

PAUL GRAHAM

LA RESPIRACIÓ DE LA CONSCIÈNCIA

DAVID CHANDLER

CAPÍTOL XLII

LA BLANCOR DE LA BALENA

HERMAN MELVILLE

CONSTEL·LACIONS

STANLEY WOLUKAU-WANAMBWA

LA RESPIRACIÓ DE LA CONSCIÈNCIA

DAVID CHANDLER

Si no estem segurs de les coses, si la nostra ment encara està prou oberta per posar en dubte el que veiem, sovint mirem el món amb més atenció, i de la vigilància en surt la possibilitat de veure alguna cosa que no haja vist ningú mai. Hem d'estar disposats a admetre que no tenim totes les respostes. Si ens pensem que les tenim totes, no tindrem mai res important a dir.¹

Paul AUSTER, *Vaig creure que el meu pare era Déu*

Fera el temps que fera, en qualsevol hora del dia o de la nit, he estat impacient per millorar el moment exacte, i posar-lo a la meua vara també; per aparéixer en la trobada de dos entitats, el passat i el futur, que és precisament el moment present, per seguir eixa línia.²

Henry D. THOREAU, *Walden*

Som en *el present*, passant i desplegant les pàgines del llibre de Paul Graham del 2012 amb el mateix títol. Les fotografies que veiem estan fetes als carrers de Nova York, o més aïna fan un seguiment dels carrers, perquè hi ha alguna cosa sistemàtica en la manera en què Graham va darrere del rastre d'una persona en seqüències breus de dos o tres imatges; l'objectiu del fotògraf seguint el moviment o desplaçant-se entre la multitud d'un individu a un altre, d'una imatge a una altra. Es col·loca en punts estratègics, al cantó d'un carrer, manté la posició, traça línies d'observació i, a mesura que la gent entra i ix de l'enquadrament, les fotografies pareix que reproduïsquen els jocs de la mirada de Graham, en els quals l'atenció canvia: un gest estrany ací, una postura incòmoda allà, potser una mirada confiada —en acabant una mica més fràgil—, un rastre d'angoixa o simplement una coincidència de línies que travessen una escena. Una dona negra amb un vestit color roig intens ix de l'ombra i en passar projecta la seua sobre un taxi groc, un cromatisme exuberant —un de molts en *The Present*— que en la imatge següent comença a desaparéixer i a fondre's en la ciutat.

En altres escenaris de la ciutat hi ha gent que camina cap a la càmera, travessa el carrer i l'objectiu de Graham en comprova el progrés una, dos i fins a tres vegades. Es troben ací físicament, però sovint estan perduts en els seus pensaments, aliens al moment captat, a la manera en què el braç descansa damunt la bossa, a l'expressió melancòlica, a la imatge de la seua pròpia presència. La càmera pareix que isca a trobar-los, la sensibilitat a la llum es torna tàctil, com un pensament transmés que genera una espècie d'intimitat. És clar, es tracta d'una il·lusió. No som davant d'un intercanvi d'impressions. Al cap i a la fi, una multitud és un bon lloc per a estar sol. Però la cura extrema que s'adopta, la qualitat de l'observació minuciosa i l'interés evident de Graham en els detalls —els racons de l'existència humana— fan la sensació que hi ha una connexió, efímera

1 AUSTER, PAUL. *Vaig creure que el meu pare era Déu*. Barcelona: Edicions 62, 2002.

2 THOREAU, HENRY D. *Walden o la vida als boscos*. Sant Cugat: Símbol Editors, 2011.

quant al temps d'exposició però permanent en la fotografia, que ens atrau, als espectadors, cap a un acte de reconeixement i empatia. I eixa sensació tangible cobra pes mitjançant la repetició la qual ocupa un lloc central en l'estructura de l'obra. L'instant congelat de la fotografia s'obri mitjançant la inclusió d'una altra fotografia feta una fracció de segon després o potser més —en alguna seqüència d'imatges pot haver transcorregut fins a un minut abans que tornem a veure el mateix fragment d'espai urbà. Però el que la reiteració confirma i subratlla és el mateix procés de mirar i la presència física del fotògraf en el temps i en el carrer, una figura dreta barrejada entre moltes altres, amb la càmera apuntant a l'altura dels ulls per a observar la infinitat de permutacions de cossos movent-se en l'entorn edificat, registrar totes les sorpreses visuals que això genera, els punts de coherència i de caos, els disbarats i les incongruències, i el flux constant de possibles històries humanes.

I a mesura que nosaltres també contemplem tot això en les pàgines de *The Present*, l'obturador de Graham fa clic en la nostra imaginació, assumint una qualitat intermitent, de metrònom; la sensació d'eco i d'anticipació a poc a poc intervenen en la manera en què es lliguen les imatges i s'experimenta el llibre. La fotografia no pot reproduir la manera en què els nostres ulls observen el món, però ací pareix que imiten els ajustos visuals, reflexius, de la mirada humana. Fent servir el poder i la precisió de la lent fotogràfica, Graham ens recorda amb elegància que la vista està relacionada amb la cognició, per tant es tracta d'una forma d'intel·ligència, i que, al seu torn, l'acte de fotografiar és una experiència profundament plena. En esta obra extraordinària el funcionament de la màquina, el tic-tac del metrònom, és també una pulsació cardíaca.

• • •

Després d'*American Night*, publicat en el 2003, seguit per *a shimmer of possibility* en el 2007, *The Present* és el treball més recent del que es considera com una important trilogia de l'obra de Paul Graham als Estats Units, que abasta aproximadament els darrers quinze anys. Encara que no van ser concebuts amb eixa intenció, podrien ser considerats actualment com una sèrie unificada d'obres, relacionades no solament per un subjecte comú, sinó també per temes i idees subjacents que responen, en certa mesura, a la reacció que té davant del paisatge social americà des que hi va començar a fer fotografies en 1998. És cert que les tres obres —hauríem d'especificar que van ser ideades fonamentalment com a llibres en el moment de concebre-les— obtenen en gran part la seua càrrega visual immediata gràcies al nou context nacional, a la trobada amb una geografia cultural específica i amb el que a vegades apareix com a circumstàncies socials desesperades. No obstant això, també suposen un canvi important de to en la pràctica de Graham. La seua obra sempre ha cridat l'atenció pels canvis abruptes de tema i d'enfocament. Però en la trilogia americana, el canvi i les implicacions que comporten pareix que tinguen un abast més gran. Des del punt de vista del procés, pot ser útil descriure'l com una «obertura», no únicament en el sentit d'una mirada cap a fora, de viatge i d'interacció social —tot i que, efectivament, el treball és totes eixes coses—, sinó també entès com una manera més fluida de fer imatges, que s'allunya de la idea d'imatge única i definitiva i s'acosta a les seqüències curtes i integrades. En certa manera es tracta

