

PAUL GRAHAM

LA RESPIRACIÓN DE LA CONCIENCIA

DAVID CHANDLER

CAPÍTULO XLII

LA BLANCURA DE LA BALLENA

HERMAN MELVILLE

CONSTELACIONES

STANLEY WOLUKAU-WANAMBWA

LA RESPIRACIÓN DE LA CONCIENCIA

DAVID CHANDLER

Si no tenemos una certeza absoluta ante nada y si todavía poseemos una mente lo suficientemente abierta como para cuestionar lo que estamos viendo, tendemos a mirar el mundo con mayor atención y, de esa observación, surge la posibilidad de ver algo que nadie había visto nunca. Debemos estar dispuestos a admitir que no se conocen todas las respuestas. Si creyésemos que sí, nunca tendríamos nada importante que decir»¹.

Paul Auster, *Creía que mi padre era Dios*

En cualquier circunstancia, de noche o de día, siempre he tenido ansias de mejorar el momento y de hacerlo plenamente mío; de detenerme en la encrucijada de dos eternidades, el pasado y el futuro, que es precisamente el presente, y vivirlo al máximo².

Henry David Thoreau, *Walden*

Estamos en *The Present* [El presente], pasando y desplegando las páginas de libro de Paul Graham de 2012 con dicho título. Las fotografías que vemos están tomadas en las calles de Nueva York, o más bien hacen un seguimiento de esas calles, porque hay algo sistemático en el modo en que Graham sigue el rastro de una persona en breves secuencias de dos o tres imágenes. El objetivo del fotógrafo sigue el movimiento o se desplaza entre la multitud de un individuo a otro, de una imagen a otra. Se coloca en puntos estratégicos, en la esquina de una calle, mantiene su posición, traza líneas de observación y, a medida que la gente entra y sale del encuadre, las fotografías parecen reproducir los juegos de la mirada de Graham. Su atención va cambiando, registrando aquí y allí un gesto extraño, una postura desgarbada, tal vez un aire de aplomo seguido de algo más frágil, un rastro de angustia, o simplemente una coincidencia de líneas que atraviesan una escena. Una mujer negra con un vestido rojo intenso sale de las sombras y al pasar proyecta la suya sobre un taxi amarillo, un cromatismo exuberante —uno de muchos en *The Present*— que en la imagen siguiente comienza a desaparecer y a fundirse con la urbe.

En otros escenarios de la ciudad hay gente que camina hacia la cámara, cruza la calle y el objetivo de Graham comprueba su progreso una, dos y hasta tres veces. Se hallan ahí físicamente, pero a menudo están perdidos en sus pensamientos, ajenos al momento captado, al modo en que su brazo descansa sobre su bolso, a su expresión melancólica, a la imagen de su propia presencia. La cámara parece salir a su encuentro, su sensibilidad a la luz se torna táctil, como un pensamiento transmitido que genera una especie de intimidad. Claro está, se trata de una ilusión. No estamos ante

1 AUSTER, PAUL: *Creía que mi padre era Dios*, Anagrama, Barcelona, 2002.

2 DAVID THOREAU, HENRY: *Walden*, Ed. Cátedra Letras Universales, Madrid, 2007.

un intercambio de impresiones. Al fin y al cabo una multitud es un buen sitio para estar a solas. Pero el extremo cuidado que se adopta, la cualidad de la observación minuciosa y el evidente interés de Graham en los pequeños detalles —los recovecos de la existencia humana— crean la *sensación* de que se establece una conexión, efímera en cuanto al tiempo de exposición pero permanente en la fotografía, atrayéndonos a nosotros, los espectadores, hacia un acto de reconocimiento y empatía. Y esta sensación tangible cobra peso mediante esa repetición que ocupa un lugar tan fundamental en la estructura de la obra. El instante congelado de la fotografía se abre mediante la inclusión de otra fotografía tomada una fracción de segundo después o tal vez más —en algunas secuencias de imágenes puede haber transcurrido hasta un minuto antes de que volvamos a ver el mismo fragmento de espacio urbano—. Pero lo que esta reiteración confirma y subraya es el proceso mismo de mirar y la presencia física del fotógrafo en el tiempo y en la calle, una figura en pie y en movimiento entre muchas otras, con su cámara apuntando a la altura de los ojos observando el sinfín de permutaciones de cuerpos moviéndose en el entorno edificado, registrando todas las sorpresas visuales que esto genera, los puntos de coherencia y de caos, los disparates e incongruencias, y el flujo constante de posibles historias humanas.

Y a medida que nosotros también contemplamos todo esto en las páginas de *The Present*, el obturador de Graham hace clic en nuestra imaginación, asumiendo una cualidad intermitente, de metrónomo; la sensación de eco y de anticipación poco a poco intervienen en el modo en que se leen las imágenes y se experimenta el libro. La fotografía no puede reproducir la forma en que nuestros ojos observan el mundo, pero aquí parece imitar los ajustes visuales, reflexivos, de la mirada humana. Sirviéndose del poder y de la precisión de la lente fotográfica, Graham nos recuerda con elegancia que la vista está relacionada con la cognición, que por lo tanto se trata de una forma de inteligencia y que, a su vez, el acto de fotografiar constituye una experiencia profundamente corpórea. En esta extraordinaria obra el funcionamiento de la máquina, el tic-tac del metrónomo, es también una pulsación cardíaca.

• • •

Tras *American Night* [Noche americana] publicado en 2003, seguido por *a shimmer of possibility* [un destello de posibilidad] en 2007, *The Present* es el trabajo más reciente de lo que ha pasado a considerarse como una importante trilogía de la obra de Paul Graham en Estados Unidos que abarca aproximadamente los últimos quince años. Aunque no fueron concebidos con esta intención, podrían ser considerados actualmente como una serie de obras unificada, relacionadas no solo por un sujeto común, sino también por temas e ideas subyacentes que responden, en cierta medida, a su reacción frente al paisaje social americano desde que empezó a hacer fotografías en dicho país en 1998. Es cierto que estas tres obras —y deberíamos, de entrada, especificar que fueron ideadas sobre todo como libros desde el momento de su concepción— en gran medida adquieren su inmediata carga visual gracias a este nuevo contexto nacional, al encuentro con una geografía cultural específica y con lo que en ocasiones aparece como circunstancias sociales desesperadas. Sin embargo estos trabajos también suponen un cambio importante de tono en la práctica de Graham.

Su obra siempre ha llamado la atención por sus cambios abruptos de tema y de enfoque. Pero en su trilogía americana el cambio y sus implicaciones parecen tener un mayor alcance. Desde el punto de vista del proceso puede ser útil describirlo como una «apertura», no únicamente en el sentido de una mirada hacia afuera, de viaje y de interacción social —aunque, efectivamente, el trabajo es todas esas cosas— sino también entendido como una forma más fluida de hacer imágenes, que se aleja de la idea de imagen única y definitiva para acercarse a las secuencias cortas e integradas. En cierto modo se trata de la decisión editorial, por parte de Graham, de revelar el «flujo» de su práctica, para sugerir la búsqueda que interviene en lo que Vilém Flusser denomina «el gesto de fotografiar», reconociendo el vacilante «movimiento de duda»³ que se produce dentro de cada encuentro con un sujeto. Sugiere lo que Graham ha descrito como «una actitud menos forzada, más incluyente», un «rechazo de lo absoluto y de la finalidad» como respuesta más adecuada al tenor de sus tiempos. Pero de un modo inherente, casi como una consecuencia natural de su cambio de prioridades, se ha producido también en estas obras americanas un énfasis renovado en el potencial crítico de la visión como facultad perspicaz -aunque también falible- y, sobre todo, como *proceso*. Un proceso íntimamente ligado al desarrollo de la comprensión a medida que cambia la visión, minuto a minuto, a través del tiempo. Así pues, el hecho de que Graham afloje de algún modo las riendas en el mero acto de fotografiar enmascara una profunda reconsideración del modo en que las fotografías pueden funcionar y comunicar con el espectador. Y, de vital importancia para él, también reafirma la condición primaria del fotógrafo que reside en ver y registrar directamente el mundo tal como fluye a su alrededor.

En el 2010, mientras trabajaba en *The Present*, Graham hizo una presentación en el MoMA de Nueva York en la que reafirmó esta condición primaria de la mirada fotográfica, frente a lo que describió como un mundo del arte indiferente que, de manera habitual, no comprende las cualidades peculiares y diferenciadoras de este medio. Fue una intervención muy oportuna en la que también tuvo ocasión de manifestar el ideario personal que sus trabajos recientes en Estados Unidos habían articulado hasta ese momento, en términos visuales, de un modo tan persuasivo. «Mediante la fuerza de la visión», dijo, los fotógrafos «se esfuerzan por atravesar el umbral opaco del *ahora* para expresar algo del *eso* y del *así* de la vida en el momento en que lo reconocen. A través de la fotografía se esfuerzan por definir esos momentos y hacerlos avanzar en el tiempo hasta nosotros, hasta el aquí y el ahora, para que con la claridad que da la perspectiva del tiempo podamos atisbar algo de aquello que ellos han percibido». Con esto, sugería, empezamos a desvelar «el acto creativo que está en el centro de la fotografía sería: nada menos que la medida y los pliegues del tejido del tiempo en sí mismo»⁴.

Desde que empezó a trabajar fuera de Reino Unido a mediados de la década de 1980, principalmente en Europa pero esporádicamente también en Japón, el trabajo de Graham empezó a forzar la imagen fotográfica hacia extremos expresionistas y, al igual que los fotógrafos alemanes

3 FLUSSER, VILÉM: *Los gestos, fenomenología y comunicación*, Herder, Barcelona, 1991.

4 GRAHAM, PAUL: *The Unreasonable Apple*, ponencia en el primer Foro de Fotografía del MoMA, febrero de 2010. Véase el texto completo en línea en: www.paulgrahamarchive.com/writings_by.html. [Última consulta realizada el 20 de septiembre de 2017].

con los que entabló entonces amistad, como Michael Schmidt y Volker Heinze, su obra adquirió gran parte de la energía y atmósfera a partir del crudo y revelador contacto de lo que estaba al alcance de su mano. Obras como *New Europe* [Nueva Europa] (1988-1992), *Empty Heaven* [Cielo vacío] (1989-1995), *End of an Age* [Final de una era] (1996-1998), y la serie corta *Paintings* [Pinturas] (1997-1999), por ejemplo, están dominadas por una interioridad oscura, iluminada por el flash, y solo ocasionalmente mitigada por breves destellos de luz natural. En estas obras la realidad se pone en gran medida al servicio de la cámara, las metáforas del malestar social y del trauma histórico son arrancadas de sus recovecos ocultos, las apariencias se vuelven difusas y el color —siempre en el centro neurálgico de la obra— está calibrado a una intensidad psicológica. *End of an Age* en particular supone una especie de apoteosis apasionada de las obras de este período. Su apuesta por los «errores fotográficos» —dominantes de color intensas, imágenes borrosas, efectos de ojo rojo— era en parte una respuesta a la estéril perfección fotográfica, imperante en esa época, conseguida mediante aplicaciones como Photoshop y, tras más de una década de cuestionamiento de los supuestos sobre cómo debe ser la fotografía «buena» o «válida». *End of an Age* se convirtió en una verdadera afirmación sumaria de su propia agencia y de su control como fotógrafo e impresor sobre toda la gama desinhibida y no regulada del vocabulario fotográfico. Pero, de un modo más personal, dentro de esta obra los retratos de jóvenes —que son ejemplares tanto como individuos, como muestreo de la condición y el posicionamiento de la juventud de finales de siglo— fueron para Graham un vehículo para reflexionar sobre su propia juventud y para pasar página con respecto a una época y una experiencia concreta. Pese a toda su intensidad, *End of an Age* está impregnado de un aire de suspensión temporal e incluso de agotamiento. El libro fue a la vez un clímax y una suerte de epitafio y, en 1998, poco después de completarlo, Graham comenzó a viajar a Estados Unidos con mayor frecuencia y empezó a tomar las primeras fotografías para un proyecto que todavía estaba por definir y que más tarde se publicaría en 2003 bajo el título *American Night*.

• • •

Algunas de aquellas primeras fotografías tomadas en Nueva York entre 1998 y 1999, en las que la luz del sol corta el aire turbio de las calles con una fuerza corrosiva, ahora arden en el centro de *American Night*. Tienen algo de la intensidad sombría de las fotografías europeas de Graham, pero nos llevan de inmediato a un espacio cultural muy distinto. Los sujetos lánguidos e introspectivos de *End of an Age* eran de una generación que Graham llamaba «jóvenes monoculturales», representantes de un modelo social occidental blanco que ya estaba relegado al pasado, y una sensación de decadencia, incluso de desarraigo social, impregnaba el aire de agotamiento de la obra. Una fuerte atmósfera de fatiga y de desgaste también definía las primeras fotografías americanas de Graham, pero en *American Night* los afroamericanos que emergen de las imágenes aparecen en distintos estados de aflicción, luchando física y emocionalmente con su entorno y abatidos por ello. Incluso la luz —que era un bálsamo para aquellos jóvenes europeos— aparece ahora como un elemento de opresión.

