

---

**IMAGO**  
REVISTA DE EMBLEMÁTICA  
Y CULTURA VISUAL  
[NÚM. 1, 2009]

VALENCIA 2009

## DIRECCIÓN

Rafael García Mahiques  
(UNIVERSITAT DE VALÈNCIA).

## CONSEJO EDITORIAL

Antonio Bernat Vistarini (UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS), Víctor Mínguez Cornelles (UNIVERSITAT JAUME I), Jesús Ureña Bracero (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA), Rafael Zafra Molina (UNIVERSIDAD DE NAVARRA).

## SECRETARÍA

Sergi Domènech García (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA), Rafael Sánchez Millán (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA).

## EQUIPO TÉCNICO

M<sup>a</sup> Elvira Mocholí Martínez (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA), Enrique Olivares Torres (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA), Luis Vives-Ferrándiz Sánchez (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA), Candela Perpiñá (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA).

## COMITÉ CIENTÍFICO

Allison Adams (GLASGOW UNIVERSITY), Rubem Amaral Jr. (SERVIÇO EXTERIOR BRASILEIRO), Gabriel Andrés Renales (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI), Beatriz Antón (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID), Ignacio Arellano Ayuso (UNIVERSIDAD DE NAVARRA), Javier Azanza López (UNIVERSIDAD DE NAVARRA), Christian Bouzy (UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL), Pedro Campa (UNIVERSITY OF TENNESSEE AT CHATANOOGA), Jaime Cuadriello (UNAM MÉXICO), John T. Cull (COLLEGE OF THE HOLY CROSS), César Charro (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA), Peter Daly (MCGILL UNIVERSITY), Magdale-

na de Lapuerta (UNIVERSIDAD CEU SAN PABLO), Aurora Egido (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA), Reyes Escalera Pérez (UNIVERSIDAD DE MÁLAGA), Juan Francisco Esteban Lorente (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA), José Julio García Arranz (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA), Juan Vicente García Marsilla (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA), Jesús M<sup>a</sup> González de Zárate (UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO), David Graham (UNIVERSITY OF NEWFOUNDLAND), Víctor Infantes de Miguel (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE), Giuseppina Ledda (UNIVERSIDAD DE CAGLIARI), Sagrario López Poza (UNIVERSIDADE DE A CORUÑA), Amelia López-Yarto Elizalde (CSIC), M<sup>a</sup> Ángeles Martí Bonafé (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA), Ana Martínez Pereyra (UNIVERSIDADE DO PORTO), Isabel Mateo Gómez (CSIC), José Miguel Morales Folguera (UNIVERSIDAD DE MÁLAGA), Alfredo J. Morales Martínez (UNIVERSIDAD DE SEVILLA), Pilar Pedraza (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA), Fernando R. de la Flor (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA), Lluís Ramon Ferrer (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA), Stephen Rawles (GLASGOW UNIVERSITY), José Roso Díaz (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA), Tamás Sajó (STUDIOLUM), Bárbara Skinfill (EL COLEGIO DE MICHOACÁN), Cristina Vidal Lorenzo (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA), Teresa Zapata Fernández de la Hoz (UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES), Vicent Francesc Zuriaga Senent (UNIVERSITAT JAUME I).

## EDICIÓN DIGITAL

Edicions UIB  
Edifici Cas Jai. Campus Universitari.  
Cra. de Valldemossa, km 7.5  
07122 Palma (Illes Balears) España.  
<http://edicions.uib.es/revistes/imago>

© Sociedad Española de Emblemática, 2009

Editado por: Publicacions de la Universitat de València

Diseño de la cubierta y maquetación: Celso Hernández de la Figuera Gómez

Imagen en portada: *Auxilium*. Iglesia parroquial de La Almunia de Doña Godina

ISSN: 2171-0147

Depósito legal: V-4287-2009

Impresión: Guada Impresores, S.L.

## EDITORIAL

De la imagen a la historia cultural .....5

## ESTUDIOS

Una vida en imágenes: los *daily photo projects*  
y la retórica del instante, *Luis Vives-Ferrándiz Sánchez*.....7

Pastores en los libros de emblemas españoles,  
*María Dolores Alonso Rey* .....27

Las imágenes de la textualidad tipográfica. Brevete sobre  
el *Format-Büchlein* (Graz, 1670-1677), *Víctor Infantes*.....37

Emblemática mariana. *Flores de Miraflores* de Fray Nicolás  
de la Iglesia, *Reyes Escalera Pérez*.....45

Imagología: un emblema holandés del siglo XVIII  
sobre la imagen del español, *Rubem Amaral Jr.* .....65

La celda del Padre Salamanca en el Convento  
de la Merced de Cuzco, *José Miguel Morales Folguera*.....79

El «apareamiento oral» (*oris coitus*) de las serpientes  
y su simbología en la literatura emblemática neolatina,  
*Beatriz Antón* .....99

La formación de la imagen de los Siete Príncipes.  
Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica,  
*Sergi Doménech García* .....117

## LIBROS

Iconografía e Iconología. Volumen 1. La Historia  
del Arte como Historia Cultural, RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES  
*José Javier Azanza López* .....135

Iconografía e Iconología. Volumen 2. Cuestiones  
de método, RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES  
*Rafael Sánchez Millán* .....141

## NOTICIAS

Necrológica. ANA MARÍA ALDAMA ROY  
Vt candela perit, dum lumina omnibus praestat,  
*Beatriz Antón* .....147

Los congresos de la SEE,  
*Rafael García Mahiques* .....151

# UNA VIDA EN IMÁGENES: LOS *DAILY PHOTO PROJECTS* Y LA RETÓRICA DEL INSTANTE

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez\*  
Universitat de València  
Grupo de Investigación APES

**ABSTRACT:** Daily photo projects are contemporary photographic practises whose authors take a daily self-portrait with a digital camera until the day they die. Pictures are assembled in videos that concentrate their lifetime in minutes. Then, a whole life is visualized in a sequence of instants, of snapshots. These works in progress display a new sight to the topic of *vanitas* and self-portrait because they are proper allegories of life, especially because of the presence of death at the end of them. The montage transforms these projects in «*vanitas* in motion» because the sequence of instants shows the getting old process.

**KEYWORDS:** *vanitas*, image, photography, death, self-portrait.

**RESUMEN:** Los *daily photo projects* son una práctica contemporánea que consiste en tomar una fotografía digital diaria de sus protagonistas hasta el día de su muerte. Las imágenes son ensambladas en un video que, de este modo, concentra sus vidas en minutos. Una vida entera es visualizada como si fuera una secuencia de instantes, de instantáneas. Son alegorías de la vida que muestran el proceso de envejecimiento a modo de espejo, lanzando una nueva mirada al tópico de la *vanitas* y del autorretrato. El montaje en video es lo que convierte a estos proyectos en *vanitas* en movimiento ya que la secuencia de fotografías muestra el proceso de envejecimiento

**PALABRAS CLAVES:** *vanitas*, imagen, fotografía, muerte, autorretrato.

\* Becario de Investigación «Cinc Segles» del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Este artículo no hubiera sido posible sin la colaboración de sus protagonistas. Gracias a Jonathan K. Keller, Noah Kalina, Ahree Lee y Arno Klein (y Ellora, por supuesto), que se interesaron por mi propuesta, respondieron a mis preguntas, concedieron su permiso para reproducir sus fotografías y me facilitaron el material necesario para desarrollar mi trabajo. Su amabilidad y predisposición es lo que ha hecho posible este trabajo pero, sobre todo, su creatividad. Sin ella y sus proyectos estas líneas nunca se habrían escrito. Artículo correspondiente al proyecto de investigación HAR 2008-04437/ARTE del Ministerio de Ciencia e Innovación.

Fecha de recepción: 11 de junio de 2009 .