de la decisió editorial, per part de Graham, de revelar el «flux» de la seua pràctica per a suggerir la cerca que intervé en el que Vilém Flusser denomina «el gest de fotografiar», tot reconeixent el vacil·lant «moviment de dubte»³ que hi ha dins de cada trobada amb un subjecte. Evoca el que Graham ha descrit com «una actitud menys forçada, més incloent», un «rebuig de l'absolut i de la finalitat» com a resposta més adequada al tenor dels seus temps. Però, d'una manera inherent, quasi com una conseqüència natural del seu canvi de prioritats, s'ha produït també en les obres americanes un èmfasi renovat en el potencial crític de la visió com a facultat perspicaç, encara que també fal·lible i, sobretot, com a *procés*. Un procés íntimament lligat al desenvolupament de la comprensió a mesura que canvia la visió, minut a minut, a través del temps. Així doncs, el fet que Graham afluïx d'alguna manera les regnes en el mer acte de fotografiar emmascara una profunda reconsideració de la manera en què les fotografies poden funcionar i comunicar amb l'espectador. I, d'una importància vital per a ell, també reafirma la condició primària del fotògraf de veure i gravar directament el món tal com discorre al seu voltant.

En el 2010, mentre treballava en *The Present*, Graham va fer una presentació al MoMA de Nova York en la qual va reafirmar la condició primària de la mirada fotogràfica davant del que va descriure com un món de l'art indiferent, que de manera habitual no comprén les qualitats peculiars i diferenciadores del mitjà. Va ser una intervenció molt oportuna en la qual també va tindre ocasió de manifestar l'ideari personal que els seus treballs recents als Estats Units havien articulat fins llavors, en termes visuals, d'una manera tan persuasiva. «Mitjançant la força de la visió», va dir, els fotògrafs «s'esforcen a travessar el llindar opac de l'ara per a expressar alguna cosa de l'això i de l'així de la vida en el moment en què el reconeixen. Per mitjà de la fotografia s'esforcen a definir eixos moments i fer-los avançar en el temps fins a nosaltres, fins a l'ací i l'ara, perquè amb la claredat que dóna la perspectiva del temps puguem albirar una miqueta del que han percebut». Amb això, suggeria, comencem a desvelar «l'acte creatiu que hi ha al centre de la fotografia seriosa: ni més ni menys que la mesura i els plecs del teixit del temps en si mateix»⁴.

Des que va començar a treballar fora del Regne Unit a mitjan dècada dels huitanta, principalment a Europa però esporàdicament també al Japó, el treball de Graham va començar a forçar la imatge fotogràfica cap a extrems expressionistes i, igual que els fotògrafs alemanys amb els quals va fer amistat llavors, com ara Michael Schmidt i Volker Heinze, la seua obra va adquirir gran part de l'energia i atmosfera a partir del contacte cru i revelador del que tenia a l'abast de la mà. Obres com *New Europe* (1988-1992), *Empty Heaven* (1989-1995), *End of an Age* (1996-1998) i la sèrie curta *Paintings* (1997-1999), per exemple, estan dominades per una interioritat fosca, il·luminada pel flaix, i només alguna volta mitigada per llampades de llum natural. En eixes obres, la realitat es posa en gran manera al servici de la càmera, les metàfores del malestar social i del trauma històric són arrancades dels racons ocults, les aparences es tornen difuses i el color —sempre en el centre neuràlgic de l'obra— està calibrat a una intensitat psicològica. *End of an Age* suposa, en

3 FLUSSER, VILÉM. *Gestures*. Minneapolis i Londres: University of Minnesota Press, 2014, p. 79. Traducció a l'anglès de Nancy Roth.

4 GRAHAM, PAUL. «The Unreasonable Apple», ponència en el primer Fòrum de Fotografia del MoMA, febrer del 2010. Vegeu el text complet en línia en: www.paulgrahamarchive.com/writings_by.html [darrera consulta feta el 20 de setembre del 2017].

particular, una espècie d'apoteosi apassionada de les obres del dit període. L'aposta pels «errors fotogràfics» —dominants de color intenses, imatges borroses, efectes d'ull roig— era en part una resposta a l'estèril perfecció fotogràfica, imperant en l'època, aconseguida mitjançant aplicacions com Photoshop i, després de més d'una dècada de qüestionar-se els supòsits sobre com ha de ser la fotografia «bona» o «vàlida». *End of an Age* es va convertir en una verdadera afirmació sumària de la seua pròpia agència i del seu control com a fotògraf i impressor sobre tota la gamma desinhibida i no regulada del vocabulari fotogràfic. Però, d'una manera més personal, dins de l'obra, els retrats de jòvens —que són exemplars tant com a individus, com a mostreig de la condició i el posicionament de la joventut de les acaballes de segle— van ser per a Graham un vehicle per a reflexionar sobre la seua joventut i per a passar pàgina d'una època i una experiència concreta. A pesar de tota la intensitat que té, *End of an Age* està impregnat d'un aire de suspensió temporal i fins i tot d'esgotament. El llibre va ser alhora un clímax i una espècie d'epitafi, i, en 1998, poc després de completar-lo, Graham va començar a viatjar als Estats Units més sovint i va començar a fer les primeres fotografies per a un projecte que encara estava per definir i que més tard es publicaria en el 2003 amb el títol *American Night*.

• • •

Algunes d'aquelles primeres fotografies fetes a Nova York entre 1998 i 1999, en les quals la llum del sol talla l'aire tèrbol dels carrers amb una força corrosiva, ara cremen en el centre d'*American Night*. Tenen alguna cosa de la intensitat ombrívola de les fotografies europees de Graham, però ens porten immediatament a un espai cultural ben diferent. Els subjectes lànguids i introspectius de *End of an Age* eren d'una generació que Graham anomenava «jóvens monoculturals», representants d'un model social occidental blanc que ja estava relegat al passat, i una sensació de decadència, fins i tot de desarrelament social, impregnava l'aire d'esgotament de l'obra. Una forta atmosfera de fatiga i de desgast també definia les primeres fotografies americanes de Graham, però en *American Night* els afroamericans que hi ha en les imatges apareixen en diferents estats d'afflicció, lluitant físicament i emocionalment amb l'entorn i abatuts de fer-ho. Fins i tot la llum —que era un bàlsem per als jóvens europeus— apareix ara com un element d'opressió.