El cambio de tono resulta extraordinario y muy marcado. Y casi parece que, por primera vez en todos sus trabajos publicados, encontramos a Graham deliberadamente en plena calle, en esa particular circunstancia de hacer fotografías mientras la vida de la ciudad fluye a su alrededor. La mayoría de las fotografías para *American Night* se hicieron entre 1998 y 2002, período en el que Graham esencialmente estaba en proceso de trasladarse a Estados Unidos. De hecho, no se afincó definitivamente en Nueva York hasta que dicha obra estuvo casi terminada, de modo que es relevante pensar que fotografiaba América, a pie de calle, como parte de un proceso de orientación y exploración en un país que pronto se convertiría en su lugar de residencia. Pero lo que descubrimos en esas primeras fotografías para *American Night* es que muy pronto esto adquirió un cariz de urgencia y determinación dentro de su producción. Situadas ahora en el convulso centro de dicho libro junto a otras fotografías de corte similar realizadas aproximadamente a lo largo de los siguientes cuatro años, esas primeras imágenes compuestas por una sección continua de diez fotografías, mantienen parte de su inicial reacción visceral ante las palpables divisiones económicas y sociales del país y, más concretamente, ante el componente racial que se encuentra en la base de dichas divisiones. En sus propias palabras, «cualquiera que venga a Estados Unidos con los ojos abiertos no puede dejar de sentirse conmovido por las desigualdades sociales/raciales que existen aquí. Es el elefante en la habitación. Trabajar aquí y no tener eso en cuenta me parece que sería simplemente ridículo y haría que uno formara parte del problema...».

Y sin embargo, parte de lo que hace que estas fotografías sean tan inquietantes, una parte de esa mirada casi atónita que Graham nos pide que compartamos, está en sí misma ligada a una sensación de incomodidad. Al reaccionar rápidamente a la gente de su alrededor, mediante encuadres borrosos, Graham nos acerca a la gente y la cámara ofrece una respuesta inmediata, una respuesta *sentida* a las condiciones físicas de la calle. Este *sentir* se ve reforzado por el lenguaje corporal de quienes fotografía: una mujer que mira fijamente y aprieta el puño, un hombre que hace una mueca y expone su pecho a la luz, un hombre en silla de ruedas que protege su rostro, tal vez del sol o tal vez del fotógrafo, y otra mujer sentada en el bordillo de una acera que se gira e interpela la mirada de la cámara con un poco de enfado en su expresión. La fuerza y la inestabilidad de la mirada en estas imágenes, tan ligadas a esa intervención de una luz corrosiva, parecen sintomáticas de un malestar consustancial a la experiencia de los afroamericanos en la ciudad. Dos fotografías que abren y cierran la sección arrojan un lúgubre pronóstico sobre esta condición mostrando individuos con los ojos dañados. Los parches médicos blancos son indicativos de la fragilidad física y social de estas personas y sugieren un vínculo entre sus cuerpos y el tejido afligido de la ciudad, estratificado por restos e inscripciones, cuyos grafitis y viejos carteles funcionan como una especie de camuflaje, una superficie envejecida sobre la cual la gente, los que ya están desposeídos, han empezado a desaparecer.

Desde sus primeros trabajos Graham se ha interesado por las maneras en que la cámara puede explorar tensiones entre lo visible y lo invisible, pero en estas fotografías neoyorquinas dichas tensiones son abordadas de un modo más explícito, las dicotomías de luz y oscuridad, presencia y ausencia, visibilidad y ceguera adquieren una fisicalidad inquietante, casi febril. Y sin embargo, alrededor de todo esto, en *American Night* hay un juego aun más extraño entre lo que se ve y lo que

no se ve. Si la ciudad constituye el epicentro denso y oscuro, en las páginas anteriores y posteriores a ella encontramos su reflejo alternativamente pálido y radiante, otra América del interior que se vacía en diferentes formas de blancura. En una de dichas páginas las imágenes están tan sobreexpuestas que apenas aparecen registradas sobre la página, y el desmoronamiento de la información visual requiere un esfuerzo por parte del observador, poniendo una nueva tensión en el proceso de mirar. Pero lo que se ve de forma parcial en realidad apenas está ahí. Esos espejismos lechosos son una sucesión de no-lugares americanos: desiertos posindustriales de amplias carreteras y su maltrecha acumulación de arquitecturas de cuneta, a través de las cuales en el plano medio las figuras empequeñecidas de los pobres americanos transitan con vacilación. Todo parece inerte, ausente, desprendido, como si la supresión del color y de la sustancia en las fotografías detectara otra forma de acallamiento más omnipresente, otra enfermedad social más profunda.

Un cierto tipo de presencia vuelve con una fuerza peculiar a intervalos irregulares en las fotografías de acerada nitidez que interrumpen esta serie, en las que grandes casas immaculadas de urbanizaciones residenciales resplandecen bajo el sol californiano. Estas imágenes completan la visión de Graham de la inequidad endémica y contribuyen a convertir *American Night* en una experiencia visual formidable. La intrusión de una intensa saturación de color en medio de esa sobreexposición blanquecina sacude nuestra mirada con un salto de la pobreza a la abundancia, de lo frío a lo cálido, del esfuerzo a la facilidad, de un modo que dirige nuestra incómoda lectura del libro hacia la cuestión de la mirada social selectiva, que constituye el marco narrativo de la obra. Pero en el seno de todo esto hay otra idea más pausada, aunque más insistente, acerca de la lenta y sistemática erosión del espíritu humano, cuyo estado de postración reflejado en las imágenes opacas desaparece por completo ante las impolutas residencias californianas: dos escenas de una progresiva desaparición que se produce a la vista de todos.

American Night constituye una obra de arte sin concesiones. Su inquietante estructura y sus turbias fotografías blancas son una transformación audaz típica de experimentos y errores que se combinan para imponer serias exigencias sobre el espectador, exigencias que siguen produciendo una división de opinión más de una década después de la publicación del libro. Hay algo especialmente provocador en el hecho de que las primeras fotografías americanas de Graham publicadas fueran una serie de difícil visionado, y que la conciencia poética e histórica de su obra se viera embellecida en el libro por textos muy tenuemente impresos de Herman Melville y José Saramago, que solo se vuelven legibles, se hacen visibles, cuando inclinamos el libro cuidadosamente con respecto a la luz. El título en sí ya evocaba toda una retahíla histórica, potencialmente abrumadora, de otros proyectos como *American Photographs* [Fotografías americanas] de Walker Evans, *The Americans* [Los americanos] de Robert Frank, *The American Monument* [El monumento americano] de Lee Friedlander, *American Surfaces* [Superficies americanas] de Stephen Shore, *American Prospects* [Perspectivas americanas] de Joel Sternfeld, etc. Por consiguiente, en cierto modo *American Night* representa una confrontación, al menos en términos fotográficos, casi un texto sagrado, y al mismo tiempo se sitúa dentro de un proceso más amplio que se ha denominado «el continuo rehacerse de una nación», lo cual, como David Company ha señalado recientemente, puede verse como parte de la condición americana:

[...] tal vez en mayor medida que cualquier otra nación, Estados Unidos fue y sigue siendo un volver a empezar, una nueva versión, un segundo intento, un proyecto [...] una obra en construcción. La experiencia americana está en curso, se encuentra en un constante estado de devenir y por ello es necesario hacer una monitorización. Consecuentemente, el país tiene una relación más soberana e íntegra con su propia imagen. No es que Estados Unidos esté ahí para ser fotografiado, ni tampoco que esté ahí como una fotografía. Más bien el acto de fotografiarlo constituye un acto primario de diagnóstico, de definición y de autoafirmación⁵.

Al igual que Robert Frank cincuenta años antes que él, Graham era un forastero y por ello tenía una visión oblicua de esa imagen que el país tiene de sí mismo, pero *American Night* fue concebido para reflejar, para «diagnosticar» una condición nacional, y fue planificado muy conscientemente para abarcar los cuatro puntos cardinales del país, por lo que Graham visitó finalmente Atlanta en 2003, específicamente para completar su geografía.

A lo largo del último libro encontramos ecos del canon moderno americano, recuerdos conscientes de otros paisajes, otros viajes y otras calles. Incluso hay guiños a los melodramas escenificados de Jeff Wall en la sección central del libro, repatriados aquí a las calles y al linaje fotográfico en el que se inscriben. Y las fotografías blancas también prefiguran —sorprendentemente— las capturas de pantalla de Doug Rickard, procedentes de la aplicación Street View, en su *A New American Picture* [Una nueva imagen de América] (2012). No obstante, en la realización de *American Night* Graham se cuidó mucho de evitar cualquier comparación evidente y de descartar todo atisbo de nostalgia. Una vez más, extrayendo nuevos potenciales del proceso fotográfico, de toda su gama tonal, fue capaz de revitalizar de modo crítico un lenguaje debilitado y de fijar firmemente el pasado en el presente. Y al hacer esto también despierta de golpe al espectador, irrumpiendo en el habitual ensueño del intercambio entre este y el fotógrafo, exigiéndole una atención y un esfuerzo renovados, así como una implicación directa y experimental sin precedentes con el libro como objeto.

El rigor conceptual de *American Night*, estructurado en torno a la idea de una «narración dentro de una narración» —la «fotografía de calle» más reconocible de la sección central actúa como un contrapunto deliberado a la desorientadora inercia nebulosa y a los fogonazos de color de las páginas situadas en los extremos— se construye a partir del trabajo de Graham para *End of an Age*. En dicha serie los retratos están organizados para sugerir un progresivo movimiento giratorio o una pirueta, mediante la cual sus jóvenes sujetos también están sometidos a una especie de examen forense. Ambos proyectos atestiguan la creciente importancia del libro en los planteamientos de Graham, no solo como emplazamiento principal para la fotografía, sino como obras planificadas y resueltas en sí mismas. Tanto en *End of an Age* como en *American Night*, los «errores» habituales del proceso fotográfico fueron catalizadores para el desarrollo de las ideas de Graham, pero en cada caso las fotografías individuales y el proceso de la toma de imágenes se subordinó en última instancia a las estrategias editoriales que definen la estructura de los libros y llevan las obras a buen término.

5 CAMPANY, DAVID: *The Open Road: Photography and The American Road Trip*, Aperture, Nueva York, 2014, p. 35.

A finales de 2003, el hecho de viajar y fotografiar en América, la experiencia de visitar lugares, conocer gente, estar en la calle, supuso para Graham un impulso en sí mismo. Y fue la naturaleza específica de esta experiencia rutinaria, con sus pequeños actos de descubrimiento y una creciente sensación del espacio social y de las texturas de la vida de la gente, lo que le empujó hacia un nuevo esquema de trabajo en el que el acto de fotografiar, el proceso aparentemente simple y reflexivo de mirar, de ver y registrar cosas y situaciones ordinarias, emerge en toda su variedad y complejidad como una idea en sí misma.

• • •

Lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo extraordinario, el ruido de fondo, lo habitual [...] ¿Cómo hablar de estas «cosas comunes», cómo asediarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que están pegadas, cómo darles un sentido, una lengua para que finalmente hablen de lo que existe, de lo que somos?⁶

Georges Perec, *Lo infraordinario*

a shimmer of possibility es una epopeya americana de lo pequeño, de lo incidental. Aquí no hay panoramas, no hay verdaderos paisajes, sino una pequeña sensación del gran continente en todo su esplendor. El sentido de lugar del libro se mantiene localista e íntimo, pero a lo largo de sus doce sinuosos volúmenes las secuencias cortas y entrelazadas de fotografías discurren arriba y abajo por todo el país, uniendo distintas ciudades —Chicago, San Francisco, Minneapolis, Nueva Orleans—, así como cualidades dispares de espacio y experiencia —Nueva York y Dakota del Norte— para crear una sensación de escala nacional, abierta. Y sin embargo el resultado que esto produce, el resumen narrativo, la perspectiva general, resulta casi imposible de aprehender, es tan evanescente como lo sugiere el título del libro. Al igual que los muchos viajes sin ruta planificada a través del país, en los que Graham se embarcó entre 2004 y 2007, los doce libros no siguen ningún orden, cada uno constituye una unidad completa, pero también un fragmento del todo, y hojearlos siempre implica sopesar diferentes opciones, seguir nuevas combinaciones, a menudo encontrarse de nuevo con el mismo volumen, con las mismas secuencias de imágenes, las mismas calles, volver y repetir un proceso como lo hacen las propias fotografías. La sensación de prospección se encuentra aquí permanentemente fracturada, al igual que la lógica obsesiva de la carretera con su serie auxiliar de documentos fotográficos decisivos y su voluntad de resolución. Por el contrario, *a shimmer of possibility* mantiene un punto previo de fascinación y delicadeza. Las secuencias del libro preservan el arte inconcluso de andar, del deambular urbano; sus fotografías son como ideas pasajeras anotadas brevemente, su realismo —cosa relevante para la fotografía contemporánea— es directo y carece de ironía. De hecho, en su cualidad de revelación tranquila, a menudo aleccionadora, sobre la experiencia vivida, los volúmenes de *shimmer* son como una extraordinaria colección de cuadernos personales. La combinación de lo liviano y lo efímero en las fotografías, junto con el minucioso cuidado dedicado a la producción, constituyen una cualidad distintiva del proyecto editorial.