## LA IMAGEN Y LA MUERTE: LOS *DAILY PHOTO PROJECTS*

Las relaciones entre la imagen y la muerte han sido siempre más estrechas de lo que a simple vista se pudiera pensar, o ver. Si se indaga en los orígenes del concepto imagen, dejando de lado cualquier acepción meramente visual o icónica<sup>1</sup>, se encuentra que en la cultura romana la *imago* era la mascarilla de cera que, reproduciendo en negativo el rostro de un difunto, se colocaba en el atrio<sup>2</sup>. La *imago* es una copia, un sustituto del muerto, su representación. La noción romana de *imago* supone una duplicación del difunto por medio del contacto con el rostro, por medio de un proceso de impresión<sup>3</sup>. La *imago* no se basa en la imitación, en la mimesis, sino que es una imagen matriz producida por la adherencia. La máscara resultante es un soporte ritual destinada a hacer legítima una determinada posición de los individuos en la institución genealógica de la *gens* romana<sup>4</sup>.

La *imago*, por lo tanto, se vincula a la muerte ya que la imagen resultante tiene el objetivo de trascender el tiempo finito de la vida y alcanzar la eternidad. Un retrato, en una máscara mortuoria o en una pintura, consiguen vencer al tiempo

de la vida, consiguen vencer a la muerte. La *imago* extrae un instante del flujo del tiempo y lo congela para la posteridad. La *imago* consigue así suprimir la muerte en una pulsión de eternidad. Momias, máscaras, retratos pintados o fotografías, son todas *imago*, copias, que tratan de vencer el inexorable paso del tiempo ya que buscan trascender la muerte e, incluso, suprimirla<sup>5</sup>. Por lo tanto la imagen tiene unas relaciones con el tiempo, la vida y la muerte que desde antiguo han estado latentes pero quizás olvidadas por la tradición que ha podido entender la imagen como una mimesis de la realidad.

Las relaciones entre imagen y muerte adquieren una nueva dimensión hoy en día gracias al desarrollo de la tecnología digital, un nuevo medio con enormes posibilidades de trabajo que ha tenido consecuencias tanto en el ámbito doméstico como en el profesional, abriendo nuevos caminos en el campo de la cultura visual hasta entonces inimaginables. El potente impulso de la fotografía digital ha ido paralelo al desarrollo de plataformas virtuales en *Internet* en las que compartir y difundir contenidos visuales, como *YouTube*, *Vimeo*, *Flickr* o *Picasa*. La combinación de estos dos procesos ha posibilitado que a comienzos del siglo XXI se disponga de *Internet* como un espacio ex-

1. Mitchell, W.J.T., «No existen medios visuales», en Brea, José Luis (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, pp. 17-25. Sobre los diversos significados de la palabra «imagen» véase Mitchell, W.J.T., «What is an image?», en su *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, pp. 7-46. Este capítulo apareció previamente publicado con el mismo título y contenido en la revista *New Literary History* 15 (1984), pp. 503-537.

2. Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 21. La *imago*, por otra parte, designa en entomología el estado de los insectos en completa metamorfosis, cuando «mueren» de una vida para renacer a otra. Sobre este aspecto véase Didi-Huberman, Georges, *La imagen mariposa*, Barcelona, Mudito & Co, 2007.

3. Para la impresión, la *imago* y la máscara véase Didi-Huberman, Georges, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

4. Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 93.

5. Sobre las relaciones entre la fotografía y la idea de supresión del tiempo véase el capítulo «Ontología de la imagen fotográfica» en Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2001, pp. 23-30, así como Burch, Noël, *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 21-39, pero sobre todo es indispensable Barthes, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2007.

positivo al que tienen acceso millones de espectadores y en el que se consumen las prácticas visuales contemporáneas. Y es que los nuevos canales de creación, distribución y recepción de la cultura visual son un lugar idóneo en el que encontrar, exponer y consumir prácticas artísticas que deben incorporarse al discurso de la historia de la imagen.

Los *daily photo projects* de Jonathan Keller, Noah Kalina, Ahree Lee y Ellora Klein exploran a partir de las posibilidades de la fotografía digital las relaciones entre imagen, vida y muerte, entre fo-

tografía, tiempo y movimiento<sup>6</sup>. El 1 de octubre del año 1998 el fotógrafo Jonathan K. Keller [fig. 1] 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<sup>7</sup>. Unos años más tarde, el 11 de enero de 2000, el también fotógrafo neoyorquino Noah Kalina [fig. 2] emprendía un proyecto similar, llamado *Everyday*, por el que también capturaba su imagen «until the day I die», tal como explica en la página *web* del mismo<sup>8</sup>. Desde noviembre de 2001 la diseñadora gráfica y cineasta

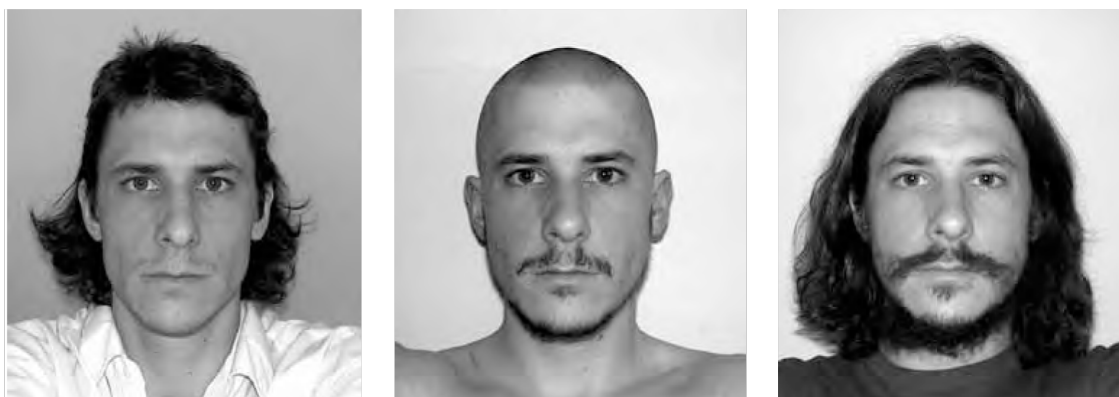


Fig. 1. J.K. Keller. Foto: J.K. Keller.

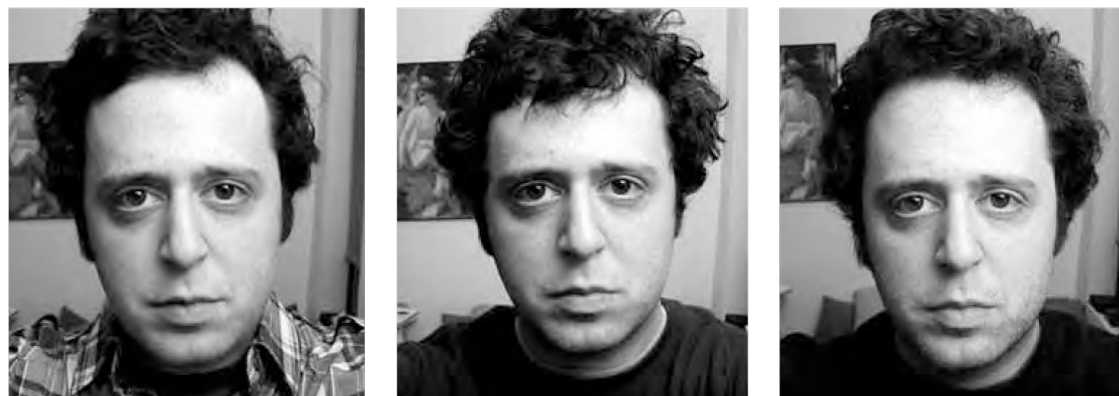


Fig. 2. Noah Kalina. Foto: Noah Kalina

6. Parte de las ideas presentadas en este estudio se encuentran en Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis, «Cro-noimágenes: poética visual de la vida en movimiento», en *Congreso Imagen y Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, con publicación *on-line* en <<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/schedConf/presentations>> (8 de junio de 2009).