El canvi de to resulta extraordinari i molt marcat. I quasi pareix que, per primera vegada en tots els treballs publicats, trobem Graham deliberadament al carrer, en eixa circumstància particular de fer fotografies mentre la vida de la ciutat discorre al seu voltant. La major part de les fotografies per a *American Night* es van fer entre els anys 1998 i 2002, període en el qual Graham es trobava en procés de traslladar-se als Estats Units. De fet, no es va establir definitivament a Nova York fins que l'obra va estar quasi acabada, de manera que és rellevant pensar que fotografiava Amèrica, al carrer, com a part d'un procés d'orientació i exploració en un país que estava a punt de convertir-se en sa casa. Però el que descobrim en les primeres fotografies per a *American Night* és que bona part d'això va adquirir un caire d'urgència i determinació dins de la seua producció. Situades ara en el convuls centre del llibre junt amb altres fotografies semblants fetes aproximadament al llarg dels quatre anys següents, les primeres imatges compostes per una secció contínua de deu fotografies mantenen

part de la reacció inicial, visceral, davant de les palpables divisions econòmiques i socials del país i, més concretament, davant del component racial que n'hi ha en la base. En les seues paraules, «qualsevol que vinga als Estats Units amb els ulls oberts no pot deixar de sentir-se commogut per les desigualtats socials/racials que hi ha. No cal dir que. Treballar ací i no tindre-ho en compte em pareix que seria simplement ridícul i faria que u formara part del problema...».

I no obstant això, part del que fa que les fotografies siguen tan inquietants, una part d'eixa mirada quasi atònita que Graham ens demana que compartim, està en si mateixa lligada a una sensació d'incomodat. En reaccionar ràpidament a la gent que l'envolta, ens l'acosta, i la càmera dona en les imatges una resposta immediata i fiable a les condicions físiques del carrer. *Impressió* reforçada pel llenguatge corporal de les persones que fotografia: una dona amb el puny tancat que mira fixament, un home amb el pit descobert que fa una carassa, un home en cadira de rodes que es tapa el rostre, potser pel sol o potser pel fotògraf, i una altra dona assentada al rastell amb una mirada cansada que denota una mica d'ira que, en girar-se, es troba la mirada de la càmera. La força i la inestabilitat de la mirada en les imatges, tan lligades a eixa intervenció d'una llum corrosiva, pareixen simptomàtiques d'un malestar consubstancial a l'experiència dels afroamericans a la ciutat. Dos fotografies que obrin i tanquen la secció llancen un pronòstic lúgubre sobre eixa condició en mostrar individus amb els ulls fets malbé. Els pegats blancs són indicatius de la fragilitat física i social de les persones i evoquen un vincle entre els cossos i el teixit afligit de la ciutat, estratificat per restes i inscripcions, els grafitis i vells cartells de les quals funcionen com una espècie de camuflatge, una superfície envellida sobre la qual la gent, ja desposseïda, ha començat a desaparèixer.

Des dels primers treballs, Graham s'ha interessat per les maneres en què la càmera pot explorar tensions entre el que és visible i el que és invisible, però en les fotografies novaiorqueses les tensions s'aborden d'una manera més explícita, les dicotomies de llum i foscor, presència i absència, visibilitat i ceguesa tenen una fisicitat inquietant, quasi febril. I no obstant això, al voltant de tot això, en *American Night* hi ha un joc encara *més estrany entre el que s'hi veu i el que no s'hi veu*. Si la ciutat és l'epicentre dens i fosc, en les pàgines anteriors i posteriors en trobem el reflex alternativament pàl·lid i radiant, una altra Amèrica de l'interior que es buida en diferents formes de blancor. En una d'eixes pàgines, les imatges estan tan sobreexposades que a penes apareixen en la pàgina, i la desaparició de la informació visual demana un esforç més gran de l'observador, fet que comporta una nova tensió en el procés de mirar. Però el que a penes s'hi veu, de fet, hi és, allà. Eixos miratges lletosos són una successió de no-llocs americans; deserts urbans postindustrials amb vies amples i una acumulació d'arquitectures de la carretera desballestada, a través dels quals en el pla mitjà les figures enxiquides dels pobres americans transiten amb vacil·lació. Tot pareix inert, absent, desapegat, com si la supressió del color i de la substància en les fotografies detectara una altra manera de silenciament més omnipresent, una altra malaltia social més profunda.

Un cert tipus de presència torna amb una força peculiar en les fotografies clares i en color que apareixen en la sèrie a intervals irregulars, en les quals cases grans i immaculades d'urbanitzacions residencials brillen davall del sol californià. Són les imatges que completen la visió de Graham de la iniquitat endèmica i ajuden a convertir *American Night* en una experiència visual formidable. La intrusió d'una saturació intensa de color enmig de la sobreexposició blanquinosa ens sacseja la

mirada amb un salt de la pobresa a l'abundància, del fred a la calor, de l'esforç a la cosa fàcil, de manera que guia la nostra incòmoda lectura del llibre cap a la qüestió de la mirada social selectiva, que és el marc narratiu de l'obra. Però en el si de tot això hi ha una altra idea més pausada, tot i que més insistent, sobre la lenta i sistemàtica erosió de l'esperit humà, l'estat de prostració del qual, reflectit en les imatges opaques, desapareix del tot davant de les residències californianes impol lutes: dos escenes d'una desaparició progressiva que ocorre a la vista de tots.