6 PEREC, GEORGES: *Lo infraordinario*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2013, pp. 14-15.

El espacio y la profundidad de *shimmer*, tan geográficamente expandido, tan experimentalmente específico, incluso confinado, es en gran parte consecuencia de la inquieta calibración de la mirada fotográfica de Graham, que baja hacia residuos vertidos sobre la acera, que siente el torpor de las calles, y después se alza hacia el cielo, momentáneamente perdida en un ocaso, distraída por una sublime apertura en las nubes. El tiempo se va desplegando y las cadencias de un mundo imperfecto, que se deshinchaba y que inspira, conectado y desconectado, se alza y cae, quedando en suspensión. Pero los hilos conductores del libro, los ejes alrededor de los cuales se mueven Graham y su cámara, son personas, y uno de sus aspectos importantes es que *shimmer* transcurre como un diario de encuentros con personas. El ámbito imaginativo de las fotografías y de todo el libro se abre de forma general a partir de esos prolongados nodos de intersección. También aquí encontramos el *locus* esencial de intimidad del libro, en el espacio somático de una persona que se encuentra con otra en la calle —intercambiando miradas, una expresión, algunas palabras, tal vez una conversación—. Hay muchos momentos así en *shimmer*, en los que Graham conoció y pasó algún tiempo con alguien, algunos minutos, a veces mucho más, sin dejar de fijarse en las cosas con su cámara, ajustando, repitiendo, confirmando, interrogando.

Bajo el paso elevado de una autopista en Luisiana, por ejemplo, en otro terreno impersonal y fronterizo, un hombre con un gato camina hacia la cámara y capta la atención del fotógrafo como algo improbable pero también cautivador. Graham toma otra instantánea a medida que el hombre se aproxima y después, ya mucho más cerca, un retrato: se han conocido, han conversado y el hombre posa con naturalidad para un nuevo retrato, reiterando el primero. Pero también ha cambiado algo, apenas perceptible al pasar de una imagen a otra, en el espacio ínfimo de un segundo: tal vez una tenue alteración del aire, un minúsculo desplazamiento de la luz, la forma borrosa de un coche pasando por la autopista que ha desaparecido. En las siguientes tres fotografías vemos el gato, otro espíritu independiente, estirándose y oteando el pequeño prado rodeado de hormigón, después volvemos al brazo extendido del hombre que muestra un tatuaje. Mantiene esa posición mientras Graham toma tres fotografías más —una indagación informal y un gesto amable de consentimiento—. En la imagen final vemos el hombre alejándose hacia el gris Motel Aloha, con el gato debajo del brazo, y el breve intercambio se difumina de nuevo en el ámbito anónimo de la vida de los demás. Es a la vez algo y nada, intrascendente pero destacable por la cualidad de la atención que le presta Graham y que después conserva en las páginas del libro, los elementos narrativos de un no-acontecimiento: el hombre, su rostro, su gato, el espacio, la autopista, la hierba y las flores, el brazo y el tatuaje, el paseo hacia el motel, todo ello valiosos registros de un archivo contemporáneo de acontecimientos americanos, todo ello detalles con destellos de posibilidad.

La mayoría de los volúmenes de *shimmer* giran en torno a uno o dos de estos encuentros, algunos más distantes, pero otros tan cercanos que las marcas y la adversidad y el aislamiento social se sienten con mayor intensidad: una mujer de pelo gris en Chicago, enfundada en una chaqueta plateada de The Lakeside Inn and Casino, aprieta en la mano un único billete de banco, una mujer en Minneapolis apoya todo su peso sobre un contenedor verde de basura mientras rasca su boleto de lotería con una moneda, y en Washington una mujer de pelo naranja y mirada ausente come sentada un plato de comida para llevar rodeada de los restos de otras comidas similares tirados por

el suelo. En cada caso, la intimidad de la secuencia de imágenes se ve correspondida por la tensión que surge de la proximidad física de Graham con respecto a estas personas; la mirada entrometida e impávida de la cámara marca los signos de su menguada dignidad. Las fotografías juegan con esta tensión no resuelta, pero a medida que los hechos quedan debidamente registrados hay cualidades humanas redentoras que se reafirman continuamente. Las manos, especialmente, son un motivo recurrente importante en todas estas fotografías, como lo son en todos los volúmenes de *shimmer*, significando el tacto y confirmando la dimensión somática en la que el fotógrafo ha hecho incursión, al tiempo que nos acerca a nosotros, los espectadores, a los términos de una conexión sensorial entre personas que se encuentran, que conversan, y que no puede ser percibida por otros medios. En este sentido, las secuencias de fotografías encuadran lo que Graham ha denominado «una creciente conciencia del momento en el tímido y tierno encuentro con desconocidos... el reconocimiento de la respiración de la conciencia».

Lo que aquí explicita *shimmer* es el acto de fotografiar como proceso de moverse, de ver y de pensar, una interacción entre la intención y el descubrimiento que evoluciona a medida que se negocia cada objeto o sujeto de atención. En su libro *Gestures* [Gestos], recopilado en 1991 pero no íntegramente publicado en inglés hasta 2014, Vilém Flusser, el teórico checo de los nuevos medios de comunicación ve esto como una condición fundamental del «gesto de fotografiar», en el cual la atención y la reflexión del fotógrafo se desarrollan a medida que surgen nuevos enfoques y se revelan nuevos detalles: «el gesto de fotografiar es un movimiento en busca de una posición que revela una tensión tanto interna como externa, impulsando la búsqueda hacia delante». Flusser denomina esto «el movimiento de la duda [...] el gesto filosófico por excelencia»⁷. Continúa reconociendo que fotografiar a personas es «una compleja encrucijada de acciones y reacciones», un diálogo en el que al igual que el sujeto reacciona en cierto modo a la experiencia de someterse al escrutinio, también el proceso de «observación cambia al observador». Y añade:

El fotógrafo no puede evitar manipular la situación. Su mera presencia constituye una manipulación. Y no puede evitar verse afectado por la situación, el simple hecho de estar presente lo cambia. La objetividad de una imagen (de una idea) nunca puede ser más que el resultado de la manipulación (observación) de una situación u otra. Todas las ideas son falsas en la medida en que manipulan aquello que someten a consideración, y en ese sentido son «arte», es decir, ficción. Sin embargo hay ideas que son verdaderas en otro sentido, concretamente a la hora de captar realmente aquello que se somete a consideración. Puede que fuera esto a lo que se refería Nietzsche cuando decía que el arte es superior a la verdad⁸.

Este es el diálogo, el catálogo de gestos y el proceso de cambio en torno al cual gira *a shimmer of possibility*: Graham moviéndose, buscando, persiguiendo una idea, encontrando y captando algo duradero a partir de lo que ve, a partir de sus encuentros con otras personas. A lo largo del libro

⁷ FLUSSER, VILÉM: *Óp. cit.*

⁸ *Ibidem.*

podemos sentir cómo sucede todo esto: en su encuentro con el hombre y su gato, con el *hippie* de la calle y sus flores a altas horas de la noche en San Francisco, y con la señora mayor que mira su buzón en Nueva Inglaterra. En cada caso la secuencia de fotografías registra con contundencia la presencia de Graham, no solo como observador activo, sino también como alguien que absorbe información y aprende de lo que está viendo. Una de las muchas recompensas que nos ofrece *shimmer* como espectadores, como lectores, es la de tener acceso al interior de este proceso y, en un sentido también ligeramente instructivo, participar en él.

Todo esto está muy lejos de la imagen del fotógrafo callejero que no ha dejado de sacudir el imaginario fotográfico desde la irrupción de la Leica en la década de 1930, esa figura compulsiva, casi frenética, cuyo mítico esfuerzo por conseguir la fotografía ejemplar conjuga lo intuitivo y lo instintivo con un poder sobrenatural de anticipación, juicio e inteligencia. En muchas ocasiones estos rasgos y la incansable actividad física que los impulsa han evocado asociaciones depredadoras, incluso salvajes. Cautivado por los movimientos físicos de Robert Frank, Jack Kerouac lo describió diciendo que «acechaba como un felino, o como un oso enfadado»⁹, reiterando la metáfora de la caza, ahora tan común, en la que el sujeto pasivo es la víctima de una intrusión violenta. En un testimonio tal vez más sutil, Joel Meyerowitz recuerda de primera mano el modo en que Frank «se deslizaba y zigzagueaba» alrededor de sus sujetos y «en sus vidas». «A veces susurraba algo [...] pero generalmente expresaba sus sugerencias físicamente, con el modo en que se movía [...] era un ballet. Utilizaba su cuerpo para hacer fotografías y media muy bien sus tiempos»¹⁰. Además, a menudo se ha caracterizado al buen fotógrafo callejero como alguien que consigue, y que se apoya en un estado elevado de tensión física en el que cuerpo y cámara acaban necesariamente fundiéndose, de modo que el acto de fotografiar se convierte en algo tan orgánico como guiñar un ojo. Truman Capote recordaba que una vez estuvo observando a Henri Cartier-Bresson en una calle de Nueva Orleans «bailando sobre el asfalto como una libélula agitada, con tres Leicas colgándole del cuello, y una cuarta abrazada a su ojo: clic, clic, clic (la cámara parece que sea parte de su propio cuerpo) disparando con intensidad, exultante, como sumido en un trance religioso»¹¹. De forma similar, el escritor John Malcolm Brinnin observó que «mientras enfoca algo, [Cartier-Bresson] tiembla con la inminencia de diez cosas más [...]. Cuando no hay nada a la vista enmudece, es inabordable, tenso como un colibrí»¹². Y, tal vez en mayor medida que cualquier otro fotógrafo, Garry Winogrand heredó esa reputación de fotógrafo callejero cargado de una intensidad salvaje, pero embebido por esa sutileza del ballet. Uno de sus alumnos de mediados de la década de 1970 proporciona esta extraordinaria descripción de Winogrand trabajando en la calle, que vale la pena citar en su totalidad:

9 Citado en GREENOUGH, SARAH y BROOKMAN, PHILIP: *Robert Frank: Moving Out*, National Gallery of Art, Washington/Scalo, Zúrich, 1994, p. 111.

10 Joel Meyerowitz, en WESTERBECK, COLIN y MEYEROWITZ, JOEL: *Bystander: A History of Street Photography*, Thames & Hudson, Londres, 1994, pp. 373-374.

11 *Ibidem*, p. 156.

12 *Ibidem*, p. 157.

Cuando tenía una cámara entre las manos demostraba una destreza atlética increíble. Con la práctica acumulada de haber disparado el obturador cientos de miles, o incluso un millón de veces, su técnica era increíble porque siempre estaba en movimiento. También tenía algunas idiosincrasias. A menudo andaba por las aceras acariciándose la cara con la cámara. A veces lanzaba su Leica para pasársela de la mano derecha a la izquierda [...]. Daba igual lo que estuviera haciendo con la cámara, los ojos de Garry siempre buscaban el siguiente disparo. Giraba la cabeza de lado a lado. Era como un depredador buscando su próxima comida. Y cuando veía su siguiente objetivo, su problema, por así decirlo, medía la luz al instante valiéndose de su experiencia (nunca lo vi usar un fotómetro), miraba la configuración de su cámara, hacía los ajustes que necesitaba, y después se iba hasta su sujeto, se plantaba literalmente frente a él, se llevaba la cámara al ojo y se quedaba instantáneamente inmóvil el tiempo suficiente para presionar el obturador. Después seguía caminando bajando la cámara y dejando atrás a su sujeto, y una milésima de segundo después había desaparecido. Después del disparo, si alguien lo interpelaba con una mueca o una pregunta, inclinaba la cámara hacia el sujeto como forma de darle las gracias¹³.