7. <[http://www.c71123.com/daily\\_photo/](http://www.c71123.com/daily_photo/)>



Fig. 3. Ahree Lee. Foto: Ahree Lee.

experimental Ahree Lee [fig. 3] decidió iniciar su propio proyecto, llamado *Me*, con el que también tomaba una foto suya cada día de su vida<sup>9</sup>. En la misma línea se encuentra el proyecto iniciado por Arno Klein, pero con la diferencia de que está realizándolo con su hija Ellora, capturando su imagen desde el día de su nacimiento<sup>10</sup>. El proyecto de Ellora Klein, en caso de completarse, constituiría la alegoría de la vida más completa, a base de fotografías, jamás realizada.

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*<sup>11</sup>. 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<sup>12</sup>.

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*, del *memento mori* y, sobre todo, del retrato o autorretrato a lo *vanitas*. 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.

8. <<http://www.everyday.noahkalina.com/>> (8 de junio de 2009).

9. <<http://www.ahreelee.com/film/me.html>> (8 de junio de 2009).

10. <<http://www.elloraklein.com/>> (8 de junio de 2009).

11. Esta parodia también sería una alegoría de la vida a base de fotografías realmente completa ya que comprende la vida de Homer Simpson desde su nacimiento hasta su muerte en un intento de suicidio.

12. En las respectivas páginas *web* de los proyectos se actualiza la información de su difusión y presencia en exposiciones, eventos, noticias, etc.



Lo que está en juego en estos proyectos es condensar las imágenes de 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. Y es que desde antiguo se ha representado una secuencia temporal como una sucesión de instantes separados por un intervalo de tiempo<sup>13</sup>. 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. En definitiva, estos proyectos son retratos de toda una vida, son retratos en el tiempo y son proyectos que compendian todas las *imágenes* de una vida.

### COMPENDIAR TODA UNA VIDA EN LA TRADICIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE

Los nuevos medios digitales de captura y tratamiento de la imagen son la condición de posibilidad para poder desarrollar un programa de estas características, un proyecto que aglutina toda una vida en imágenes, las imágenes de toda una vida, desde el nacimiento hasta la muerte. Y aunque es difícil encontrar en la historia del arte imágenes similares a las de es-

tos *daily photo projects*, hay ejemplos que han tratado de compendiar toda una vida en imágenes: me refiero a los temas de las edades del hombre (con su evolución hacia las escalas y ruedas de la vida), las imágenes de la Prudencia y algunos retratos que contienen referencias a la edad del retratado.

La división de la vida del hombre en etapas, o edades, de variada duración contaba con una sólida tradición en la que el número de fases 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 las componían. 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<sup>14</sup>. 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 la rueda. El movimiento de toda la vida, desde el nacer hasta el morir, se compendia en siete o diez grandes instantes, *imágenes* en definitiva, dispuestas a lo largo de los radios que conforman la rueda. Como ejemplo se puede citar la ilustración del *Virtutum et vitiorum omnium delineatio* en el que se disponen las edades, las etapas, los instantes de la vida, en la rueda de la Fortuna-Tiempo<sup>15</sup>. Imagen de la rueda que 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 con-

13. Sobre este punto véase Vives-Ferrándiz Sánchez, op. cit.

14. Sears, Elizabeth, *The ages of man: medieval interpretations of the life cycle*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 134.

15. Reproducido en Tenenti, Alberto (dir.), *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, Clusone, Ferrari Editrice, 2000, p. 142. En ocasiones es la Fortuna la que hace girar la rueda para moralizar toda la existencia terrenal ya que ella también cuenta con una rueda para cambiar, temporalmente, el estado del hombre. Véase sobre este tema Patch, Howard R., *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, London, Frank Cass & Co, 1967, pp. 115-120 y González García, José María, *La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política*, Madrid, Antonio Machado, 2006, pp. 41-44.

gelado en grandes etapas de varios años. Movimiento, eso sí, que tan solo puede dar una vuelta<sup>16</sup>.

Las imágenes medievales de la Rueda de la Vida tuvieron su continuidad en las Escalas de la Vida, esquema que despliega las etapas en forma piramidal o de escalera ascendente y descendente en la que cada peldaño está dedicado a una de las edades. A su vez, cada una de esas etapas está acompañada de un animal que otorga un significado alegórico. También es habitual situar un árbol vivo al comienzo de la escalera y uno marchito al final de la misma, en alusión al progresivo proceso de decadencia que sufre la vida a medida que pasa el tiempo. Los grabados de Jost Amman de 1580 y 1599 sobre las edades del hombre contienen un árbol en cada una de las edades, empezando por el tallo que acompaña la edad infantil, pasando por el árbol cargado de frutos y repleto de hojas de los cincuenta años, hasta el árbol seco y sin hojas de la vejez<sup>17</sup>. La presencia simultánea de los árboles junto a cada una de las edades hace que ambos sean *imágenes* de la vida, instantes congelados y extraídos del flujo del tiempo. El movimiento de decadencia y corrupción hacia la tumba queda detenido en cada peldaño con la correspondiente edad y su pertinente árbol, que de este modo son auténticas *still life, stilleven* o «vidas congeladas», ya que se trata de elementos a los que se les ha eliminado su capacidad de movimiento<sup>18</sup>. El árbol de estos ejemplos amplía y extiende la noción de *imago*

como retrato de un difunto hasta el género del paisaje ya que se trata de sus diversas *imágenes*, diversas instantáneas del mismo, de su movimiento de decadencia.

La imagen de la Prudencia es otro de los casos que se pueden considerar como compendios de imágenes de toda una vida ya que es una virtud en la que entran en juego las tres dimensiones del tiempo, pues permite planear una acción futura, desde el presente, a partir de la experiencia del pasado. La fórmula que recoge esta condensación de las tres modalidades del tiempo se remonta al *Liber de moribus* de Séneca, texto en el que la prudencia se explica como el recuerdo de lo pasado, la ordenación del presente y la contemplación del futuro<sup>19</sup>. En la cultura romana, el dios Jano contaba con una cabeza de dos caras pues tenía el don de conocer el pasado y de prever el futuro, lo que le convirtió en personificación de dicha idea. Desde entonces se puede encontrar su doble rostro en la iconografía de la Prudencia<sup>20</sup>.

Una variante de la iconografía de la Prudencia aumenta el número de rostros a tres, aludiendo con ello a las tres facultades del tiempo: pasado, presente y futuro. Una imagen de este tipo se encuentra en la compleja *Alegoría de la Prudencia* de Tiziano. La idea de prudencia está doblemente representada ya que combina dos tradiciones diferentes. Por un lado, en la parte superior, representa un triple rostro (heredero del prudente Jano) en alusión a los tres estados del tiempo que miran

16. Sears, op. cit., pp. 144-145.

17. Lavado Paradinas, Pedro, «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, 1998, pp. 193-215.

18. Para el significado de *still life* como vida congelada véase Bergström, Ingvar, *Dutch still-life painting in the seventeenth century*, Londres, Faber and Faber, 1957, pp. 154-190.

19. Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 173-174.

20. Jano tuvo una significación temporal por cuanto dio nombre al mes *Januarius*, que limitaba el fin de un año con el comienzo del otro (de ahí que su doble rostro pueda mirar hacia el pasado y el futuro al mismo tiempo). Jano es también el portero de las moradas celestes, ya que le debe de cuidar del interior y el exterior de ellas. Véase Ovidio, *Fastos* (ed. de Bartolomé Segura Ramos), Madrid, Gredos, 1988, I, 134-144 y VI, 124-131.

en direcciones diferentes: pasado (anciano, el propio pintor), presente (hombre barbado) y futuro (joven). Por otra lado, en la parte inferior, Tiziano representa la mítica figura tricéfala de Hécate, una combinación de cabezas de perro, león y lobo que tiene su origen en los jeroglíficos del antiguo Egipto, en la iconografía del dios Serapis<sup>21</sup>.