American Night és una obra d'art sense concessions. L'estructura inquietant que té i les tèrboles fotografies blanques són una transformació audaç típica d'experiments i errors que es combinen per a imposar exigències serioses sobre l'espectador, exigències que encara provoquen una divisió d'opinió més d'una dècada després de la publicació del llibre. Hi ha alguna cosa especialment provocadora en el fet que les primeres fotografies americanes de Graham publicades foren una sèrie difícil de veure, i que la consciència poètica i històrica de l'obra es vera embellida en el llibre per textos de Herman Melville i José Saramago impresos molt tènuement, que només que són llegibles, es fan visibles, quan inclinem el llibre acuradament cap a la llum. El títol en si ja evocava tota una tirallonga històrica, potencialment aclaparadora, d'altres projectes, com ara *American Photographs* de Walker Evans, *The Americans* de Robert Frank, *The American Monument* de Lee Friedlander, *American Surfaces* de Stephen Shore, *American Prospects* de Joel Sternfeld, etc. Per tant, en certa manera, *American Night* representa una confrontació, almenys en termes fotogràfics, quasi un text sagrat, i alhora se situa dins d'un procés més ampli que s'ha denominat «el continu refer-se d'una nació», cosa que, com David Company ha assenyalat fa poc, es pot veure com a part de la condició americana:

[...] pot ser que, més que qualsevol altra nació, els Estats Units hagen sigut i siguen un tornar a començar, una versió nova, un segon intent, un projecte [...], una obra en construcció. L'experiència americana està en curs, es troba en un estat constant de transformació i per això s'ha de mirar i seguir. Conseqüentment, el país té una relació més sobirana i íntegra amb la imatge pròpia. No és que els Estats Units siguen ací per a fotografiar-los, ni tampoc que siguen ací com una fotografia. Més aïna, l'acte de fotografiar-los és un acte primari de diagnòstic, de definició i d'autoafirmació.⁵

Igual que Robert Frank cinquanta anys abans que ell, Graham era foraster i per això tenia una visió obliqua d'eixa imatge que el país té de si mateix, però *American Night* va ser concebut per a reflectir, per a «diagnosticar», una condició nacional, i va ser planificat molt conscientment per a abastar els quatre punts cardinals del país, per la qual cosa Graham finalment va visitar Atlanta en el 2003, específicament per a completar-ne la geografia.

Al llarg de l'últim llibre trobem ecos del cànon modern americà, records conscients d'altres paisatges, altres viatges i altres carrers. Fins i tot hi ha gestos als melodrames escenificats de Jeff Wall en la secció central del llibre, repatriats ací als carrers i al llinatge fotogràfic en el qual s'inscriuen. I les fotografies blanques també prefiguren —sorprenentment— les captures de pantalla de Doug

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

Rickard, procedents de l'aplicació Street View, en *A New American Picture* (2012). No obstant això, en fer *American Night* Graham es va cuidar molt d'evitar qualsevol comparació evident i de descartar tota mostra de nostàlgia. Una vegada més, extraient nous potencials del procés fotogràfic, de tota la gamma tonal, va ser capaç de revitalitzar de manera crítica un llenguatge debilitat i de fixar fermament el passat en el present. I, en fer-ho, també desperta de colp l'espectador, irromp en el sentit habitual de l'intercanvi entre l'espectador i el fotògraf, li demana una atenció i un esforç renovats, i una implicació directa i experimental sense precedents amb el llibre com a objecte.

El rigor conceptual d'*American Night*, estructurat entorn de la idea d'una «narració dins d'una narració» —la «fotografia de carrer» més reconoscible de la secció central actua com un contrapunt deliberat a la desorientadora inèrcia nebulosa i als esclats de color de les pàgines situades en els extrems— s'arma a partir del treball de Graham per a *End of an Age*, els retrats del qual estan organitzats per a suggerir un moviment giratori progressiu o pirueta, mitjançant el qual els subjectes jòvens també estan sotmesos a una espècie d'examen forense. Tots dos projectes testimonien la importància creixent del llibre en els plantejaments de Graham, no només com a emplaçament principal per a la fotografia, sinó com a obres planificades i resoltes en si mateixes. Tant en *End of an Age* com en *American Night*, els «errors» habituals del procés fotogràfic van ser catalitzadors per al desenvolupament de les idees de Graham, però en cada cas, les fotografies individuals i el procés de fer les fotografies es va subordinar en última instància a les estratègies editorials que determinen l'estructura dels llibres i porten les obres a bon terme.

Però per a Graham, a les acaballes del 2003, el fet de viatjar a Amèrica i de fer-hi fotografies, l'experiència de visitar llocs, conèixer gent, estar al carrer, va suposar un impuls en si mateix. I va ser la naturalesa específica d'eixa experiència rutinària, amb els xicotets actes de descobriment i una sensació creixent de l'espai social i de les textures de la vida de la gent, la que el va dur cap a un nou esquema de treball en el qual l'acció de fotografiar, el procés aparentment simple i reflexiu de veure, mirar i registrar coses i situacions ordinàries, brolla en tota la seua varietat i complexitat com una idea en si mateixa.

• • •

Banals, quotidianes, evidents, comunes, ordinàries, infraordinàries, el soroll de fons, habituals [...] Com es pot parlar d'eixes «coses comunes», com es poden seguir, com es poden traure, com es poden arrancar de la closca a la qual estan apegades, com s'hi pot donar un sentit, una llengua, perquè finalment parlen del que és, del que som?⁶

Georges PEREC, *Species of Spaces*

A shimmer of possibility és una epopeia americana d'allò xicotet i incidental. Ací no hi ha panorames, no hi ha veraders paisatges, hi ha una xicoteta sensació del gran continent en tota l'esplendor. El sentit de lloc del llibre es manté localista i íntim, però al llarg dels dotze sinuosos volums les

6 PEREC, GEORGES. *Species of Spaces and Other Pieces*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 204.

seqüències curtes i entrelaçades de fotografies discorren amunt i avall per tot el país, ajunta diferents ciutats —Chicago, San Francisco, Minneapolis, Nova Orleans—, així com qualitats disperses d'espai i experiència —Nova York i Dakota del Nord— per a crear una sensació d'escala nacional, oberta. I no obstant això, el resultat, el resum narratiu, la perspectiva general, és quasi impossible d'aprehendre, és tan evanescent com evoca el títol del llibre. Igual que els molts viatges sense ruta planificada a través del país, en els quals Graham es va embarcar entre el 2004 i el 2007, els dotze llibres no tenen cap orde, cada un és una unitat completa, però també un fragment del tot, i fullejar-los sempre implica sospesar diferents opcions, seguir noves combinacions, sovint trobar-se de nou amb el mateix volum, amb les mateixes seqüències d'imatges, els mateixos carrers, tornar i repetir un procés com ho fan les mateixes fotografies. La sensació de prospecció es troba ací permanentment fracturada, igual que la lògica obsessiva de la carretera amb la sèrie auxiliar de documents fotogràfics decisius i la voluntat de resolució que té. Per contra, *a shimmer of possibility* manté un punt previ de fascinació i delicadesa. Les seqüències del llibre preserven l'art inconclús de caminar, del deambular urbà; les fotografies són com idees passatgeres anotades breument, el realisme —cosa rellevant per a la fotografia contemporània— és directe i sense ironia. De fet, en la qualitat de revelació tranquil·la, sovint allisonadora, sobre l'experiència viscuda, els volums de *shimmer* són com una col·lecció extraordinària de quaderns personals. La combinació de lleuger i efímer en les fotografies, junt amb la cura minuciosa dedicada a la producció, són una qualitat distintiva del projecte editorial.