Una de las paradojas ejemplares de la fotografía callejera (*street photography*), del mantra del «momento decisivo» de Cartier-Bresson, es que casi nunca representa la resolución final de toda esta frenética actividad física, sino que suele ser un subproducto de la misma, una imagen identificada y seleccionada más tarde a partir de encuadres anteriores y posteriores del mismo acontecimiento. Para apreciarla plenamente, para «ver» la fotografía y conceder al fotógrafo su habilidad y criterio en el momento de exposición, es necesario extraer la fotografía decisiva de esa secuencia del «antes y después» y elidir toda sensación de proceso físico, el «momento de duda» que la hizo posible. Solamente en la hoja de contacto, ese objeto tradicionalmente no mostrado del arte del fotógrafo (pero, tal vez irónicamente, sobre el que Cartier-Bresson dijo que dejaba entrever al «verdadero» fotógrafo¹⁴), emerge con mayor claridad una impresión más completa de la fotografía como actividad física, como una serie de acciones y reacciones.

Esta sensación más corporal de fotografiar, crucialmente preservada en las páginas de *a shimmer of possibility* en los procesos de selección y de edición, es lo que contribuye a dar al proyecto de Graham su carácter distintivo y radical. Como se ha dicho más arriba, fue parcialmente el resultado de trabajar por toda América, la respuesta a un nuevo paisaje social y a las condiciones de inequidad a la vez sorprendentes y omnipresentes —un paseo por casi cualquier calle muestra las señales de dicha desigualdad—. Pero las ideas estructurales de Graham también se desarrollaron a partir de la revisión del trabajo que estaba haciendo, no en una hoja de contacto, sino a medida que lo revisaba a golpe de ratón en el «flujo de trabajo sobre una pantalla de ordenador». Como él mismo ha dicho: «las primeras series [de *shimmer*] las hice con película que después escaneé, y al revisarlas en la pantalla y ver el tartamudeo de la secuencia filmica en lugar de recurrir a una

13 GARZA, O. C.: «Class Time with Garry Winogrand (1974-1976)», de la página web *American Suburb X*, publicado el 19 de julio de 2011. Véase en línea en: www.americansuburbx.com/2011/07/garry-winogrand-class-time-with-garry.html. [Última consulta realizada el 20 de septiembre de 2017].

14 WESTERBECK, COLIN y MEYEROWITZ, JOEL: *Óp cit.*, p. 155.

hoja de contacto, empecé a observar que se producía un flujo muy bello»¹⁵. Esto puede verse en la primera secuencia que hizo Graham para *shimmer* en los exteriores de un motel de Pittsburgh, que muestra a un afroamericano cortando el césped de toda la ladera de una colina con una cortadora manual: la informalidad de las imágenes, a modo de «instantánea», sugiere el inmediato proceso reflexivo del fotógrafo de mirar y percatarse de esta escena durante un corto período de tiempo. La búsqueda de una única y definitiva imagen ha dado paso aquí al ímpetu, al «tartamudeo» del proceso secuencial puesto en marcha por el acto de fotografiar.

A medida que su trabajo fue evolucionando, y al empezar a utilizar una cámara digital, la idea de «flujo» se desarrolló de un modo más consciente en la práctica de Graham —el seguimiento de una idea y el seguimiento de algo que sucede en la calle tienen una especie de sincronía, comparten el mismo proceso de abrirse y de prestar más atención a la experiencia del aquí y ahora—. Véanse, por ejemplo, sus fotografías de dos personas llevando la compra en Austin (Texas), en las que la chaqueta roja de la mujer y los pantalones azules del hombre hacen juego con el gran paquete de Pepsi que este último lleva cargado al hombro. Hay nueve fotografías en total —otras dos captan distracciones pasajeras— y no hay casi nada especialmente reseñable sobre el acontecimiento, simplemente un trayecto por uno más de esos paisajes exhaustos junto a la carretera. En dos de las imágenes pasan junto un cementerio —ecos momentáneos de pérdida y de recuerdo al fondo de las imágenes— pero siguen caminando sin mirar atrás, como si se tratara de anomalías en un paisaje hecho para conducir. La secuencia de fotografías deliberadamente no artísticas está suspendida en el aire y no acaba en nada, solo vemos que la pareja sigue caminando y se aleja en la distancia. La secuencia simplemente dice «esto sucedió», hace un inventario temporal y espacial, y sin embargo también se deja notar un trasfondo de carga en el peso del paquete de Pepsi y la devastación del entorno: la vida sigue, para bien o para mal.

En algunos aspectos las fotografías de Graham imitan la interminable producción vernácula de la cultura digital, el registro automático de todo y de cada momento realizado por el entusiasmado *amateur* con su teléfono o con su nueva cámara digital. Es otra historia sobre el consumo irreflexivo como paliativo social. Pero al reflejar algo de lo que John Szarkowski una vez llamó la «textura, la referencia y el ritmo» de la cultura vernácula del «omnipresente vecino *amateur*»¹⁶, las obras de Graham también aparecen aquí a modo de contrapunto. La *dificultad* de la fotografía en nuestros días, como él ha afirmado, es su infiltración generalizada en nuestras vidas; el reto del fotógrafo artístico consiste en imponerse a esa omnipresencia, inscribirse en la cultura de masas y al mismo tiempo diferenciarse de ella¹⁷.

15 SCHUMAN, AARON: «The Knight's Move – In Conversation with Paul Graham 2010», en la revista *online Seesaw*. Publicado originalmente en versión abreviada en la revista *Aperture* núm. 199, verano 2010.

16 SZARKOWSKI, JOHN: *William Eggleston's Guide*, MoMA, Nueva York, 1976, p. 10.

17 GRAHAM, PAUL: «Photography is Easy, Photography is Difficult», en línea en: www.paulgrahamarchive.com/writings_by.html. [Última consulta realizada el 20 de septiembre de 2017].

La única lección de vida: que hay en ella más accidentes de lo que un hombre está dispuesto a admitir a lo largo de toda su vida sin que le vaya en ello la cordura¹⁸.

Thomas Pynchon, *V*

Durante un tiempo, a mediados de la década de 1960, William Eggleston acostumbraba visitar por la noche un laboratorio fotográfico industrial en Memphis, y pasaba el tiempo allí durante el horario laboral mirando cintas continuas de pequeñas imágenes oblongas que surgían de las máquinas de revelado. Eran registros de acontecimientos familiares, vacaciones, bodas, fiestas infantiles, todas ellas expuestas sobre la misma película pero que habían tenido lugar en diferentes momentos, con una diferencia de días o incluso de años. Más tarde describiría esto como una de sus «experiencias más emocionantes e inolvidables [...] y educativas»¹⁹. Aquel fue también un momento seminal para la fotografía en general, y (al menos) dos aspectos relacionados parecen significativos para Graham y para *shimmer*. El primero es una cuestión de color y de forma, y la constatación, por parte de Eggleston, a lo largo de aquellas semanas, del inagotable lenguaje vernáculo de la fotografía en color, con todas sus «idiosincrasias, sus informalidades y su candor»²⁰, como un nuevo crisol para el poder ingobernable de este medio. Pero el segundo aspecto es la total aleatoriedad de estas tiras de fotografías, la arbitraria combinación de acontecimientos domésticos que denotan el flujo de la vida; la intervención de las grandes elipsis temporales en las que se esparce cada acontecimiento, convirtiéndose en el espacio imaginativo donde las vidas se rellenan y cambian, y donde se entrelazan con otros mundos domésticos similares. Las secuencias de fotografías de Graham en *shimmer* también abarcan brechas de tiempo y de lugar; el entrelazado de sus hilos narrativos, sus digresiones y cambios bruscos de escenario crean espacios imaginativos y una impresión general del país, al tiempo que reflejan sus fracturas sociales, sus discrepancias y las fluctuaciones imprevisibles de vidas cotidianas que se niegan a obedecer las normas del sentido común. Pero estos no son los placeres y terrores del confort doméstico. En gran parte del libro la desesperación social se vierte sobre la vida pública, sobre las calles, y la reiterada invitación de Graham de *compartir* su experiencia de la América contemporánea nos fuerza a mirar cuando resulta difícil mirar, cuando en realidad, simplemente por puro respeto, tal vez nos sentiríamos más inclinados a apartar la mirada.

El lugar donde todo esto está más agudizado es sin duda Nueva York, en el volumen marrón de *shimmer*, donde siete fotografías de una mujer en evidente estado de angustia aparecen entretajadas con ocho imágenes de una puesta de sol flamígera y majestuosa en Dakota. La repetición, aquí, resulta por un lado incómodamente insistente y, por otro, extravagante, casi complaciente en su reproducción de un tópico fotográfico perenne; a la vez una respuesta realmente abrumada y una especie de cita prolongada. De vuelta a la calle, en este caso no tenemos la sensación de que

18 De la primera novela de Thomas Pynchon, *V* (1963), citado en GRAHAM, PAUL: *Ibidem*.

19 William Eggleston, de una entrevista con Mark Haworth-Booth: *History of Photography*, volumen 17, núm.1, primavera 1993, pp. 49-53. La entrevista fue retransmitida por primera vez en el programa *Third Ear*, BBC Radio 3, 28 de febrero de 1992.

20 RATHBONE, BELINDA: *Walker Evans: A Biography*, Houghton Mifflin, Nueva York, 1995, p. 280, citada en WESKI, THOMAS: «The Tender-Cruel Camera», en *William Eggleston*, Hasselblad Center, Gotemburgo, 1998.

Graham haya abordado realmente a la mujer. Aunque se desplaza para seguirla, sus fotografías sugieren una observación distanciada de sus movimientos, nuevamente de un encuadre a otro: la mano que se lleva a la cabeza, la fuerte calada que le da al cigarrillo, incluso el abigarrado estampado de la chaqueta que le viene grande, todo parece reafirmar su desasosiego. Las puestas de sol proporcionan un descanso de la incómoda presión de esta inspección, pero su incandescencia también retroalimenta las fotografías callejeras a modo de metáfora. De este modo las secuencias de Graham comprimen deliberadamente extremos emocionales y representacionales: el género del reportaje callejero duro e impasible encuentra un inesperado y extraño aliado en lo románticamente sublime. Ambas secuencias constituyen documentos estadounidenses, sin embargo las dos también infieren estados de ánimo, y en sus asociaciones dolorosamente reales y míticas representan un país de contradicciones imposibles. Las puestas de sol evocan un espacio americano ideal, pero en términos humanos no son en absoluto espacios reales, sino meros decorados para la añoranza. En contraste, en la última fotografía de la secuencia de Nueva York, nos encontramos con una vista de la ciudad, borrosa, caótica, en la que el color vivo salpica sus profundos contrastes de luz y de sombra. Este es un escenario humano real hacia el que la mujer angustiada, con la mano todavía en la cabeza, va a volver: la ciudad como lugar, como imagen y como idea.

• • •

[...] la calle, en el sentido amplio de la palabra no solo es el conjunto de impresiones fugaces y de encuentros casuales, sino el lugar donde el flujo de la vida ha de autoafirmarse. De nuevo, debe pensarse principalmente en la calle urbana, con sus muchedumbres anónimas en perpetuo movimiento. Las visiones caleidoscópicas se funden con formas no identificables y con complejos visuales fragmentarios que se anulan entre sí, impidiendo así que el espectador se deje llevar por cualquiera de sus innumerables sugerencias. Lo que se le aparecen no son tanto individuos de contornos nítidos, empeñados en tal o cual afán concreto, como un vago tropel de figuras esquemáticas, totalmente indeterminadas, cada una de las cuales tiene su propia historia, aunque esa historia no se nos cuente. En lugar de ello, lo que se presenta es un flujo incesante de posibilidades y de significados casi intangibles. Este flujo provoca un hechizo en el *flâneur*, o puede incluso llegar a crearlo: la vida callejera, esa vida que disuelve constantemente las configuraciones que está a punto de crear, le produce embriaguez²¹.

Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*

Si *a shimmer of possibility* era el resultado de viajar y deambular -del ojo de una cámara itinerante que sale al encuentro de Estados Unidos y que ve el país a través de una serie de encuentros diversos con personas y lugares- la parte final de la trilogía americana de Graham, *The Present*, está firmemente localizada, su visión se irradia desde una posición fija, o una serie de puntos estáticos alrededor de los cuales la ciudad se mueve, «disuelve constantemente las configuraciones que

21 KRACAUER, SIEGFRIED: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 1982, p. 103.

está a punto de crear». Hay muchos paralelismos entre la evocación de Siegfried Kracauer de la vida en la calle de una ciudad y los trabajos de Graham en *The Present* (2012), esa imagen del observador fascinado, cuya sensación de hallarse *en un lugar* está «creada» por lo que sucede a su alrededor. Aunque el punto de partida para la cita de Kracauer es el cine, sus palabras intentan evocar una afinidad entre nuestra experiencia del medio y la «autoafirmación» de la ciudad de ese «flujo de la vida»²². Existen conexiones visuales evidentes entre las fotografías de Graham para *shimmer* y *The Present*, y los fotogramas de un film. Él mismo ha sugerido que los volúmenes de *shimmer* contienen una especie de «haikus filmicos», y su analogía entre las primeras fotografías de este libro y «secuencias filmicas tartamudeantes» también podría aplicarse a las fotografías de *The Present*, aunque en este caso reducidas a solo dos o tres imágenes. No obstante, pese al hecho de abrir el momento decisivo de la fotografía mediante la invocación del flujo temporal de una cámara cinematográfica, el verdadero efecto de las secuencias fotográficas de Graham es el reforzar enfáticamente las diferencias entre ambos medios, y afirmar las cualidades específicas de la imagen fija de la que Graham siempre ha sido un apasionado defensor.