Los rostros de la Prudencia, las caras anuales, actúan a modo de abreviaturas del tiempo ya que condensan el pasado, presente y futuro en un mismo punto, en un mismo rostro. Las caras se despliegan en el tiempo para combinar en un mismo instante el pasado y el futuro. Y si en el futuro se encuentra la muerte, la imagen de la Prudencia que advierta sobre ello debe contener la pertinente calavera. Así lo entiende Sebastián de Covarrubias en uno de sus emblemas [fig. 4] que reelabora la imagen bifronte de Jano para moralizar acerca de la fugacidad de la belleza<sup>22</sup>. La calavera es la figura en la que va a convertirse la doncella, es la apariencia futura a la que se encamina, a modo de síntesis y compendio de la vida y de la muerte. Un doble rostro que despliega dos instantes de la vida, dos etapas de la misma, como un abanico o como las escalas que extienden la vida del hombre en instantes, en edades, desde la cuna a la sepultura, desde el vivir hasta el morir. La cara anual de Covarrubias, con su particular combinación de vida y muerte, recuerda la necesidad de meditar sobre el paso del tiempo ya que, como explica

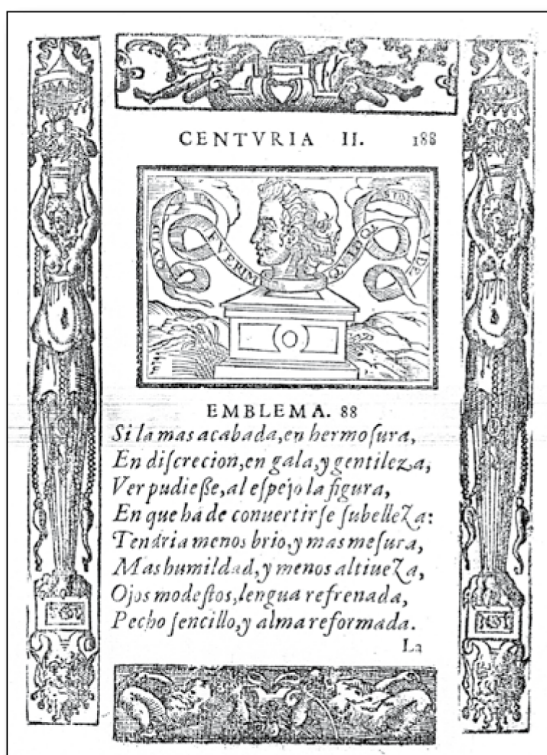


Fig. 4. Sebastián de Covarrubias, *Quid fuerim, quidq. sim, vide*.

Gracián, «en este remate de la vida todos discurrimos a dos luces y andamos a dos hazes; ni se puede vivir de otro modo que a dos caras (...). Y, en una palabra, todos en la vejez somos Janos»<sup>23</sup>.

Pero, además, la iconografía de la Prudencia cuenta con el espejo como uno de sus atributos ya que «el mirarse en el espejo significa en este caso la cognición de sí mismo, no siéndonos posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento de nuestros propios defectos»<sup>24</sup>. En el espejo el hombre se mira para

21. Aunque se desconoce el significado que esta combinación de animales tuvo en el antiguo Egipto, cuando pasó al mundo latino se le dotó de una dimensión temporal. Este significado fue recuperado siglos después por Petrarca aunque su verdadero resurgir se produjo con la revitalización de los jeroglíficos egipcios que aconteció en el quicio de los siglos xv y xvi. En los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano se puede encontrar la vinculación de tal símbolo con la Prudencia, ya que las tres cabezas permiten indagar sobre el pasado, el presente y el futuro, conociendo lo que ha sido, lo que es y lo que será. Para un estudio completo de la obra de Tiziano véase Panofsky, op. cit., pp. 171-193.

22. Covarrubias, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, centuria II, emb. 88, fol. 188v.

23. Gracián, Baltasar, *El Criticón* (ed. de Santos Alonso), Madrid, Cátedra, 2004, pp. 545-546.

24. Ripa, Cesare, *Iconología* (trad. de Juan Barja y Yago Barja), Madrid, Akal, 1996, t. II, p. 233.





Fig. 5. Sebastián de Covarrubias, *Consideravit se ipsum et abiit*.

ver como va caminando para la muerte, como el paso del tiempo va modificando su aspecto. Un término formado por huesos a modo de esqueleto sostiene un espejo en un emblema de Covarrubias [fig. 5] ya que

Dizen ser, la memoria de la muerte,  
el verdadero espejo, de la vida,  
si mirandose en el, el hombre advierte,  
quan tassada la tiene, y quan medida<sup>25</sup>.

El espejo es un instrumento que enseña la verdad de la existencia, que el hombre es un ser percedero que cada día va avan-

zando hacia la muerte. El espejo es, por otra parte, atributo de la Verdad porque

El espejo por su parte nos enseña que la verdad sólo se encuentra en toda su perfección si el intelecto concuerda enteramente con las cosas inteligibles, del mismo modo que el espejo es bueno cuando devuelve la verdadera forma de las cosas que en su superficie se reflejan<sup>26</sup>.

El espejo es, en palabras de Miranda y Paz, el instrumento que cada día enseña el progresivo pero imperceptible envejecimiento, como si fuera la fotografía diaria que se capturan en los *daily photo projects*:

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<sup>27</sup>.

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»<sup>28</sup>. Así, el clérigo melancólico que medita ante un espejo en el *Políptico de la Muerte de Tepetzotlán* [fig. 6] encuentra en el reflejo la verdad de su vida: la calavera<sup>29</sup>. El reflejo del espejo es la verdadera *imago* del hombre. El proceso de impresión en negativo de la máscara de cera ha dado paso a una impresión en positivo gracias al reflejo del

25. Covarrubias, op. cit., centuria II, emb. 82, fol. 182r.

26. Ripa, op. cit., t. II, pp. 392-393.

27. Miranda y Paz, Francisco, *El desengañado. Philosophia moral*, Toledo, Francisco Calvo, 1663, fol. 68v.

28. Pérez de Herrera, Francisco, *Proverbios Morales, y Consejos Christianos, muy provechosos para concierto, y espejo de vida, adornados de Lugares, y Textos de las Divinas, y Humanas letras. Y Enigmas Filosoficas, Naturales, y Morales, con sus Comentos, adornadas con trece Emblemas, y sus Estampas mui curiosas, apropiadas à sus asuntos*, Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1733, lib. II, cent. II, emblema CXXXII.

29. *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 295.

espejo. La *imago* en negativo de la que hablaba Plinio se sustituye por la *imago* en positivo del espejo... y en las fotografías de los *daily photo projects*<sup>30</sup>.

queña hoja pintada con una inscripción en latín que pone el acento en el aspecto que el retratado tiene a los treinta y cuatro años, en ese justo momento, en ese justo instante, como si fuera una instantánea:

Lo que aquí ves, esta imagen muestra los rasgos y la imagen de Georg / así de vivo es su ojo, así es la forma de sus pómulos. En su año treinta y cuatro, el año del Señor de 1532<sup>31</sup>.

No obstante, Holbein cuenta con otros retratos que contienen la inscripción con la edad del retratado en letras más grandes y sobre un fondo neutro. Por un lado está el *Retrato de Hermann von Wedigh III*, también de 1532 y que se especula sea el primer caso en el que Holbein emplea las letras doradas de gran tamaño para referir la edad exacta del personaje<sup>32</sup>. Por otro lado, y de 1533, es el *Retrato de un hombre de 39 años* [fig. 7] o el *Retrato de Cyriacus Kale*, con una postura frontal y mirada directa al observador que pueden recordar a la pose que los *daily photo projects* emplean.