L'espai i la profunditat de *shimmer*, tan dispers geogràficament, tan experimentalment específic, fins i tot confinat, és en gran part conseqüència de l'inquiet calibratge de la mirada fotogràfica de Graham, que baixa cap a les restes que hi ha a terra, que sent la *torpor* dels carrers, i després s'alça cap al cel, momentàniament perduda en un ocàs, distreta per una obertura sublim als núvols. El temps passa i les cadències d'un món imperfecte, desunflat i inspirador, connectat i desconnectat, que s'alça i cau en l'atmosfera. Però els fils conductors del llibre, els eixos al voltant dels quals es mouen Graham i la càmera, són persones, i un dels aspectes importants és que *shimmer* transcorre com un diari de trobades amb persones. L'abast imaginatiu de les fotografies i de tot el llibre s'obri de manera general a partir d'eixos nodes estesos. També ací trobem el *locus* essencial d'intimitat del llibre, en l'espai somàtic d'una persona que es troba amb una altra al carrer —intercanviant mirades, una expressió, unes quantes paraules, potser una conversa. Hi ha molts moments així en *shimmer*, en els quals Graham es va trobar i va passar un temps amb algú, uns quants minuts, a voltes molt més, sense deixar de fixar-se en les coses amb la càmera, ajustant, repetint, confirmant, interrogant.

Davall del pas elevat d'una autopista a Louisiana, per exemple, en un altre terreny impersonal i fronterer, un home amb un gat camina cap a la càmera i capta l'atenció del fotògraf com una cosa improbable però també captivadora. Graham fa una altra fotografia a mesura que l'home s'acosta i, en acabant, ja molt més a prop, un retrat: es coneixen, conversen i l'home posa amb naturalitat per a un altre retrat, reitera el primer. Però també canvia alguna cosa, a penes perceptible en passar d'una imatge a altra, en l'espai ínfim d'un segon: pot ser una tènue alteració de l'aire, un desplaçament minúscul de la llum, la forma borrosa d'un cotxe passant per l'autopista que desapareix. En les tres fotografies següents veiem el gat, un altre esperit independent, estirant-se i mirant el xicotet prat envoltat de formigó, després tornem al braç estès de l'home que mostra un tatuatge. Manté

eixa posició mentre Graham fa tres fotografies més —una indagació informal i un gest amable de consentiment. En la imatge final veiem l'home allunyant-se cap al gris motel Aloha, amb el gat davall del braç, i l'intercanvi breu es difumina de nou en l'àmbit anònim de la vida d'altri. És alhora alguna cosa i res, intranscendent però destacable per la qualitat de l'atenció que li presta Graham i que després conserva en les pàgines del llibre, els elements narratius d'un no-fet: l'home, la cara de l'home, el gat, l'espai, l'autopista, l'herba i les flors, el braç i el tatuatge, el camí cap al motel, tot enregistraments valuosos d'un arxiu contemporani de fets americans; tots els detalls brillen amb possibilitat.

La major part dels volums de *shimmer* giren entorn d'una o dos d'eixes trobades, alguna més distant, però altres tan properes que les marques i abrasions de l'adversitat personal i l'aïllament social se senten amb més intensitat: a Chicago, una dona de pèl platejat, amb una jaqueta platejada de The Lakeside Inn and Casino, estreny a la mà un únic bitllet de banc; a Minneapolis, una dona es recolza sobre un contenidor verd mentre rasca un bitllet de loteria amb una moneda, i, a Washington, una dona de cabells carabassa i mirada absent menja, assentada, un plat de menjar per a emportar envoltada de les restes d'altres menjars semblants escampats per terra. En cada cas, la intimitat de la seqüència d'imatges es veu corresposta per la tensió que naix de la proximitat física de Graham respecte d'eixes persones; la mirada manfessera i impàvida de la càmera marca els signes de la seua minvada dignitat. Les fotografies juguen amb eixa tensió no resolta, però a mesura que els fets queden degudament registrats hi ha qualitats humanes redemptores que es reafirmen contínuament. Les mans, especialment, són un motiu recurrent important en totes eixes fotografies, com ho són en tots els volums de *shimmer*, signifiquen el tacte i confirmen la dimensió somàtica en la qual el fotògraf ha fet incursió, alhora que ens acosta als espectadors els termes d'una connexió sensorial entre persones que es troben, que conversen, i que no es poden percebre per altres mitjans. En eixe sentit, les seqüències de fotografies enquadren el que Graham ha denominat «una consciència creixent del moment en la tímida i tendra trobada amb desconeguts... el reconeixement de la respiració de la consciència».

El que ací explicita *shimmer* és l'acte de fotografiar com a procés de moure's, de veure i de pensar, una interacció entre la intenció i el descobriment que evoluciona a mesura que es negocia cada objecte o subjecte d'atenció. En el llibre *Gestures*, compilat en 1991 però no íntegrament publicat en anglés fins al 2014, Vilém Flusser, el teòric txec dels nous mitjans de comunicació ho veu com una condició fonamental del «gest de fotografiar», en el qual l'atenció i la reflexió del fotògraf es desenvolupen a mesura que ixen enfocaments nous i es revelen detalls nous: «el gest de fotografiar és un moviment a la recerca d'una posició que revela una tensió tant interna com externa, impulsant la cerca cap avant». Flusser ho denomina «el moviment del dubte [...] el gest filosòfic per excel·lència»⁷. Continua reconeixent que fotografiar persones és «un encreuament complex d'accions i reaccions», un diàleg en el qual igual que el subjecte reacciona en certa manera a l'experiència de sotmetre's a l'escrutini, també el procés d'«observació canvia l'observador». I afig:

⁷ FLUSSER, VILÉM. *Op. cit.*

El fotògraf no pot evitar manipular la situació. La mera presència és una manipulació. I no pot evitar veure's afectat per la situació, el simple fet d'estar present ho canvia. L'objectivitat d'una imatge (d'una idea) no pot ser mai més que el resultat de la manipulació (observació) d'una situació o altra. Totes les idees són falses en la mesura en què manipulen el que sotmeten a consideració, i en eixe sentit són «art», és a dir, ficció. No obstant això, hi ha idees que són verdaderes en un altre sentit, concretament a l'hora de captar realment el que se sotmet a consideració. Pot ser que fóra això al que es referia Nietzsche quan deia que l'art és superior a la veritat.⁸

Eixe és el diàleg, el catàleg de gestos i el procés de canvi entorn del qual versa *a shimmer of possibility*: Graham movent-se, buscant, perseguint una idea, trobant i captant alguna cosa duradora a partir del que hi veu, a partir de les trobades amb altres persones. Al llarg del llibre podem sentir com ocorre tot això: en la trobada amb l'home i el gat, amb el *hippy* del carrer i les flors a altes hores de la nit a San Francisco, i amb la senyora major que mira la bústia a Nova Anglaterra. En cada cas, la seqüència de fotografies registra amb contundència la presència de Graham, no només com a observador actiu, sinó també com algú que extrau informació i aprén del que hi veu. Una de les moltes recompenses que ens dona *shimmer* com a espectadors, com a lectors, és tindre accés a l'interior del procés i, en un sentit també lleugerament instructiu, participar-hi.