Los «individuos de contornos nítidos» que eluden al observador/cineasta imaginario de Kracauer, son las mismas figuras centrales que la cámara de Graham selecciona en *The Present* con tan extraordinario detalle. Es exactamente el movimiento entre estos protagonistas principales, que sucede cuando Graham cambia su atención —cuando ajusta el enfoque de su cámara e introduce lapsos de tiempo (en el momento de exposición y mediante el proceso de edición)—, lo que produce el extraño impulso titubeante de *The Present*, ese tartamudeo hacia delante, el latido cuyo eco surge de las páginas de *a shimmer of possibility*. Si en *The Present* se pudiera hacer una analogía más perdurable con el cine, sería con la imagen congelada, esa función que se inscribe en el, cada vez más interesante, pliegue entre la foto fija y la imagen en movimiento. Pero las cuidadas fotografías de Graham se inscriben en una particular condición de ver y de pensar a través de una cámara de fotos. Para Flusser esto gira en torno a lo que denomina una serie de «juicios abruptos»; «el fotógrafo mira a través de un aparato *categórico* y, al hacerlo, persigue el objetivo de captar el mundo como una serie de imágenes precisas (conceptos definibles). El cineasta mira a través de un aparato *procesual*, con el fin de captar el mundo como un flujo de imágenes indistinguibles (conceptos indefinibles)»²³. Si, por ejemplo, miramos tres fotografías de un hombre con una camisa negra de manga corta y pantalón gris cruzando una carretera, la secuencia completa puede representar el transcurso de un minuto. Las fotografías denotan el avance del tiempo y lo que dejan claro es que el funcionamiento del obturador y del enfoque en cada caso responden a vistas precisas, a estímulos visuales específicos que impulsan a Graham a sacar una fotografía a medida que se desarrolla la escena y su conciencia de la misma: el hombre en su cerco de luz esperando, levantando el cigarrillo hacia sus labios, después, al fondo, la mujer en una camiseta verde espera también, llevándose la mano a la cabeza, y finalmente el hombre cruzando la carretera, enfocado de nuevo y exhalando humo. No hay nada

22 Como lo sugiere mi difunto colega David Green, cuyo excelente ensayo «Marking Time: Photography, Film and Temporalities of the Image», en GREEN, DAVID y LOWRY, JOANNA: *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Photoworks/Photoforum, Brighton, 2006, llamó mi atención sobre el texto de Kracauer.

23 FLUSSER, VILÉM: *Op cit.*

«decisivo» en estas fotografías, en cada una de las imágenes la información visual es accidental y fragmentaria, y puede que haya otras fotografías que se hayan sacado entre medias, con las que podríamos seguir más detalladamente los acontecimientos en su marco temporal. Pero lo que extraemos de estas tres fotografías incluidas en el libro es una sensación de atención selectiva cambiante, y la agudeza de dicha atención desde la cual nosotros, los espectadores, podemos empezar a captar la textura de las cosas e imaginarnos a nosotros mismos dentro de esa escena. De nuevo, las fotografías sugieren la presencia tangible, corporal, del fotógrafo en la calle como observador activo, la correspondencia entre la precisión de la cámara y el carácter equívoco, delicado, de la repetición deliberada de Graham. También resalta esa sensación de la visión fotográfica no solo como forma de fijarse en algo y señalarlo, sino como la base de un vínculo humano, como una forma de empatía.

Desde que surgió en la década de 1930, la fotografía callejera moderna ha contribuido a redefinir nuestra noción de espacio social en la ciudad: a partir de entonces, el territorio privado en el que la gente se mueve por la calle podía ser violentado por el fotógrafo en movimiento, armado con una pequeña cámara, el cual, incluso cuando se acercaba a sus sujetos y ponía el ojo tras el visor permanecía distante, «psíquicamente al margen de los acontecimientos que fotografiaba»²⁴. Este conflicto se encuentra en el centro de las asociaciones tradicionalmente depredadoras del fotógrafo callejero. No obstante, ha perdurado como imagen y como base de una práctica común. Como hemos visto, parte de la pauta de trabajo de Graham en *a shimmer of possibility* consiste en llevar a cabo un encuentro totalmente diferente, hacer que su duración y que el carácter de su espacio físico y sensorial se sienta de forma más intensa, y erosionar abiertamente la «distancia psíquica» entre el fotógrafo y el sujeto. En *The Present*, en las calles, con un tempo distinto, se aleja de esa condición de intimidad como marco de indagación y de hallazgo, da un paso atrás para tomar una vista más amplia de la calle y de la ciudad como escenario por el que transita la gente. Los mundos privados y discretos del espacio público se reafirman aquí como una multitud de caminos individuales insondables que llegan, salen, se cruzan, convergen y divergen, ofreciendo una interminable variedad de escenas al encuadre fotográfico.

Pero al estructurar sus composiciones en torno a una figura central situada entre la multitud, enfocada momentáneamente con gran nitidez, las fotografías de Graham no solo imitan el mecanismo de la visión humana, sino que sugieren constantemente narraciones personales al extraer lo particular del anonimato borroso. Y, a medida que estos puntos de intenso particularismo cambian de una persona a otra en el espacio de dos o tres fotografías, se va creando la impresión de que se establecen conexiones y comparaciones. En un lugar en el que literalmente la pobreza se codea con la prosperidad, donde se dan situaciones laborales muy diversas, los contrastes sociales son una condición inevitable de la calle. Sin embargo, en la comparativa de Graham que reflexiona sobre las diferencias dentro del contexto urbano, la sensación de observación y comentario social, que ocupa un lugar tan destacado en *shimmer* y en *American Night*, sigue permeando el enfoque de extrema atención y de fascinación más general que produce *The Present*.

24 KOZLOFF, MAX: «The Three New Yorks», *New York: Capital of Photography*, The Jewish Museum, New York/Yale University Press, New Haven y Londres, 2002, p. 23.

Y de nuevo Graham recurre al formato físico del libro para apuntalar estas ideas. Tradicionalmente el uso de hojas desplegadas para ampliar la maquetación de las imágenes y crear espacios adicionales en un libro se ha considerado como un lujo especial concedido en el contrato por el editor y un voto de confianza en la obra y en el libro. Pero en *The Present* estas hojas son múltiples y aparecen completamente integradas en la compleja estructura del libro, constituyendo un elemento clave de la experiencia de su visionado. Si *American Night* introducía en dicha experiencia contrastes abruptos y un esfuerzo de legibilidad, y si los doce volúmenes y las secuencias de fotografías entrelazadas de *shimmer* creaban una entidad fracturada de múltiples opciones, las hojas desplegadas de *The Present* contribuyen a los juegos de repetición y comparación de las obras de Graham añadiendo otra capa de ocultamiento y de revelación, y activando otro nivel de coordinación entre la mano y el ojo. La apertura de las hojas desplegadas a izquierda y a derecha aporta un énfasis dramático al desplazar el momento fotográfico individual y revelar otras imágenes alternativas o comparativas introduciendo un elemento adicional de tiempo real —el tiempo de la calle, el tiempo de fotografiar— en nuestra experiencia eternamente *presente* del libro. Por ejemplo, en el momento de pasar la página, la escena de un hombre afroamericano bien vestido es sustituida por otra que muestra a su homólogo pobre cruzando la misma calle, pero encorvado y desolado dónde el hombre trajeado aparece satisfecho y elegante. Cuando vamos a pasar de página tenemos la sensación de que la ciudad se reconfigura, como lo hace ante la mirada de Graham. Los individuos aparecen y desaparecen, dando paso a que surjan otros o, como la joven asiática que pasa frente a una fachada azul de oficinas con un bolso de marca perfectamente a juego, dejando un espacio extrañamente vacío en la ciudad, y un recuerdo del sujeto invisible del fotógrafo.

El espacio, según Heidegger, no siendo ni un objeto externo ni una experiencia interior, es algo que nosotros activamos y sostenemos con nuestra presencia y mediante nuestras acciones. Nuestras ciudades, nuestros paisajes, dan forma a nuestra existencia y nosotros, por nuestra parte, les damos forma, vivimos mediante ellos y ellos mediante nosotros²⁵. Pero el entorno edificado de Manhattan ejerce una poderosa presencia en sus calles, esos profundos espacios, que recuerdan desfiladeros, crean áreas nítidamente definidas de luz y de sombra, una abstracción visual que enmarca, resalta y envuelve las figuras de Graham a medida que entran y salen del plano enfocado de sus fotografías. Y esos planos de oscuridad y de espacio irradiado también marcan zonas contrastadas de visibilidad en su obra. A medida que los individuos entran y salen de los espacios callejeros iluminados por el sol, atraviesan fronteras de claridad y de oscuridad, algunas de las cuales están definidas por áreas de turbia penumbra, mientras que otras son muros imponentes de oscuridad que amenazan con engullir a los viandantes. En una fotografía excepcional, por ejemplo, un hombre que lleva una camiseta roja y bebe de una botella, oscila al borde de estas peligrosas fronteras como si se dispusiera a entrar en una ciudad paralela de sombras. Es la captura de un momento que contiene una tensión significativa en el contexto de la obra de Graham: el siguiente paso del hombre será una caída al abismo de la invisibilidad.

25 Véanse las ideas de Heidegger en «Building Dwelling Thinking», en HEIDEGGER, MARTIN: *Basic Writings*, Routledge, Londres, 1993, pp. 347-363.

La parcialidad y la falibilidad del ver, sobre lo que *American Night* constituía una amplia y poderosa metáfora, vuelve aquí como parte del estado fluctuante del estar en la calle. Es un lugar donde los puntos de descripción, claros como el agua, de Graham —esos fascinantes detalles que confirman las posibilidades y las aparentes certezas de la visión de su cámara—, se ven acechados por el recuerdo de que la facultad de ver está continuamente amenazada, que constituye un sentido humano frágil. En esa ciudad de imágenes, la vista está continuamente amenazada por el espectro de la ceguera. En las páginas de *The Present* aparecen múltiples ciegos caminando por la ciudad con paso inseguro, sus bastones blancos son un signo recurrente en las imágenes y sus golpecillos son otro sonido en nuestra imaginación. La atención de Graham se desvía frecuentemente hacia individuos con parches en los ojos, incluso más de lo que nos damos cuenta al principio, ya que la propia referencia visual está parcialmente oscurecida, escondida en las sombras o enterrada en los sustratos de las imágenes. De este modo la evasiva inestabilidad de la vista, presente a lo largo de la obra, se hará más patente cuanto más centremos nuestra atención y cuanto más comprometidos estemos con el mirar.

• • •

En lugar de *duplicar* nuestra impresión del mundo que se mueve a nuestro alrededor como hace el cine²⁶, la foto fija interviene en este y lo cambia profundamente, añadiendo otra capa al potencial de la visión humana al crear un espacio de examen y de reflexión. Pero los resultados son inevitablemente ambiguos. Al recrear la realidad, al *reformular* el mundo dentro del flujo, y al retener una versión de este para un análisis sostenido y detallado, la foto fija nos da algo a la vez más formal y más legible, pero también más enigmático. Sin embargo, a diferencia de la fotografía única y ejemplar, necesariamente abstraída del acto de fotografiar para subrayar esa cualidad enigmática —como misteriosa *posesión* de algo valioso sobre la realidad que siempre escapará a la simple vista—, los trabajos de Graham en *The Present*, al igual que lo hacían en *shimmer* de un modo tan íntimo, sitúan de nuevo al espectador en el mundo de la experiencia visual activa y discursiva, con todas sus concentraciones y distracciones, con su capacidad para revelar y distorsionar, con su fascinación y su contingencia. En la calle Graham opera en una dimensión humana, su cámara va al encuentro de las personas a la altura de los ojos. Cuando enfoca a individuos en la multitud, las formas borrosas de otras personas situadas más cerca o que casi lo rozan al pasar irrumpen dentro del encuadre. Él es manifiestamente un espectador entre una masa de espectadores, y aunque su propia imagen permanece invisible, su presencia corpórea se ve reforzada y se *siente* continuamente a través de la naturaleza altamente subjetiva de las cortas secuencias de imágenes que registran sus respuestas a esas escenas humanas a medida que se forman y se ocultan a su alrededor. Lejos de ser un espectador desaparegado y objetivo, Graham se sitúa en el centro de un amplio campo perceptual en constante movimiento, donde el proceso de ver y la naturaleza de lo que se ve se entrelazan en una relación recíproca. En su último ensayo publicado, *El ojo y el espíritu*, Maurice Merleau-Ponty

26 Véanse las ideas de Christian Metz citadas en GREEN, DAVID y LOWRY, JOANNA: *Óp cit.*, p. 16.

insistía en la hegemonía de esta relación, sustituyendo la imagen tradicional del observador por la del *vidente*: «Inmerso en lo visible por su cuerpo, el *vidente* no se apropia de lo que ve, simplemente se aproxima a ello mirando, se abre al mundo»²⁷. Como Tim Ingold ha sugerido, esta definición apunta al sentido de lo «mágico» o al «delirio de la visión» de Merleau-Ponty: «Vivimos en un espacio visual desde dentro, lo habitamos, pero ese espacio ya está fuera, abierto al horizonte». Así pues, mediante la visión, «el límite entre dentro y fuera, entre el yo y el mundo, se disuelve. El espacio de la visión nos rodea pero también nos atraviesa»²⁸.