Precediendo al libro de emblemas de George Wither se encuentra un retrato del propio autor (fig. 8] acompañado de un pequeño texto, a modo de epigrama, que hace referencia a que esa imagen es un instante congelado del paso del tiempo, remarcando los tiempos verbales con letras mayúsculas, ya que lo que él fue, ya ha pasado; lo que es, pasará; y lo que será, ninguno lo verá. En este epigrama entran en juego las tres dimensiones del tiempo, pasado, presente y futuro, que también están presentes en la imagen de la Prudencia:



Fig. 6. Políptico de Tepotzotlán: *Relox*, 1775.

El deseo de capturar y congelar un instante del flujo del tiempo está detrás de la práctica habitual en el siglo XVI de escribir la edad del retratado en la superficie del lienzo. La fórmula *aetatis suae* busca subrayar que el retratado contaba con esa apariencia en el momento exacto en el que contaba con dicha edad, lanzando una alusión a la *vanitas* y al paso del tiempo. El *Retrato de Georg Gisze* por Hans Holbein, de 1532, contiene una pe-

30. De este modo, se puede pensar en las instantáneas que componen los proyectos como *imagines* en positivo, pero no por un proceso de revelado del *negativo*, sino porque al tratarse de tecnología digital se obtiene la imagen positivada directamente.

31. Wolf, Norbert, *Hans Holbein, el joven (1497/98-1543). El Rafael alemán*, Madrid, Taschen, 2004, p. 69.

32. Wolf, op. cit., p. 71.





Fig. 7. Hans Holbein, *Retrato de un hombre de 39 años*, 1533.

What I WAS, is passed by;  
 What I AM, away doth flie;  
 What I SHALL BEE, none do see;  
 Yet, in that, my beauties bee<sup>33</sup>.

El deseo de la instantaneidad en el retrato también forma parte del ideario que el miniaturista inglés Nicholas Hilliard explicó en su *Art of Limning*, escrito hacia 1600. Hilliard, orfebre y pintor miniaturista de la reina, explica que el pintor debe observar y capturar el instante que desaparece fugazmente: «esa gracia, ese encanto, esa sonrisa ingeniosa, esa mirada furtiva que pasa pronto, rápida como el rayo, dejando paso a otra expresión»<sup>34</sup>. La miniatura del autorretrato de Hilliard contiene también la referencia a la edad exacta que tenía en el momento de su ejecución, una *Aetatis Suae 30* en el *Anno Domini 1577*, como si la fugaci-



Fig. 8. Georges Wither.

dad de las expresiones que el pintor debe captar también se aplicara a la propia existencia, subrayando que la vida también es como el rayo y que también pasa pronto.

Si hay algún caso en la historia del arte que verdaderamente puede asemejarse a los *daily photo projects* es la serie de autorretratos que Rembrandt realizó a lo largo de su vida [fig. 9]. Salvando las distancias que lo separan, Rembrandt también capturó su imagen a lo largo de su existencia en una serie de autorretratos que no tiene parangón en la historia del arte y que, vistos ahora desde la óptica de estos proyectos, puede ser entendido como un antecedente de los mismos, sin hablar, eso sí, de una inspiración directa. Se conocen un total de sesenta autorretratos en pintura, veinte grabados y diez dibujos (una media de dos autorretratos por año, dos *imagenes* por año) que se han inter-

33. Wither, George, *A collection of emblems* (ed. de John Horden), Londres, Scolar Press, 1973.

34. Tomado de Waterhouse, Ellis, *Pintura en Gran Bretaña. 1530-1790*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 41.

Fig. 9. Rembrandt, *Autorretratos*.

pretado como estudios de expresiones y emociones<sup>35</sup> o, por el contrario, como el proceso de formación de una identidad, de la búsqueda de un «yo»<sup>36</sup>. Si se pusieran todos juntos, unos junto a otro, en orden cronológico, se podría hacer una reconstrucción de su apariencia a lo largo de toda su vida, a modo de secuencia de fotogramas, de sucesión de instantáneas, una auténtica «biografía pintada»<sup>37</sup>. A nadie se le escapa que la propia idiosincrasia de la pintura, de la técnica, hace difícil, por no decir imposible, ejecutar una pintura diaria de una persona, con lo que la media de dos imágenes por año que Rembrandt realizó aportan un ritmo a la secuencia bastante elevado y que permite visualizar adecuadamente el movimiento de la vida del propio pintor, su decadencia, su envejecimiento, intuyendo su descomposición.

### ALEGORÍAS DE LA VIDA EN LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA

Los proyectos de Keller, Kalina, Lee y Klein son, por lo tanto, alegorías de la vida que se insertan en la tradición cultural convencionalizada occidental, desarrollando y renovando estos temas gracias al empleo de los medios digitales de captura y tratamiento de la imagen.

Los *daily photo projects* otorgan una nueva dimensión al tema de la 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 finalicen lanzarán un número de días, de instantes, que quizás serán miles, que conformarán una nueva cifra en el tema de las edades del hombre. Frente al cuatro, siete, diez o doce, ahora Kalina propone la cifra 2356, número que equivale a las fotografías tomadas entre el 11 de enero de 2000 y 31

35. Rosenberg, Jakob, *Rembrandt. Vida y obra*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 48-65.

36. Chapman, H. Perry, *Rembrandt's self-portraits. A study in Seventeenth-century identity*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

37. Manuth, Volker, «Rembrandt and the artists's self-portrait: tradition and reception», en White, Christopher y Buvelot, Quentin (eds.), *Rembrandt by himself*, London, National Gallery Publications, 1999, pp. 40-56. A esta extensa biografía pintada habría que añadir los retratos de Rembrandt pintados por otros pintores, tal como se apunta en Wright, Christopher, *Rembrandt: self-portraits*, London, Gordon Fraser, 1982, p. 16.

38. Brea, José Luis, «Fábricas de Identidad (retóricas del autorretrato)», en *Exit* 10 (2003), pp. 82-91.

de julio de 2006 que conforman su video *Everyday*.

Estos proyectos, además, mantienen la fórmula *aetatis suae* asociada a ellos pero con una particularidad. Y es que al tratarse de proyectos *diarios* el acento se pone en el número de días que se obtienen. La fotografía digital permite realizar este proceso fácilmente ya que cada archivo contiene cifrada la fecha exacta de captura con lo que se puede saber con exactitud la edad del retratado. Pero al tratarse de proyectos basados en un trabajo diario, lo que se resalta es el número de días que se ha obtenido. Estos días, además de lanzar una nueva cifra para el tema de las edades del hombre, proponen la nueva fórmula *dies sui* para cada una de las imágenes. El proyecto de Elorra Klein tiene un contador de imágenes que va creciendo a medida que se ve el video. De este modo, si se detiene el video en una *imago*, el contador lanza una cifra determinada, que se convierte en, por ejemplo, el *dies sui 158*.

Lo que se obtiene con estos proyectos es también una *serie* de autorretratos. En este sentido Brea opina que el observador se da cuenta que las series de autorretratos muestran lo contrario de lo que decían. No es tanto una presentación del autor como el mostrar su total evanescencia, pues en las series lo que se ve es el rastreo de un continuo desaparecer, como un estar en fuga<sup>38</sup>. Sin embargo creo que los *daily photo projects* consiguen

precisamente el efecto contrario ya que contienen un sujeto que se forma a medida que el proyecto crece. El progresivo desaparecer que el sujeto vive en la realidad de su vida se ve contrarrestado por el crecimiento exponencial del proyecto. A medida que sus autores van acercándose a la muerte, el proyecto va creciendo, de manera que el movimiento de desaparición hacia la muerte se ve contrarrestado por el crecimiento de los proyectos. A un día menos de vida corresponde una imagen más que se añade al proyecto. La imagen crece a medida que la vida decrece ya que la fotografía hace que «crezcan» dentro de la imagen misma, en un proceso que fascinara a Walter Benjamin:

El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir no fuera, sino dentro del instante; mientras posaban largamente crecían, por así decirlo, dentro de la imagen misma (...)<sup>39</sup>.