Tot això és molt lluny de la imatge del fotògraf de carrer que no ha deixat de sacsejar l'imaginari fotogràfic des de la irrupció de la Leica en la dècada dels trenta del segle passat, eixa figura compulsiva, quasi frenètica, el mític esforç de la qual per aconseguir la fotografia exemplar conjuga la intuïció i l'instint amb un poder sobrenatural d'anticipació, juí i intel·ligència. Sovint, eixos trets i la incansable activitat física que els impulsa han evocat associacions depredadores, fins i tot salvatges. Captivat pels moviments físics de Robert Frank, Jack Kerouac ho va descriure dient que «sotjava com un felí, o com un ós enfadat»⁹, reiterant la metàfora de la caça, ara tan comuna, en la qual el subjecte passiu és la víctima d'una intrusió violenta. En un testimoni tal vegada més subtil, Joel Meyerowitz recorda de primera mà la manera en què Frank «s'esmunyia i zigzaguejava» al voltant dels subjectes i «en les seues vides». «A voltes murmurava alguna cosa [...] però generalment expressava els seus suggeriments físicament, amb la manera en què es movia [...] era un ballet. Utilitzava el cos per a fer fotografies i mesurava molt bé els temps»¹⁰. A més, sovint s'ha caracteritzat el bon fotògraf de carrer com algú que arriba a un estat elevat de tensió física, i en depén, en el qual cos i càmera acaben necessàriament fonent-se, de manera que l'acte de fotografiar es transforma en una cosa tan orgànica com el parpelleig d'un ull. Truman Capote recordava que una vegada va observar Henri Cartier-Bresson en un carrer de Nova Orleans «ballant sobre l'asfalt com un parotet agitat, amb tres Leicas al coll, i una quarta a l'ull: clic, clic, clic (la càmera pareix que siga part del

8 *Ibidem*.

9 Citat en: GREENOUGH, SARAH; BROOKMAN, PHILIP. *Robert Frank: Moving Out*. Washington: National Gallery of Art; Zurich: Scalò, 1994, p. 111.

10 WESTERBECK, COLIN; MEYEROWITZ, JOEL. *Bystander: A History of Street Photography*. Londres: Thames & Hudson, 1994, p. 373-374.

cos), disparant amb intensitat, exultant, com sumit en un tràngol religiós»¹¹. De manera semblant, l'escriptor John Malcolm Brinnin va observar que «mentre enfoca alguna cosa, [Cartier-Bresson] s'agita amb la imminència de deu més [...]. Quan no hi ha res a la vista calla, és inabordable, tibant com un colibrí»¹². I, potser en major mesura que qualsevol altre fotògraf, Garry Winogrand va heretar la reputació de fotògraf de carrer carregat d'una intensitat salvatge, però embegut per eixa subtilesa del ballet. Un dels seus alumnes de mitjan dècada dels setanta en proporciona una descripció extraordinària treballant al carrer, la qual val la pena citar íntegrament:

Quan tenia una càmera a les mans demostrava una destresa atlètica increïble. Amb la pràctica acumulada d'haver disparat l'obturador milanta vegades, la tècnica era increïble perquè sempre estava en moviment. També tenia unes quantes idiosincràsies. Sovint caminava per les voreres acariciant-se la cara amb la càmera. A voltes es llançava la Leica de la mà dreta a l'esquerra [...]. Era igual el que fera amb la càmera, els ulls de Garry sempre buscaven el dispar següent. Girava el cap de banda a banda. Era com un depredador cercant la pròxima menja. I quan veia l'objectiu següent, el seu problema per dir-ho així, mesurava la llum a l'instant valent-se de l'experiència (no el vaig veure utilitzar un fotòmetre mai), mirava la configuració de la càmera, feia els ajustos que necessitava, i després se n'anava fins al subjecte, es plantava davant d'ell literalment, es posava la càmera a l'ull i es quedava instantàniament immòbil el temps suficient per a pressionar l'obturador. Després seguia caminant, abaixava la càmera i deixava arrere el subjecte, i una mil lèsima de segon després ja havia desaparegut. Després del dispar, si algú l'interpel·lava amb un gest o una pregunta, inclinava la càmera cap al subjecte com a forma de donar-li les gràcies.¹³

Una de les paradoxes exemplars de la fotografia de carrer, del mantra del «moment decisiu» de Cartier-Bresson, és que quasi mai representa la resolució final de tota eixa activitat física frenètica, sinó que n'és un subproducte, una imatge identificada i seleccionada més tard a partir d'enquadraments anteriors i posteriors del mateix fet. Per a apreciar-la plenament, per a «veure» la fotografia i concedir al fotògraf l'habilitat i el criteri en el moment d'exposició, cal extraure la fotografia decisiva de la seqüència de l'«abans i després» i elidir tota sensació de procés físic, el «moment de dubte» que la va fer possible. Només en el full de contacte, eixe objecte tradicionalment no mostrat de l'art del fotògraf (però sobre el qual, tal vegada irònicament, Cartier-Bresson va dir que es deixava entreveure el «verdader» fotògraf¹⁴), brolla amb més claredat una impressió més completa de la fotografia com a activitat física, com una sèrie d'accions i reaccions.

¹¹ *Ibidem*, p. 156.

¹² *Ibidem*, p. 157.

¹³ GARZA, O. C. «Class Time with Garry Winogrand (1974-1976)», de la pàgina web *American Suburb X*, publicat el 19 de juliol del 2011. Vegeu en línia en: www.americansuburbx.com/2011/07/garry-winogrand-class-time-with-garry.html [darrera consulta feta el 20 de setembre del 2017].