Distinta de las otras obras americanas de Graham, *The Present* comunica algo de ese «delirio» de la visión. Si bien su práctica se ha «abierto», aquí las secuencias editadas de fotografías también tienen la función de *contener* los estímulos visuales que amenazan con abrumarle: el equilibrio entre flujo y control ayuda a establecer el ritmo de metrónomo del libro. Pero, de un modo más esencial, al reconocer la ciudad como una visión que lo «rodea y lo atraviesa» a lo largo del tiempo, Graham vuelve a situarse *dentro* del paradigma tradicional de la fotografía callejera, *sustituyendo* su impulso hacia la abstracción formal por una práctica más inclusiva en la que el hecho de ver y reflexionar sugiere la disolución de esa frontera entre el yo y el mundo. Las connotaciones políticas de la contradicción visual se dejan sentir a lo largo del libro —esa sensación de malestar social sin especificar que surge de defectos perceptuales— pero Graham también permanece sometido a esas «visiones caleidoscópicas», a los «complejos visuales», y a las «innumerables sugerencias» que ofrecen. El hechizo que produce la ciudad también lo *crea* a él en el acto de fotografiar.

Si realizar estas obras americanas ha llevado a Graham a examinar más detalladamente cómo operan la agudeza y la falibilidad de la visión en discursos socioeconómicos y culturales, el cambio de contexto en los últimos quince años también le ha permitido reconsiderar algunos de los principios esenciales relativos a cómo pueden hacerse y editarse las fotografías, y a cómo pueden estas comunicarse con su público. Pero de un modo tal vez más fundamental, la experiencia de América le ha brindado la oportunidad de simplemente volver a mirar, de desarrollar una nueva forma de ver, más abierta y receptiva, que se renueva constantemente a través de lo que se ve. En muchos aspectos, Nueva York, una entidad en sí misma pero que también es un poco un microcosmos del país en el que ahora reside, se ha convertido en el contexto ideal para la mirada inquieta de Graham, una ciudad de eterno movimiento y provocación que exige una cierta cautela creativa y una vigilancia inquisitiva. Como última palabra de la trilogía americana de Graham, *The Present* versa, ante todo, sobre la disciplina y el inagotable estímulo de su vigilancia. Es una obra sobre la vista como don y como responsabilidad, y sobre la gran facilidad con la que la foto fija nos lleva de nuevo a ver con más intensidad, de una forma más productiva, mientras nos recuerda nuestro lugar contingente en un mundo donde las cosas pueden cambiar sin previo aviso, en un abrir y cerrar de ojos.

27 Del ensayo de Maurice Merleau-Ponty, «Eye and Mind» (1961), citado en INGOLD, TIM: *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, Londres y Nueva York, 2002, p. 264.

28 INGOLD, TIM: *Ibidem*.

Nota: Salvo cuando se especifica otra fuente, todas las citas de Paul Graham incluidas en el texto proceden de conversaciones mantenidas con el autor entre septiembre de 2008 y abril de 2015.

CAPÍTULO XLII

LA BLANCURA DE LA BALLENA

HERMAN MELVILLE

Lo que era la ballena blanca para Ahab, ya se ha sugerido; lo que a veces era para mí, todavía está por decir.

Aparte de esas consideraciones más obvias respecto a Moby Dick que no podían dejar de despertar ocasionalmente cierta alarma en el ánimo de cualquiera, había otro pensamiento, o más bien otro vago horror sin nombre, que a veces, por su intensidad, dominaba completamente a los demás; y, sin embargo, era tan místico y poco menos que inefable, que casi desespero de presentarlo en una forma comprensible. Era la blancura de la ballena lo que me horrorizaba por encima de todas las cosas. Pero ¿cómo puedo tener esperanzas de explicarme aquí? Y, sin embargo, de algún modo azaroso y crepuscular, tengo que explicarme, o si no, todos estos capítulos no serán nada.

Aunque en muchos objetos naturales la blancura realza la belleza con refinamiento, como infundiéndole alguna virtud especial propia, según ocurre en mármoles, camelias y perlas; y aunque diversas naciones han reconocido de un modo o de otro cierta preeminencia real en este color —hasta los bárbaros y grandiosos reyes antiguos del Perú, que ponían el título de «Señor de los Elefantes Blancos» por encima de sus demás grandilocuentes atribuciones de dominio; y los modernos reyes de Siam, que despliegan el mismo niveo cuadrúpedo en el estandarte real; y la bandera de Hannover, que ostenta la figura de un corcel niveo; y el gran Imperio Cesáreo Austriaco, heredero de la supremacía de Roma, con el mismo color imperial como color del Imperio—, y aunque esa preeminencia que hay en él se aplica a la misma raza humana, dando al hombre blanco un señorío ideal sobre todas las tribus oscuras; y aunque, además de todo esto, la blancura siempre se ha considerado significativa de la alegría, pues entre los romanos una piedra blanca marcaba un día gozoso; y aunque, en otras simpatías y simbolismos mortales, este mismo color se hace emblema de muchas cosas nobles y conmovedoras —la inocencia de las novias, la benevolencia de la ancianidad—; y aunque entre los pieles rojas de América la entrega del cinturón blanco de conchas era la más profunda prenda de honor; y aunque, en muchos climas, la blancura representa la majestad de la justicia en el armiño del juez, y contribuye a la cotidiana solemnidad de los reyes y reinas transportados por corceles blancos como la leche; y aunque incluso en los más altos misterios de las más augustas religiones se ha hecho símbolo de la fuerza y la pureza divinas — por los adoradores del fuego persas, al considerar la bifurcada llama blanca como lo más sagrado del altar; y en las mitologías griegas, al encarnarse el propio gran Júpiter en un toro niveo—; y aunque para el noble iroqués el sacrificio, en mitad del invierno, del sagrado Perro Blanco era con mucho la festividad más santa de su teología, por considerarse a esa fiel criatura sin mancha como el más puro enviado que podían mandar al Gran Espíritu

con las noticias anuales de su propia fidelidad; y aunque todos los sacerdotes cristianos derivan directamente de la palabra latina por «blanco» el nombre de una parte de sus vestiduras sagradas, el alba, la túnica que llevan bajo la casulla; y aunque entre las pompas sacadas de la fe romana el blanco se emplea especialmente en la celebración de la Pasión de Nuestro Señor; y aunque en la Visión de san Juan se dan mantos blancos a los redimidos, y los veinticuatro ancianos se presentan vestidos de blanco ante el gran trono blanco, y el santo que se sienta en él, blanco como la lana; sin embargo, a pesar de todo este cúmulo de asociaciones con todo lo que es dulce, honroso y sublime, se esconde algo todavía en la más íntima idea de este color, que infunde más pánico al alma que la rojez aterradora de la sangre.

Es esta alusiva cualidad lo que causa que la idea de blancura, si se separa de asociaciones más benignas y se une con cualquier objeto que en sí mismo sea terrible, eleve ese terror hasta los últimos límites. Testigo, el oso blanco de los Polos, y el tiburón blanco de los trópicos: ¿qué, sino su blancura suave y en copos, les hace ser esos horrores trascendentales que son? Esa blancura fantasmal es lo que comunica tal suavidad horrenda, aún más repugnante que aterradora, al mudo goce maligno de su aspecto. Así que ni el tigre de fieras garras, con su manto heráldico, puede estremecer el valor tanto como el oso o el tiburón de blanco sudario.

Acuérdate del albatros: ¿de dónde vienen esas nubes de asombro espiritual y terror pálido en que ese blanco fantasma navega por toda imaginación? No fue Coleridge el primero en lanzar ese hechizo, sino el gran poeta laureado de Dios, la Naturaleza sin lisonja.

En nuestros anales del Oeste y entre las tradiciones indias, es famosísima la del Corcel Blanco de las Praderas: un magnífico caballo de blanco lácteo, de grandes ojos, cabeza pequeña y ancho pecho, y con la dignidad de mil monarcas en su altanero y superdespectivo andar. Él fue el Jerjes elegido de vastas manadas de caballos salvajes, cuyos pastos, en aquellos días, estaban sólo cercados por las Montañas Rocosas y los Alleghanies. A la cabeza de ellos, llameante, llevó al oeste su tropel como esa estrella elegida que todas las tardes hace entrar las huestes de la luz. La centelleante cascada de su melena, la cometa curva de su cola, le revestían de gualdrapas más resplandecientes que las que podían haberle proporcionado orfebres y plateros; una imperial y arcangélica aparición de ese mundo del oeste, como anterior a la caída, que ante los ojos de los viejos tramperos y cazadores revivía las glorias de aquellos tiempos prístinos en que Adán caminaba majestuoso como un dios, con ancha frente y sin temor, igual que este poderoso corcel. Bien fuera marchando entre sus ayudantes y mariscales en la vanguardia de innumerables cohortes que se desbordaban sin fin por las llanuras, como un Ohio; o bien mientras sus súbditos circundantes ramoneaban a todo su alrededor hasta el horizonte, el Corcel Blanco les pasaba revista al galope con las cálidas aletas de la nariz enrojeciéndolo a través de su frío color lácteo; en cualquier aspecto que se presentara, siempre era objeto de reverencia temblorosa y de temor para los indios más valientes. Y no se puede poner en duda, por lo que se halla en el relato legendario de este noble caballo, que era sobre todo su blancura espiritual lo que así le revestía de divinidad; y que esa divinidad llevaba en sí que, aunque imponiendo adoración, al mismo tiempo producía cierto terror sin nombre.

Pero hay otros ejemplos en que la blancura pierde toda esa gloria accesoria y extraña que le reviste en el Corcel Blanco y el Albatros.

¿Qué es lo que en el hombre albino repele tan peculiarmente y a menudo hiere la mirada, hasta el punto de que a veces repugna a su propia parentela? Es la blancura que le reviste, algo expresado por el nombre que lleva. El albino está tan bien hecho como otros hombres, no tiene deformidad sustancial, y, sin embargo, el mero aspecto de blancura que todo lo invade lo hace más extrañamente horrible que el más feo aborto. ¿Por qué ha de ser así?

Ni, en otros aspectos, deja la naturaleza de alistar entre sus fuerzas, con agentes menos palpables, pero no menos maliciosos, este atributo coronador de lo terrible. Por su aspecto níveo, el desafiador fantasma de los mares del Sur se ha denominado Chubasco Blanco. Y en algunos ejemplos históricos, el arte de la malicia humana no ha omitido a tan poderoso auxiliar. ¡Qué desatadamente realiza el efecto de aquel pasaje de Froissart en que, enmascarados con el níveo símbolo de su fracción, los Encapuchados Blancos de Gante asesinan a su baillío en la plaza mayor!

Y, en ciertas cosas, la experiencia común y hereditaria de toda la humanidad no deja de rendir testimonio de la condición sobrenatural de este color. No se puede dudar de que la cualidad visible del aspecto de los muertos que más horroriza al observador, es la palidez marmórea que queda en ellos; como si, en efecto, esa palidez fuera la divisa de la consternación en el otro mundo, igual que aquí lo es de la trepidación mortal. Y de esa palidez de los muertos tomamos el expresivo color del sudario en que los envolvemos. Ni siquiera en nuestras supersticiones dejamos de poner el mismo manto níveo en torno a nuestros fantasmas: todos los espectros se elevan en una niebla de blancura láctea... Sí, mientras nos invaden esos terrores, añadamos que hasta el rey de los terrores, al ser personificado por el Evangelista, cabalga en un caballo pálido.