Se consigue así lo que George Steiner denominó el *acto de segunda creación* por el que los artistas, pintándose a sí mismos (digamos también fotografiándose a sí mismo o escribiéndose), vuelven a poner en acto la creación de su propia persona<sup>40</sup>. De este modo, frente al *quotidie morimur* senequiano que dice que la muerte es como una cuenta atrás y una sustracción de la vida<sup>41</sup>, estos proyectos hablan de todo lo contrario, de un *quotidie crescimur* en el que la adición de imágenes aleja al sujeto de la muerte y lo vivifica en el

39. Tomado de su «Pequeña historia de la fotografía», en Benjamin, Walter, *Discursos ininterrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 61-83.

40. Steiner, George, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Destino, 1991, p. 249.

41. Séneca, *Epístolas morales a Lucilio* (ed. de Isamel Roca Meliá), Barcelona, Planeta, 1988, I, 1, 2: «¿A quién me nombrarás que conceda valor algún valor al tiempo, que ponga precio al día, que comprenda que va muriendo cada momento? Realmente nos engañamos en esto: que consideramos lejana la muerte, siendo así que gran parte de ella ya ha pasado. Todo cuanto de nuestra vida queda atrás, la muerte lo posee». Una sentencia muy similar a ésta de Séneca es el *nascendo morimur* de Manilio, escritor romano de principios del siglo I de la era cristiana que incluyó este dicho en su tratado sobre astronomía: «*nascente morimur, finisque ab origine pendet*», traducido como «al nacer comenzamos a morir y el fin es consecuencia del principio». Véase Manilio, *Astrología* (ed. de Francisco Calero y María José Echarte), Madrid, Gredos, 1996, IV, 16-17.



espacio de la representación en el que se encuentra. Frente a la autobiografía que un escritor puede escribir de su vida, los *daily photo projects* son autobiografías visuales. Son una suerte de autobiografía en fotomatón que va creciendo a medida que el sujeto va desapareciendo. Se inicia, así, un juego dialéctico de formas y contraformas, de positivos y negativos, de formas que van desapareciendo (el envejecimiento de sus protagonistas) y formas que van apareciendo (el proyecto de esos mismos protagonistas), juego que está en la base de la consideración de la *imago* como impresión, como huella<sup>42</sup>.

Por otro lado, también aportan una nueva dimensión a la imagen de la Prudencia ya que si las imágenes clásicas de ésta la representan con varios rostros en alusión a las diferentes dimensiones del tiempo, ahora se proponen miles de rostros superpuestos que constituyen el desplegarse de las caras hacia el pasado, el presente y el futuro. Deteniendo el video en un determinado momento, se obtiene una imagen, una cara, que mira al presente, pero al mismo tiempo cuenta con más caras, dispuestas detrás y delante de ellas, que son los rostros del pasado y los del futuro. Ahora las caras bifrontes o triples no se compendian en una como en la pintura de Tiziano sino que los nuevos medios digitales solapan una cara con la otra. La mirada de Jano ya no se dirige al pasado ni al futuro sino que mira de frente, al observador, pero cada fotografía, cada fotograma, contiene en capas los rostros del pasado y los del futuro.

Las caras de la Prudencia forman parte, también, de los obras de Esther Ferrer. Su trabajo se basa en el concepto de tiempo aplicado a la retratística con un sentido similar, aunque con diferencias, al de los

*daily photo projects*. Sus series tituladas *El libro de las cabezas*, compuesta entre 1973 y 1981, y *Autorretratos en el tiempo*, de 1994, son auténticas caras anuales que combinan en un mismo rostro diversas dimensiones del tiempo ya que los autorretratos están hechos con mezclas de instantáneas tomadas en años diferentes [fig. 10]. El proyecto consiste en que cada cinco años se realiza una serie de autorretratos en blanco y negro con mismo fondo, encuadre y luz, con la intención de no variar la apariencia visual de la imagen y que muestren, por el contrario, los cambios que Esther Ferrer ha ido sufriendo en su cara. Una vez tomadas las fotografías se cortan verticalmente por la mitad y se procede a unir el lado izquierdo del retrato de hace cinco años con el lado derecho del que se acaba de tomar<sup>43</sup>. En la reciente feria ARCO 2009 ha expuesto una visión resumida de su trabajo en los últimos años titulada *La serie de las series*. Es un *work in progress* que debe terminar en el momento de la muerte, al igual que los proyectos de Keller, Kalina, Lee y Klein, ya que es la muerte, su presencia escondida en la última de las instantáneas a tomar, la que da verdadero sentido a todas las imágenes. Probablemente la fotografía de Esther Ferrer que clausure su proyecto, la que contenga la presencia de la muerte, será similar en cuanto contenido al emblema de Covarrubias [fig. 4] anteriormente mencionado, ya que contendrá el rostro de la vida y el rostro de la muerte en una misma cara. La imagen consigue exorcizar el tiempo, consigue vencerlo. Si la *imago*, la mascarilla de cera, era una copia que conseguía vencer el tiempo de la muerte, la imagen es para Esther Ferrer el antídoto para vencer el veloz paso del tiempo:

42. Didi-Huberman, op. cit., 1997, p. 41.

43. Olivares, Rosa, «Esther Ferrer», en *Exit 10* (2003), p. 36, así como el catálogo *Esther Ferrer... denboraren... arrastoan... al... ritmo... del... tiempo*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2005.



Luis Vives-Ferrándiz Sánchez



Fig. 10. Esther Ferrer.

Tengo una relación muy mala con el tiempo, continúa. No sé nunca en qué día vivo, a veces ni en qué año. Siempre he sido así. El tiempo y yo tenemos una relación extraña, desde siempre tengo la sensación de estar corriendo detrás de él. Luego, supongo que en alguna parte está la angustia de la muerte. El hecho de envejecer, el proceso de acercarme a la muerte, me preocupa. Quizá una manera de neutralizar o paralizar ese proceso es a través de la imagen. Cuando empecé a hacer obras fue con todo mi cuerpo, con mis manos, mi cabeza, mi sexo. Empecé con mi cabeza y mi sexo porque es lo más evidente, quizá lo que tiene más resonancias o connotaciones plásticas. No pensé en el proceso de envejecimiento, sino en el simple paso del tiempo. El tiempo que te atraviesa. Cuando expongo la serie de fotos que me he hecho cada cinco años, hay gente que me dice que

tengo mucho valor. A mí eso no me importa nada. No me importa tener arrugas. Es que yo no sé de dónde vengo, no sé adónde voy. Es simplemente el tiempo que pasa. La forma que tengo de sacarme esa preocupación es a través de los autorretratos<sup>44</sup>.

Otro *work in progress* que explora las relaciones entre la fotografía, el retrato y el tiempo es el trabajo del fotógrafo Nicholas Nixon, pues desde 1975 retrata anualmente a su mujer, Beverly Brown, junto a sus tres hermanas Heather, Laurie y Mimi en una serie que se conoce con el nombre de *The Brown Sisters*<sup>45</sup>. En agosto de 1974, aprovechando una reunión familiar, Nick tomó una foto de las cuatro hermanas que, sin embargo, rechazó por considerar que la imagen había salido mal. Al año siguiente, 1975, hizo un segundo retrato de las cuatro hermanas que sí que conservó. Cuando en 1976 las hermanas se volvieron a reunir con motivo de la graduación universitaria de Laurie, Nick tomó de nuevo un retrato y se consolidó el compromiso de hacer una fotografía de la cuatro hermanas Brown por año. También se decidió que el orden en que las hermanas iban a aparecer iba a ser siempre el mismo, de izquierda a derecha: Heather, Mimi, Bebe y Laurie. El Museo de Arte Moderno de Nueva York expone en su colección permanente las fotografías de las hermanas Brown, unas imágenes que bien podrían formar parte del álbum familiar de cada espectador que se acerca a contemplarlas. Imágenes cercanas y cotidianas, como las de los *daily photo projects*, que muestran el progresivo desaparecer de sus protagonistas. A medida que el proyecto crece y que las imágenes aumentan al lento ritmo de

44. Tomado de la entrevista realizada a Esther Ferrer y publicada en el diario *El País* el 7 de febrero de 2009: <[http://www.elpais.com/articulo/semana/Riguroso/absurdo/elpepuculbab/20090207elpbabese\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/semana/Riguroso/absurdo/elpepuculbab/20090207elpbabese_3/Tes)> (6 de mayo de 2009).