¹⁴ WESTERBECK, COLIN; MEYEROWITZ, JOEL. *Op. cit.* p. 155.

Eixa sensació més corporal de fotografiar, crucialment preservada en les pàgines de *a shimmer of possibility* en els processos de selecció i d'edició, és la que dóna al projecte de Graham el caràcter distintiu i radical. Com s'ha dit més amunt, va ser parcialment el resultat de treballar per tot Amèrica, la resposta a un nou paisatge social i a les condicions d'iniqüitat alhora sorprenents i omnipresents —una passejada per quasi qualsevol carrer mostra els senyals d'eixa desigualtat. Però les idees estructurals de Graham també es van desenvolupar a partir de la revisió del treball que feia, no en un full de contacte, sinó a mesura que el revisava a clic de ratolí en el «flux de treball en una pantalla d'ordinador». Com ell mateix ha dit: «les primeres sèries [de *shimmer*] les vaig fer amb pel lícula que després vaig escanejar, i en revisar-les en la pantalla i veure el quequeig de la seqüència filmica en lloc d'un full de contacte, vaig començar a observar que es produïa un flux molt bell»¹⁵. Es pot veure en la primera seqüència que va fer Graham per a *shimmer* en els exteriors d'un motel de Pittsburgh, que mostra un afroamericà tallant la gespa de tot el vessant d'un tossal amb una dalladora manual: la informalitat d'«instantània» de les imatges evoca l'immediat procés reflexiu del fotògraf de mirar i adonar-se de l'escena durant un període curt de temps. La cerca d'una imatge única i definitiva ha donat pas ací a l'ímpetu, al «quequeig» del procés seqüencial que l'acte de fotografiar posa en marxa.

A mesura que el seu treball va evolucionar, i en començar a utilitzar una càmera digital, la idea de «flux» va agafar forma d'una manera més conscient en la pràctica de Graham —el seguiment d'una idea i el seguiment d'alguna cosa que ocorre al carrer tenen una espècie de sincronia, participen del mateix procés d'obrir-se i de prestar més atenció a l'experiència de l'ací i l'ara. Vegeu, per exemple, les fotografies de dos persones portant la compra a Austin (Texas), en les quals la jaqueta roja de la dona i els pantalons blaus de l'home fan joc amb el gran paquet de Pepsi que porta al muscle. Hi ha nou fotografies en total —n'hi ha dos que capten distraccions passatgeres— i no hi ha quasi res especialment ressenyable sobre l'acció, simplement un trajecte per un més d'eixos paisatges exhausts al costat de la carretera. En dos de les imatges passen vora un cementeri —ecos momentanis de pèrdua i de record al fons de les imatges—, però continuen caminant sense mirar arrere, com si es tractara d'anomalies en un paisatge fet per a conduir. La seqüència de fotografies deliberadament no artístiques està suspesa en l'aire i no acaba en res, només veiem que la parella continua caminant i s'allunya en la distància. La seqüència simplement diu «açò va succeir», fa un inventari temporal i espacial, i no obstant això també es deixa notar un rerefons de càrrega en el pes del paquet de Pepsi i la devastació de l'entorn: la vida continua, per a bé o per a mal.

En algun aspecte, les fotografies de Graham imiten la interminable producció vernacle de la cultura digital, el registre automàtic de tot i de cada moment fet per l'entusiasme *amateur* amb el telèfon o amb la càmera digital nova. És una altra història sobre el consum irreflexiu com a pal liatiu social. Però, en reflectir una mica del que John Szarkowski una vegada va anomenar «la textura, la referència i el ritme» de la cultura vernacle de «l'omnipresent veí *amateur*»¹⁶, les obres

15 SCHUMAN, AARON. «The Knight's Move - In Conversation with Paul Graham 2010», en la revista en línia Seesaw. Publicat originalment en versió abreujada en la revista *Aperture*, núm. 199, estiu del 2010.

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

de Graham també apareixen ací com a contrapunt. La *dificultat* de la fotografia en els nostres dies, com ell ha afirmat, és la infiltració generalitzada en les nostres vides; el repte del fotògraf artístic és imposar-se a eixa omnipresència, inscriure's en la cultura de masses i alhora diferenciar-se'n¹⁷.

L'única lliçó de vida: que hi ha més accidents del que un home està disposat a admetre al llarg de tota la vida sense que hi vaja el seny.¹⁸

Thomas PYNCHON, *V*

Durant un temps, a mitjan dècada dels seixanta, William Eggleston tenia el costum de visitar a la nit un laboratori fotogràfic industrial a Memphis, i hi passava el temps durant l'horari laboral mirant cintes contínues de xicotetes imatges oblongues que sorgien de les màquines de revelar. Eren de fets familiars, vacances, casaments, festes infantils, totes exposades sobre la mateixa pel·lícula, però que havien passat en diferents moments, amb una diferència de dies o fins i tot d'anys. Més tard ho descriuria com una de les «experiències més emocionants i inoblidables [...] i educatives»¹⁹. Va ser també un moment seminal per a la fotografia en general, i (almenys) dos aspectes relacionats pareix que siguen significatius per a Graham i per a *shimmer*. El primer és una qüestió de color i de forma, i la constatació, per part d'Eggleston, al llarg d'aquelles setmanes, de l'inesgotable llenguatge vernacle de la fotografia en color, amb totes les «idiosincràsies, informalitats i candor»²⁰, com un cresol nou per al poder ingovernable del mitjà. Però el segon aspecte és l'aleatorietat total d'eixes tires de fotografies, la combinació arbitrària de fets domèstics que denoten el flux de la vida; la intervenció de les grans el·lipses temporals en les quals s'escampa cada fet; es transforma en l'espai imaginatiu on les vides s'omplien i canvien, i on s'entrellacen amb altres mons domèstics similars. Les seqüències de fotografies de Graham en *shimmer* també abasten bretxes de temps i de lloc; l'entrellaçat dels fils narratius, les digressions i els canvis bruscos d'escenari creen espais imaginatius i una impressió general del país, alhora que en manifesten les fractures socials, les discrepàncies i les fluctuacions imprevisibles de vides quotidianes que es neguen a obeir les normes del sentit comú. Però eixos no són els plaers i terrors del confort domèstic. En gran part del llibre, la desesperació social s'aboca sobre la vida pública, sobre els carrers, i la reiterada invitació de Graham de *compartir* l'experiència de l'Amèrica contemporània ens força a mirar quan és difícil mirar, quan en realitat, simplement per pur respecte, tal vegada ens sentiríem més inclinats a apartar la mirada.