Por tanto, aunque, en otros humores, el hombre pueda simbolizar con la blancura cualquier cosa que se le antoje, grandiosa o graciosa, no le es posible negar que en su más profundo significado idealizado evoca una peculiar aparición del alma.

Pero aunque se establezca este punto sin disensión, ¿cómo puede dar razón de ello el hombre mortal? Analizarlo parecería imposible. ¿Acaso, a fuerza de citar algunos de esos ejemplos en que esa cosa que es la blancura —aunque por el momento despojada por completo o en gran parte de toda asociación directa capaz de comunicarle nada terrible— se encuentra, sin embargo, que ejerce en nosotros el mismo hechizo, aunque modificado de algún modo; acaso, digo, podemos así tener esperanza de iluminar alguna clave azarosa que nos lleve a la causa oculta que buscamos?

Vamos a probarlo. Pero en una cuestión como ésta, la sutileza llama a la sutileza, y sin imaginación nadie puede seguir a otro por estas salas. Y aunque, sin duda, algunas por lo menos de las impresiones imaginativas que se van a presentar, quizá hayan sido compartidas por la mayor parte de los hombres, puede ser, sin embargo, que pocos se dieran cuenta por completo de ellas en aquel momento, y por consiguiente no sean capaces de evocarlas ahora.

¿Por qué, para el hombre de idealización sin trabas, que no tiene acaso más que un vago conocimiento del carácter peculiar de esta fiesta, la mera mención del Domingo in albis introduce en la fantasía tan largas, silenciosas e impresionantes procesiones de peregrinos a paso lento, con los ojos bajos y encapuchados de nieve recién caída? O, para el protestante sin lecturas ni sofisticación de los estados centrales de Norteamérica, ¿por qué la mención pasajera de un fraile blanco o una monja blanca evoca en el alma tal estatua sin ojos?

O ¿qué es lo que, aparte de las tradiciones de guerreros y reyes en mazmorras (lo que no sería una explicación total), hace que la Torre Blanca de Londres hable con fuerza mucho mayor a la imaginación del americano que no ha viajado, que esas otras estructuras historiadas que están al lado: la Torre Byward, y aun la Torre Sangrienta? Y en cuanto a esas más sublimes torres, las Montañas Blancas de New Hampshire, ¿de dónde, en estados de ánimo peculiares, procede esa gigantesca espectralidad que invade el alma a la simple mención de su nombre, mientras que el recuerdo de la Cadena Azul de Virginia está lleno de una lejanía soñadora, suave y con rocío? O ¿por qué, prescindiendo de toda latitud y longitud, el nombre del mar Blanco ejerce tal espectralidad sobre la fantasía, mientras que el del mar Amarillo nos arrulla con mortales pensamientos de largas tardes, suaves y latadas, sobre las olas, seguidas por los ocasos más gozosos y a la vez más soñolientos? O, para elegir un ejemplo totalmente inmaterial, puramente dirigido a la fantasía, al leer, en los viejos cuentos de hadas de Europa central, sobre el «hombre alto y pálido» de los bosques del Hartz, cuya palidez inalterada se desliza sin roce por el verde de la espesura, ¿por qué este fantasma es más terrible que todos los ululantes duendes del Blocksberg?

Ni es, en conjunto, el recuerdo de sus terremotos derribando catedrales, ni las estampidas de los mares frenéticos, ni la ausencia de lágrimas en áridos cielos que jamás llueven; ni la visión del ancho campo de agujas inclinadas, bóvedas desencajadas, y cruces desplomadas (como penoles inclinados de flotas ancladas), ni sus avenidas suburbanas de paredes de casas caídas unas sobre otras, como un castillo de naipes hundido; no son sólo estas cosas las que hacen de Lima, la sin lágrimas, la ciudad más extraña y triste que puede verse. Pues Lima ha tomado el velo blanco; y hay un horror aún más alto en esa blancura de su pena. Antigua como Pizarro, esa blancura conserva sus ruinas para siempre nuevas; no deja aparecer el alegre verdor de la decadencia completa; extiende sobre sus rotos bastiones la rígida palidez de una apoplejía que inmoviliza sus propias contorsiones.

Sé que la comprensión corriente no confiesa que este fenómeno de la blancura sea el principal factor para exagerar el terror de los objetos que ya son terribles de otro modo; y para la mente sin imaginación no hay nada de terror en esas visiones cuyo carácter terrorífico para otra mente consiste casi solamente en ese único fenómeno, sobre todo cuando se muestran bajo alguna forma que en cierto modo se aproxime a la mudez o a la universalidad. Lo que quiero decir con estas dos afirmaciones quizá sea aclarará con los siguientes ejemplos.

Primero: el marinero, cuando se acerca a las costas de países extranjeros, si oye de noche rugido de rompientes, se precipita a la vigilancia, y siente sólo la agitación suficiente para aguzarle todas sus facultades; pero en circunstancias exactamente semejantes, hacedle llamar de su hamaca para que observe su barco navegando a medianoche a través de un mar de blancura láctea, como si desde los promontorios cercanos vinieran manadas de peinados osos blancos a nadar a su alrededor: entonces sentirá un terror silencioso y supersticioso: el fantasma con sudario de las aguas blanqueadas es para él tan horrible como un espectro auténtico; en vano el plomo le asegurará que todavía está lejos de los bajos; se le caerán a la vez el corazón y la caña del timón, y no descansará hasta que debajo de él vuelva a ver agua azul. Pero ¿dónde está el marinero que te diga: «Capitán, lo que me agitó de ese modo no era tanto el miedo de chocar con escollos escondidos, cuanto el temor de esa horrible blancura »?

Segundo: al indio nativo del Perú, la continua visión de los Andes, con la nieve encima como el baldaquino sobre un elefante, no le infunde nada de temor, excepto, quizá, en el mero fantasear sobre la eterna desolación helada que reina en tan vastas alturas, y la natural consideración de qué terror sería perderse en tan inhumana soledad. Mucho de lo mismo le ocurre al colonizador de los bosques del Oeste, que con relativa indiferencia observa una pradera ilimitada revestida de nieve extendida, sin sombra de árbol o rama que rompa el inmóvil trance de blancura. No así el marinero, al observar el escenario de los mares antárticos, donde a veces, por algún infernal juego de prestidigitación en los poderes del hielo y del aire, él, tiritando y medio naufragado, en vez de arco iris proclamando esperanza y consuelo para su miseria, observa lo que parece un ilimitado cementerio haciéndole muecas con sus descarnados monumentos de hielo y sus cruces astilladas.

Pero dices: «Me parece que este capítulo al albayaide sobre la blancura no es más que una bandera blanca que asoma desde un alma cobarde; te rindes a una hipocondría, Ismael».

Dime, este joven potrillo, parido en algún pacífico valle de Vermont, bien apartado de todo animal de presa, ¿por qué será que en el día más soleado, apenas agites detrás de él una piel fresca de búfalo, de tal modo que no la pueda ver, sino que sólo huelga su salvaje olor animalesco a almizcle, por qué echa a correr, bufá, y, con ojos que estallan, pateá el suelo con frenesíes de espanto? No hay en él recuerdos de acorneamiento de criaturas salvajes en su verde patria nortea, de modo que el extraño olor almizclado que percibe no puede evocar en él nada asociado a la experiencia de peligros anteriores; pues, ¿qué sabe él, este potro de New England, de los bisontes negros del lejano Oregon?

No, pero aquí observas, aun en un animal mudo, el instinto del conocimiento del demonismo que hay en el mundo. Aunque a miles de millas de Oregon, sin embargo, cuando huele ese salvaje almizcle, los acorneadores y laceradores rebaños de bisontes están tan presentes para él como para el abandonado potro salvaje de las praderas que quizá en ese momento estarán ellos pisoteando en el polvo.

Así pues, los sofocados balanceos de un mar lácteo; los desolados crujidos de los festoneados hielos de las montañas; los tristes desplazamientos de los niveles de las praderas, llevadas por el viento, todas estas cosas, para Ismael, son como el agitar esa piel de búfalo para el potro asustadizo.

Aunque ni uno ni otro sabemos dónde se extienden las cosas sin nombre de que la mística señal ofrece tales sugerencias, sin embargo, para mí, como para el potro, esas cosas tienen que existir en algún sitio. Aunque en muchos de sus aspectos este mundo visible parece formado en amor, las esferas invisibles se formaron en terror.

Pero todavía no hemos explicado el encantamiento de esta blancura, ni hemos descubierto por qué apela con tal poder al alma: más extraño y mucho más portentoso..., por qué, como hemos visto, es a la vez el más significativo símbolo de las cosas espirituales, e incluso el mismísimo velo de la Deidad cristiana, y, sin embargo, que tenga que ser, como es, el factor intensificador en las cosas que más horrorizan a la humanidad.

¿Es que por su naturaleza indefinida refleja los vacíos e inmensidades sin corazón del universo, y así nos apuñala por la espalda con la idea de la aniquilación, cuando observamos las blancas honduras de la Vía Láctea? ¿O es que, dado que, por su esencia, la blancura no es tanto un color cuanto la ausencia visible de color, y al mismo tiempo la síntesis de todos los colores, por esa razón es por lo que hay semejante vacío mudo, lleno de significado, en un ancho paisaje de nieve; un incoloro ateísmo de todos los colores, ante el que nos echamos atrás? Y si consideramos esa otra teoría de los filósofos de la naturaleza, de que todos los demás colores terrenales —toda decoración solemne o deliciosa, los dulces tintes de los cielos y bosques del poniente; sí, y los dorados terciopelos de las mariposas, y las mejillas de mariposa de las muchachas—, todos ellos, no son sino engaños sutiles, que no pertenecen efectivamente a las sustancias, sino que sólo se les adhieren desde fuera, de tal modo que toda la naturaleza deificada se pinta como la prostituta cuyos incentivos no recubren sino el sepulcro interior; y si seguimos más allá y consideramos que el místico cosmético que produce todos sus colores, el gran principio de la luz, sigue siendo para siempre blanco o incoloro en sí mismo, y que si actuase sin un medio sobre la materia, tocaría todos los objetos, aun los tulipanes y las rosas, con su propio tinte vacío; al pensar todo esto, el universo paralizado queda tendido ante nosotros como un leproso; y, como los tercos viajeros por Laponia que rehúsan llevar en los ojos gafas coloreadas y coloreadoras, así el desdichado incrédulo mira hasta cegarse el blanco sudario monumental que envuelve toda perspectiva ante él. Y de todas estas cosas, la ballena albina era el símbolo. ¿Os asombra entonces la ferocidad de la caza?

CONSTELACIONES

STANLEY WOLUKAU-WANAMBWA

I

En un cruce de la calle East 53 de Manhattan, un hombre joven afroamericano que lleva zapatos de cuero de suela blanda, traje negro recién planchado, camisa blanca reluciente, corbata morada y gafas de sol, cruza la calle seguro de sí mismo con su maletín en la mano. El sol de mediodía corta la sombra vertiginosa de la calle, resaltando su silueta contra las sombras que caen detrás de él. Una furgoneta blanca irrumpe en el encuadre por la izquierda en el momento en que el joven es fotografiado, mientras avanza, como un modelo en la pasarela de la Fashion Week de Nueva York. Parpadeando desde la penumbra que se cierne tras él vemos la silueta blanca de la señal que cede el paso a los peatones, eléctrica y estampada sobre la oscuridad que la rodea. Con la boca ligeramente entreabierta y la mirada puesta al frente, camina con una aparente mezcla de soltura y decisión, y su zancada perfectamente congelada se ve reproducida, a la inversa, en la señal peatonal que brilla a sus espaldas.

Exactamente en ese mismo cruce, momentos después y desde una perspectiva ligeramente distinta con respecto a la primera fotografía, aparece un afroamericano de mediana edad, completamente encorvado, que cruza la misma calle arrastrando los pies o caminando con dificultad. Parece llevar botas ortopédicas como las que se suelen prescribir a pacientes que han sido tratados por una fractura, pero están tan gastadas que parecen tener el grosor de unas chanclas, produciendo una sutil aunque cruel ironía, bajo el sol resplandeciente de la urbe. Su mirada está clavada en un punto situado a escasos centímetros de sus pies, y su paso completa un triple baile de símbolos, junto con la señal para peatones brillando por encima de sus hombros caídos y el logotipo de Atlantic Express¹ fijado sobre el autobús plateado que pasa a su lado.

Como pareja, estos dos hombres están a la vez entrelazados y en los extremos opuestos de una línea evolutiva continuada, creada aquí por la suspensión incidental del tiempo, y colocados en el marco de un díptico que reproduce la famosa ilustración de 1965, *The March of Progress*² [La marcha del progreso]. Estas dos imágenes fotográficas —consolidadas como si de una única palabra formada por dos sílabas distintas se tratara— son el ejemplo de una extraña ley de consecuencias no intencionadas, y encarnan la inherente combinación de contradicción y coincidencia que la fotografía callejera pone en juego. Al mismo tiempo, estos dos mismos encuadres fotográficos evidencian el fruto del compromiso atento del artista con respecto al paso del tiempo y con las disyuntivas y confluencias que, juntas, configuran la vida social y política en el habitual desorden del espacio público.

