Madrid.
- RUIZ DE SAMANIEGO, A. (2005), “El tiempo de un bodegón”, *Exit*, 18, pp. 24-39.
- SAN AGUSTÍN (1986), *Las confesiones*, Madrid.
- SÁNCHEZ, F. (1991), *Que nada se sabe*, Madrid.
- SEARS, E. (1986), *The ages of man: medieval interpretations of the life cycle*, Princeton.
- SONTAG, S. (2007), *Sobre la fotografía*, Madrid.
- SOTO, H. (1599), *Emblemas moralizados*, Madrid.
- SPANNEUT, M. (1969), *Le stoïcisme des Pères de l'Église. De Clément de Rome a Clément d'Alexandrie*, Paris.
- TENENTI, A. (dir.) (2000), *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, Clusone.
- TRIFOGLI, C. (1993), “Giles of Rome and the instant of change”, *Synthese*, 96, pp. 93-114.
- TZAMALIKOS, P. (1987-1988), “Origen: source of Augustin's theory of time”, *Filosofia*, 17-18, pp. 396-418.