45. Nicholas Nixon. *Las hermanas Brown. 1975-2007*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008.

una fotografía por año, el tiempo sustrae un año de la vida de sus protagonistas, en ese juego dialéctico de formas que aparecen y formas que desaparecen tan propio de la *imago*.

Por otro lado, los *daily photo projects* otorgan una nueva dimensión a las relaciones entre fotografía y cine ya que difuminan las diferencias que se pueden establecer entre éstas y, sobre todo, problematizan la relación de la primera con el tiempo. Los *daily photo projects* fragmentan el tiempo en instantes, en instantáneas fotográficas que son puestas en movimiento gracias al empleo de programas informáticos: se extrae un instante del flujo del tiempo y, a continuación, se pone en movimiento. Además, la fotografía digital es el medio que redimensiona las relaciones entre fotografía y cine ya que frente al negativo y los fotogramas proporciona un archivo digital que, aunque se comporta como una fotografía, no se puede olvidar que no lo es<sup>46</sup>.

Tampoco se puede dejar de lado que el concepto de instante detenido, de instantánea, 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. Aunque el invento de los Lumière se basa en el trabajo de Marey, el propósito que se perseguía era diferente. Si Marey estaba interesado en captar los movimientos invisibles del movimiento, los Lumière buscaron lo contrario, reconstruir el movimiento invisible<sup>47</sup>. 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<sup>48</sup>, 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<sup>49</sup>.

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, las escalas de la vida o las caras de la Prudencia fuesen dispuestas en un proyector para poner en movimiento los instantes congelados que las conforman. Los instantes que componen 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.

Volviendo a Rembrandt, y gracias al cine, se ha conseguido dar una nueva dimensión a sus autorretratos. En 1956,

46. Para las relaciones entre fotografía digital y cine véase Green, David, «Marking time: photography, film and temporalities of the image», en Green, David, Lowry, J. (eds.), *Stillness and time: photography and the moving image*, Brighton, Photoforum, 2006, pp. 9-21.

47. Braun, Marta, *Picturing time. The work of Etienne-Jules Marey*, Chicago, The Chicago University Press, 1992, p. 195.

48. Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 133-140.

49. Gombrich, Ernst H., «Moment and movement in art», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964), pp. 293-306.

con motivo del 350 aniversario del nacimiento del pintor, el director de cine holandés Bert Hanstraa recibió el encargo de hacer una breve película sobre él, titulada *Rembrandt: Schilder van de mens*, pieza de veinte minutos de duración que fue presentada al año siguiente en la sección de documentales del Festival de cine de Cannes<sup>50</sup>. El cineasta basó su trabajo en las pinturas de Rembrandt, de manera que el discurso visual se construye a partir de sus propias imágenes. Toda la película descansa en la pintura, de manera que ésta se convierte, hasta cierto punto, en fotograma, ya que el encadenamiento de pinturas posibilita la secuencia de la película. Los autorretratos se muestran en orden cronológico, emergiendo uno sobre el otro, como si el espectador contemplase, a modo de película, el progresivo envejecimiento del pintor. Hanstraa dispuso los ojos de todos los retratos en la misma posición en la pantalla, recurso también utilizado en los *daily photo projects*, de manera que el proceso de envejecimiento se aprecia alrededor de la mirada. La pintura de retratos, redefinida con Hanstraa como instantánea o fotograma, se pone en movimiento gracias al cine. Se consigue visualizar aquello que Wither explicara en el epigrama que acompaña su retrato ya que la sucesión de imágenes muestra que lo que Rembrandt fue, ya ha pasado; y que lo que es, pronto pasará.

El trabajo de Clayton Cubitt es paradigmático en este sentido ya que sus *Long portraits* se mueven entre las fronteras del retrato, la fotografía y el cine, pues se trata de puros retratos en video, con

una exposición de unos cinco minutos<sup>51</sup>. El propósito de Cubitt es estudiar las microexpresiones faciales que surgen cuando el modelo está posando para la captura del vídeo. Junto a esta intención creo que su trabajo también habla del tiempo y de la muerte. Lo que Kalina, Keller, Lee o Klein hacen con fotografías (y Rembrandt con pintura), Cubitt lo desarrolla directamente con el video. En lugar de capturar varias imágenes que se ponen en movimiento, como si fuera un video, con programas informáticos, Cubitt, hace posar a sus modelos durante cinco minutos y los graba directamente en video, como si fuera un retrato en el tiempo, un retrato con duración en el que los instantes del movimiento quedan difuminados en la proyección.

El vídeo, el cine, también ha proporcionado otras alegorías de la vida que difuminan y problematizan esas relaciones entre fotografía y cine. Por un lado conviene destacar la *imagines* urbanas de la película *Smoke*, dirigida por Wayne Gang a partir de un guión del escritor Paul Auster<sup>52</sup>. Si la presencia del árbol en las escalas de la vida hablaba de la *imagen* de la naturaleza, ahora, en *Smoke*, el protagonista se dedica a capturar una instantánea diaria del paisaje urbano que se le muestra frente a su estanco neoyorquino: la esquina de la Calle Tercera con la Séptima Avenida. Todos los días, Auggie, personaje interpretado por Harvey Keitel, realiza una fotografía a la misma hora, a las ocho de la mañana, de esa esquina de ese paisaje de la ciudad. «Todas son iguales pero cada una es distinta de las otras», comenta Auggie sobre el pro-

50. La única referencia a la película que he encontrado en la bibliografía de los autorretratos de Rembrandt se encuentra en Van de Wetering, Ernst, «The multiple functions of Rembrandt's self-portraits», en White y Buvelot (eds.), op. cit., p. 10. Los datos de la participación en Cannes se pueden consultar en <<http://www.festival-cannes.com/en/archives/ficheFilm/id/3557/year/1957.html>> (5 de junio de 2009).

51. Véase su trabajo en <http://www.vimeo.com/album/56662> (consultado el día 6 de mayo de 2009)

52. Deleyto, Celestino, *Smoke*. Wayne Wang, Barcelona, Paidós, 2000; Auster, Paul, *Smoke & Blue in the face*, Barcelona, Anagrama, 1995.



yecto a su amigo Paul, escritor que ha perdido a su mujer recientemente. Cada día aporta unas diferencias a la imagen que aunque mínimas, se pueden apreciar con una visión global del proyecto, pues el invierno aporta una luz que el verano cambiará. En el caso de las fotografías de Auggie, se trata de *images* de un paisaje urbano, de instantes congelados y extraídos del ritmo del tiempo, del paso de las estaciones. Sus fotografías son las copias de un paisaje de ciudad que, sin embargo, también habla de la muerte porque contienen el flujo de la vida, el ritmo del tiempo, detenido. Y, sobre todo, mantienen la relación *imago*-muerte porque una de las fotografías contiene la *imago* de Ellen, la difunta esposa de Paul.