¹ Curiosamente reminiscente del triángulo transatlántico de la esclavitud.

² * *The March of Progress* es una conocida ilustración que muestra especímenes de las distintas etapas de la evolución humana caminando «hacia el progreso» de izquierda a derecha (N. del T.).

II

El anárquico tema de la vida pública ha sido fundamental en la evolución de la llamada «fotografía directa» (*straight photography*), incluso teniendo en cuenta que la fotografía en sí —una herramienta moderna por excelencia— ha sido esencial para la exploración de la realidad y el orden de la vida moderna. El vínculo entre las numerosas configuraciones de la vida que la cámara es capaz de registrar y la forma cambiante del mundo en el que se vive es fundamental en el legado de la fotografía del siglo XX y en la expansión imaginativa de sus aspectos formales. La vida pública se ha revelado manifiestamente inseparable de la calle, al igual que la calle con respecto a la práctica de la «fotografía directa».

Representar una ciudad moderna estadounidense, en la que el espacio urbano ha sido religiosamente delineado sobre el orden ortogonal de la cuadrícula, supone enfrentarse a la cuestión de si la vida pública se imagina como algo radicalmente democrático e igualitario, o si el espacio público está diseñado para servir al movimiento ordenado de los recursos a través del espacio comercial. La actividad predominante de los individuos capturados en las imágenes de *The Present* [El presente] parece estar motivada por la realización de una tarea específica, y el vertiginoso volumen de la arquitectura neoyorquina crea una sensación de densidad y de compresión como elementos fundamentales de la incesante procesión de la vida urbana.

En *The Present* la realidad implícita de la ciudad se torna maleable bajo la atención telescópica de Paul Graham sobre la diversidad de simples gestos, que la ciudad traduce como un palimpsesto de la vida. Desde dípticos que muestran un parche ocular en la sombra, hasta una mirada entornada bajo la luz intensa del sol, o desde niños con la misma camiseta de color rosa en una silla de paseo, hasta un carro de la compra azul y una rebecca negra con un forro rosa brillante, *The Present* despliega una constelación de coincidencias elocuentes que mitigan la alienación anónima de la vida en los barrios marginales. La forma fotográfica de la obra demuestra la profunda locuacidad de la descripción fotográfica, gracias a la cual la atención intuitiva y selectiva restablece la coherencia a partir del flujo accidental de la vida cotidiana. *The Present* modela una ciudad de contrastes marcados, resonancias extrañas e irónicas contradicciones, una ciudad donde las divisiones de luz y sombra reflejan brechas más profundas, articuladas —aunque no resueltas— en sus cruces aleatorios a medida que siguen el flujo secuencial de los encuadres fotográficos de Graham.

En *34th Street, 4th June 2010*, dos fotografías describen la distancia y el contraste inmensurables entre una mujer sumida en el trance de su dolor personal y una pareja haciendo compras que sostiene una conversación animada. La mujer, cuyas lágrimas contrastan salvajemente con el emoticono amarillo —que sonrío y guiña el ojo— estampado en su camiseta color rosa, lleva unos pantalones negros de idéntico tono al de los que lleva la mujer en la imagen siguiente. La segunda mujer lleva una blusa rosa y sostiene una gran bolsa de compra de color amarillo, completando el circuito de un anacronismo en el cual la proximidad y la solidaridad no se encuentran alineadas.

En esta obra, la oposición de Graham a la «falsa democracia de la gran profundidad de campo»³ subraya la sensibilidad con la que experimentamos esos momentos en los que los habitantes de la ciudad disfrutan de un alivio momentáneo. Escogidos en planos de poca profundidad de campo, resueltos contra la inmensidad de los rascacielos o frente al ajeteo de la multitud, vemos parejas que pasean sin prisa por calles manchadas de chicles y oficinistas que disfrutan brevemente del calor del sol, o que con cierto remordimiento vuelven lentamente hacia la sombra de sus bloques de oficinas. La lentitud parece ser un privilegio en este foco concéntrico de constante actividad. La velocidad parece una expresión intrínseca al tejido urbano. La ciudad absorbe una profunda diversidad demográfica, pero también está dividida por pautas de movimiento marcadamente divergentes.

Estamos acostumbrados a la uniformidad que crea la claridad de una gran profundidad de campo y al modo en que sugiere que en cualquier momento cada uno de nosotros puede coincidir o ser consustancial con cualquier otra persona (la «falsa democracia» a la que se refiere Graham). La gran variedad focal de las fotografías en *The Present* nos muestra próximos pero divididos, y revela una peculiar distanciamiento urbana, representada mediante las presiones diferenciales del enfoque óptico y de la atención intuitiva. En *The Present* Graham pone en primer plano el carácter selectivo de la visión, y lo hace con un formato compositivo que se parece mucho a la visión humana en toda su parcialidad y relatividad: mediante la especificidad desigual de sus fotografías descubre un ámbito común desatendido, en estado de trágico abandono.

III

El cruce entre las rutas de expansión colonial y las «Guerras Indias», o del ferrocarril subterráneo y la práctica de la esclavitud, o entre la marcha desde Selma a Montgomery y los derechos civiles, revela en cada caso el vínculo entre la búsqueda de mayores libertades y la necesidad de derechos indivisibles relacionados con la movilidad y el espacio público. En todo esto hay una historia común de lucha con respecto a la Francia revolucionaria, las madres de Plaza de Mayo, o las protestas en Reino Unido contra el impuesto a la comunidad (*poll tax*) bajo el mandato de Thatcher en la década de 1980. Las luchas por la transformación de la vida social han sido tanto simbólicas como físicas, y se han librado en las calles, en el espacio público, que funciona como base y repositorio de las aspiraciones radicales de la democracia.

La trilogía americana de Paul Graham se caracteriza tanto por la variedad elocuente y experimental de sus formas fotográficas como por su constante confrontación con las fisuras ineludibles de la inequidad económica y racial en la vida y el paisaje de Estados Unidos. Estas fisuras se presentan como rasgos indisociables de la realidad de la vida social y de un espacio social gobernado por una diversidad irregular de medios de desplazamiento y de movilidad social. Desde esos peatones indescifrables que deambulan por calles en estado de abandono hasta las tranquilas calles ricas y protegidas de *American Night* [Noche americana], desde las amplias avenidas bordeadas de árboles hasta las sendas para ciervos que serpentean por debajo de las autopistas en *a shimmer of possibility* [un destello de posibilidad], desde el joven afroamericano erguido hasta el afroamericano desarrapado y

³ GRAHAM, PAUL: «500 Words», *Artforum*, 3 de marzo de 2012.

titubeante que le sigue, en la trilogía americana de Graham el movimiento, los medios económicos y la libertad se unen en imágenes que exploran relaciones individuales con el espacio social como realidades emblemáticas de una vida cultural afligida.

La ilustración de Rudolph Zallinger *The March of Progress* realizada en 1965, condensaba la heterogénea historia evolutiva de la humanidad como un progreso uniforme que avanzaba desde la bestialidad encorvada hasta la inteligencia erecta en seis fases uniformes. Lo hizo así para simplificar y para mostrar de una forma icónica nuestra innegable perfección en la cumbre de la historia de la evolución. F. Clark Howell, en cuyo libro apareció esta ilustración, comentó que el «grafismo superaba con creces al texto. Tenía una gran fuerza y un gran contenido emocional». La forma visual era tan eficaz que hasta incluía el texto que la acompañaba, en el cual se introducían advertencias de necesaria cautela para el lector.

No hay texto acompañando *E53rd St, 12th April 2010*, ni ninguna danza de músicas opuestas en *Penn Station, 4th April 2010*, ni balada de bolsas, razas y géneros en el sofisticado tríptico *Port Authority, 17th August 2010*. Tomadas individualmente, como iconos y no como fragmentos de una narración inmanente, estas imágenes pueden tener una lectura más limitada, incluso teleológica. Pero, al igual que el progreso «inverso» de *E53rd St, 12th April 2010* le da la vuelta al determinismo de la ilustración de Zallinger, esta fotografía nos pone frente a la obligación de desenmarañar y afirmar su significado compuesto, y de hacerlo a partir de nuestras interpretaciones particulares. La especificidad de vida acumulada en *The Present* genera sensibilidad ante la urgencia y el misterio de la vida social, del mismo modo que los énfasis alternados del acto de ver caracterizan la trilogía americana en su conjunto.

La extraordinaria amplitud y la complejidad matizada, que han hecho de la obra americana de Graham una contribución seminal a la fotografía contemporánea, fluyen en parte gracias al compromiso elocuente de la obra con la disyunción entre la realidad del mundo y la autoridad selectiva de la imagen fotográfica. En dicha obra, la actividad de ver está asociada con las ausencias desatendidas generadas inevitablemente por la perspectiva, de modo que la expresión cohesionada de las imágenes de Graham puede alertarnos sobre los límites de la percepción convencional. En cada uno de estos tres conjuntos de fotografías, las observaciones intuitivas y analíticas están inseparablemente unidas a estructuras experimentales de la forma fotográfica y a la inmediatez y la riqueza viscerales del efecto pictórico.

IV

American Night salió a la luz en 2003, en un momento en el que la presidencia de Barack Obama era prácticamente inconcebible; *a shimmer of possibility* se publicó en 2007, durante la última época del segundo mandato de George W. Bush, y *The Present* lo hizo en 2012, cuando la reelección de Obama para un segundo mandato parecía un resultado cada vez más probable. *The Whiteness of the Whale* [La blancura de la ballena] surge al filo del último año de presidencia de Obama, y en ese sentido la trilogía de Graham discurre en paralelo con un período mixto de cambios sustanciales y simbólicos en el tejido social de una nación en la que él es ahora residente.

La presidencia de Obama ha sido interpretada como un punto emblemático en nuestra inherente e ineluctable evolución social, pero si bien su ascenso a la Casa Blanca⁴ supuso una mejora, los cuerpos negros de mayor repercusión durante su presidencia sin duda fueron los de Trayvon Martin, Michael Brown y Eric Garner. En el momento de escribir estas páginas ha habido más de 800 manifestaciones convocadas bajo el lema #BlackLivesMatter desde la muerte de Eric Garner a manos de la policía el 19 de julio de 2014, en lugares que van desde Louisville (Kentucky) hasta Londres, o desde los escalones mismos del Capitolio de Washington hasta Salt Lake City (Utah). Las imágenes del estrangulamiento de Garner suponen tal vez las primeras imágenes contemporáneas, terroríficamente emblemáticas, de un linchamiento desde el film de Spike Lee *Haz lo que debas*, de 1989. El hecho de que dichas imágenes no bastaran para que fueran imputados los tres agentes responsables del estrangulamiento de Garner prueban que la relación de una imagen con la realidad es un asunto que todavía no está resuelto, al igual que no lo están las relaciones entre nosotros.

En *Moby Dick*, Herman Melville escribe en el capítulo «La blancura de la ballena» sobre la variada historia del color blanco y sobre su profunda capacidad para infundir miedo y terror:

...a pesar de todas estas acumuladas asociaciones con todo lo que es dulce, venerable y sublime, siempre se esconde algo elusivo en la íntima idea de este color, algo que infunde más pánico al alma que el rojo que nos aterroriza en la sangre⁵.

The Present no es ni un tratado ni una disertación científica, sino una exploración poética y sagaz de la relación entre las nociones de lugar, ver y ser, aspectos que la obra indaga mediante la extensa atención que dedica a la diferencia y a la simultaneidad como realidades fundacionales de la vida urbana en el espacio público. Puede que Melville proporcione una lectura alternativa de *E53rd St, 12th April 2010*, según la cual esas dos figuras surgirían del auxilio de la sombra para entrar en el duro resplandor de la luz, y por lo tanto deberíamos ver en la oscuridad de estos individuos una historia desigual de conflicto con la blancura que los rodea. Al final el asunto sigue dichosamente, frustrantemente, enigmáticamente, sin resolver por el mero testimonio de las fotografías en sí mismas, pero estas pueden recordarnos que es posible que empecemos a hablar precisamente allí donde las fotografías se desvanecen en un silencio irreparable.

4 O, según un meme de Internet: «otra familia afroamericana en una vivienda de protección oficial».

5 MELVILLE, HERMAN: *Moby Dick o la ballena blanca*, Debate, Madrid, 2002, p. 275. (N. del T.).



BOMBASGENS
CENTRE D'ART

FUNDACIÓ
PER —
AMOR A
— L'ART