Por otra parte, condensar toda una vida en menos de un minuto, desde el nacimiento hasta la sepultura, pasando por todas las edades del hombre, desplegando todas sus imágenes, es lo que hicieron los creativos publicitarios *Fred & Farid* en el anuncio titulado *Champagne* para la consola de videojuegos *Xbox*. Los publicistas, con un tono algo gamberro, reinterpretan el tema de las edades del hombre y la brevedad de la vida, sirviéndose de las modernas tecnologías digitales para mostrar el veloz vuelo de una persona, el breve suspiro, que media entre el nacer y el morir. El anuncio comienza en el quirófano de un hospital, con una madre haciendo el último esfuerzo para dar a luz a su bebé. El momento del nacimiento muestra una poderosa fuerza por la que el niño sale literalmente disparado, como si fuera un misil, rompiendo la ventana del hospital e iniciando un vuelo que muestra el veloz crecimiento desde niño a adolescente, adulto y anciano. Este arco de la vida termina con el anciano cayendo en la tumba de un cementerio con la

misma fuerza con la que había iniciado su corta vida<sup>53</sup>.

«*Life is short*» es el eslogan que cierra el video y que supone un nuevo sentido para el tópico de la *vanitas*. La exhortación a la brevedad de la vida, que ha quedado demostrada con la velocidad supersónica con la que el bebé se convertía en anciano en pleno vuelo y entraba en la tumba, se dirige ahora hacia un cierto *carpe diem*. El anuncio parece tener un aire hedonista ya que pone el acento en el disfrute de una consola de videojuegos. Ante la brevedad de la vida el hombre debe disfrutar de los placeres que ésta le puede brindar. Y uno de esos placeres parece que son, en el siglo *xxi*, los videojuegos. El tópico del *vita brevis* se pone al servicio de la sociedad capitalista occidental porque ya no hay almas que preparar para la *vita eterna*. El alma, ahora, debe aprovechar el tiempo que tiene para jugar. No obstante, el anuncio muestra una cierta ambigüedad porque el mensaje que está transmitiendo bien puede ser el contrario. ¿Acaso no puede estar jugando precisamente con el mensaje opuesto?, ¿no está diciendo que si la vida es breve no vale la pena malgastarla en unos videojuegos?

## EL (AUTO)RETRATO ÚLTIMO

Las imágenes que conforman los *daily photo projects*, y casi diríamos todos los retratos y paisajes que han ocupado estas páginas, están imbuidas del *punctum* que Barthes concibiera en su estudio sobre la fotografía, ese elemento que sale de la escena fotografiada y golpea, punza, perturba al espectador<sup>54</sup>. Quizás el *punctum* de todas estas imágenes, ya sean digitales como en pintura, se encuentre en que el observa-

53. El anuncio se puede ver en la siguiente dirección: <<http://www.youtube.com/watch?v=DVlIktXZP40>> (6 de mayo de 2009).

54. Barthes, op. cit., p. 59.

dor ve el progresivo movimiento hacia la muerte, hacia la última de las fotografías. Explica Barthes como «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»<sup>55</sup>. Sabemos que estos proyectos se clausurarán 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 expresando la muerte en futuro y porque, cito a Sontag, «todas las fotografías son *memento mori*»<sup>56</sup>.

Ahora decimos que todas las *imago* son *memento mori* porque todas hablan de la muerte, desde las máscaras romanas a los retratos de Holbein, las miniaturas de Hilliard, las fotografías de Ferrer o las instantáneas de los *daily photo projects*. Más aún si se piensa en la difusión que los retratos *post-mortem* tuvieron a lo largo del siglo XIX y que tenían la función de perpetuar la imagen del finado, tanto adultos como niños<sup>57</sup>. La fotografía ocupó el papel que la pintura había desempeñado al retratar a príncipes, infantes o hijos de nobles fallecidos desde el siglo XVI cuyo recuerdo se quería conservar<sup>58</sup>. Piénsese también en los retratos en pintura que se hacían de santos y beatos con la intención de contar con la *vera imago* de los mismos para la posteridad. No sólo ocupó su papel sino que democratizó una práctica, la del retrato *post mortem*, que cayó

en desuso a medida que la cultura occidental fue relegando la muerte a un ámbito privado y oculto. Con la invención de la fotografía se procedió a inmortalizar todos los momentos importantes de la vida de una persona, todas las etapas o edades de ésta: desde su nacimiento o matrimonio hasta el servicio militar y la muerte [fig. 11], todo ello favorecido por la verosimilitud, la rapidez con que se obtenía y su bajo coste comparado con la pintura<sup>59</sup>. Porque capturar una fotografía

es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de una persona o cosa. Precisamente porque secciona un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo<sup>60</sup>.

Y como he dicho, el verdadero sentido de estos proyectos descansa en la última de las fotografías a tomar, que dejará de ser un autorretrato para realizarse bajo la forma del retrato. Sin embargo, a pesar de este desplazamiento en la autoría, el arte contemporáneo no ha permanecido ajeno a estas experiencias y ha explorado experiencias límite en el campo del autorretrato que han permitido a sus creadores, y a los espectadores que las han contemplado, fantasear, indagar y disfrutar con las imágenes de sus propias muertes<sup>61</sup>. Duane Michals realizó en 1968 la fotografía *Self-portrait as if I were dead*, donde él mismo aparece desdoblado para contemplar su propio cadáver dispuesto sobre una mesa, mientras que Cindy Sherman ha ejecuta-

55. Barthes, op. cit., p. 146.

56. Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2007, p. 32.

57. *Le dernier portrait*, Paris, Musée d'Orsay, 2002.

58. En pintura véase, por ejemplo, los lienzos anónimos sobre infantas muertas que se encuentran en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid en Sánchez Camargo, Manuel, *La muerte y la pintura española*, Madrid, Editora Nacional, 1954, pp. 119-123.

59. Bolloch, Joëlle, «Photographie après décès: pratique, usages et fonctions» en *Le dernier portrait*, Paris, Musée d'Orsay, 2002, pp. 112-144.

60. Sontag, op. cit., p. 32.

61. Este campo ha sido tratado por Amorós Blasco, Lorena, *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia, Cendeac, 2005, de donde he tomado el término «(auto)retrato último».



Fig. 11. Kasimir Zgorecki, *Niña muerta con su muñeca*, ca. 1930.

tografías, ya sea diaria o anual, de una cara o de un paisaje urbano, de la vida del anuncio de la *Xbox* o de las cuatro vidas de las hermanas Brown, conjugue en su visionado «el verbo morir en primera persona»<sup>64</sup>. Sin esa fotografía, o su ausencia en caso de que no se tome, estas imágenes carecen de sentido y dejan de ser alegorías de la vida. Viendo el avance hacia la muerte, hacia la última de las *imagenes*, es el modo de ver todas las imágenes de una vida, el modo de ver una vida en imágenes.

do un autorretrato «a lo muerto» en su fotografía *Untitled # 153*, de 1985<sup>62</sup>. Sin embargo, como ejemplo de autorretrato póstumo, destaca el deseo de Bob Flanagan, artista de performance, poeta, músico y escritor, enfermo de fibrosis quística, de filmar los últimos momentos de su vida para el documental que el director Kirby Dick realizó en 1997 con título *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*. De acuerdo con el plan ideado se debían grabar los últimos momentos de la vida de Flanagan, pero éste falleció antes de que llegara el director. Sheree Rose, su compañera sentimental y profesional, se encargó de registrar ese trance por medio de unas fotografías que forman parte del documental grabado sobre su vida<sup>63</sup>.

A pesar de que el arte contemporáneo ha transitado por ese abismo que separa la vida y la muerte, asomándose a los *reinos del espanto*, hay que subrayar que es la presencia escondida de la muerte en la última imagen de la serie la que hace que la acumulación de fo-

62. Amorós Blasco, op. cit., p. 386.

63. Amorós Blasco, op. cit., pp. 147-174. Ese autorretrato último de Bob Flanagan podría haber tenido continuidad si se hubiese llevado a cabo el deseo de éste de introducir, tras su muerte, una cámara en el interior de su ataúd para emitir su descomposición por cable. Sobre esta instalación véase Jones, Amelia, *Selfimage. Technology, representation and the contemporary subject*, London, Routledge, 2008, pp. 243-250.

64. Ocaña, Enrique, *Más allá del nihilismo. Meditaciones sobre Ernst Jünger*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, p. 44.