El lloc on tot això està més aguditzat és, sens dubte, Nova York, en el volum marró de *shimmer*, on set fotografies d'una dona en evident estat d'angoixa apareixen entreteixides amb huit imatges d'una posta de sol flamígera i majestuosa a Dakota. La repetició, ací, resulta, d'una banda, incòmodament

17 GRAHAM, PAUL. «Photography is Easy, Photography is Difficult», en línia en: www.paulgrahamarchive.com/writings_by.html [darrera consulta feta el 20 de setembre del 2017]

18 De la primera novel·la de Thomas Pynchon, *V* (1963), citat en GRAHAM, P. *Ibidem*.

19 William Eggleston, d'una entrevista amb Mark Haworth-Booth: *History of Photography*, volum 17, núm. 1, primavera de 1993, p. 49-53. L'entrevista es va retransmetre per primera vegada en el programa *Third Ear*, de BBC Radio 3, el 28 de febrer de 1992.

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

insistent i, de l'altra, extravagant, quasi complaent en la reproducció d'un tòpic fotogràfic perenne, alhora una resposta realment aclaparada i una espècie de cita allargada. De tornada al carrer, en este cas no fa la sensació que Graham s'haja acostat realment a la dona. Encara que es desplaça per a seguir-la, les fotografies insinuen una observació distanciada dels seus moviments, novament d'un enquadrament a altre: la mà al cap, la calada forta que pega al cigarret, fins i tot el bigarrat estampat de la jaqueta que li ve baldera, tot pareix reafirmar-ne el desassossec. Les postes de sol proporcionen un descans de la incòmoda pressió d'eixa inspecció, però la incandescència també retroalimenta les fotografies de carrer a manera de metàfora. Així, les seqüències de Graham condensen deliberadament extrems emocionals i representacionals: el gènere del reportatge de carrer dur i impassible troba un aliat inesperat i estrany en allò romànticament sublim. Les dos seqüències són documents nord-americans, no obstant això les dos també provoquen estats d'ànim, i en les seues associacions dolorosament reals i mítiques representen un país de contradiccions impossibles. Les postes de sol evoquen un espai americà ideal, però en termes humans no són en absolut espais reals, sinó mers decorats per a l'enyorança. En contrast, en la darrera fotografia de la seqüència de Nova York, ens trobem una vista de la ciutat, borrosa, caòtica, en la qual el color viu esguita els contrastos profunds de llum i d'ombra. És un escenari humà real cap al qual la dona angoixada, amb la mà encara al cap, torna: la ciutat com a lloc, com a imatge i com a idea.

• • •

[...] el carrer, en el sentit ampli de la paraula, no només és el conjunt d'impressions fugaces i de trobades casuals, sinó el lloc on el flux de la vida s'ha d'autoafirmar. De nou, s'ha de pensar principalment en el carrer urbà, amb les munions de persones anònimes en moviment perpetu. Les visions calidoscòpiques es fonen amb formes no identificables i amb complexos visuals fragmentaris que s'anul·len entre si, impossibiliten que l'espectador es deixi portar per qualsevol dels seus innumbrables suggeriments. El que se li apareixen no són tant individus de contorns nítids, obstinats en tal o qual afany concret, com un vague tropell de figures esquemàtiques, totalment indeterminades, cada una de les quals té la seua història, encara que eixa història no s'explique. En lloc d'això, el que es presenta és un flux incessant de possibilitats i de significats quasi intangibles. Un flux que provoca un encanteri en el *flâneur*, o pot inclús arribar a crear-lo: la vida de carrer, eixa vida que dissol constantment les configuracions que és a punt de crear, li provoca embriaguesa²¹.

Siegfried KRACAUER, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*

Si *a shimmer of possibility* era el resultat de viatjar i passejar, de l'ull d'una càmera itinerant que ix a la trobada dels Estats Units i que veu el país per mitjà d'una sèrie de trobades diverses amb persones i llocs, la part final de la trilogia americana de Graham, *The Present*, està fermament localitzada, la seua visió s'irradia des d'una posició fixa, o una sèrie de punts estàtics al voltant

21 KRACAUER, SIEGFRIED. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton University Press Edition, 1997, p. 72.

dels quals la ciutat es mou, «dissol constantment les configuracions que és a punt de crear». Hi ha molts paral·lelismes entre l'evocació de Siegfried Kracauer de la vida al carrer d'una ciutat i els treballs de Graham en *The Present* (2012), eixa imatge de l'observador fascinat, que té la sensació de trobar-se *en un lloc*, està «creada» pel que ocorre al voltant. Encara que el punt de partida per a la cita de Kracauer és el cinema, les paraules intenten evocar una afinitat entre la nostra experiència del mitjà i l'«autoafirmació» de la ciutat d'eixe «flux de la vida»²². Hi ha connexions visuals evidents entre les fotografies de Graham per a *shimmer* i *The Present*, i els fotogrames d'un film. Ell mateix ha suggerit que els volums de *shimmer* contenen una espècie d'«haikus filmics», i l'analogia entre les primeres fotografies del llibre i «seqüències filmiques quequejadores» també es podria aplicar a les fotografies de *The Present*, encara que en eixe cas reduïdes a només dos o tres imatges. No obstant això, a pesar d'obrir el moment decisiu de la fotografia mitjançant la invocació del flux temporal d'una càmera cinematogràfica, l'efecte verdader de les seqüències fotogràfiques de Graham és el de reforçar emfàticament les diferències entre tots dos mitjans, i afirmar les qualitats específiques de la imatge fixa de la qual Graham sempre ha sigut un defensor apassionat.

Els «individus de contorns nítids» que eviten l'observador/cineasta imaginari de Kracauer són les mateixes figures centrals que la càmera de Graham selecciona en *The Present* amb detall tan extraordinari. És exactament el moviment entre eixos protagonistes principals, que ocorre quan Graham canvia l'atenció —quan ajusta l'enfocament de la càmera i inclou lapses de temps (en el moment d'exposició i mitjançant el procés d'edició)—, fet que provoca l'estrany impuls vacil·lant de *The Present*, eixe quequeig cap avant, el batec l'eco del qual brolla de les pàgines de *a shimmer of possibility*. Si en *The Present* es poguera fer una analogia més perdurable amb el cinema, seria amb la imatge congelada, eixa funció que s'inscriu en el, cada vegada més interessant, plec entre la foto fixa i la imatge en moviment. Però les fotografies cuidades de Graham s'inscriuen en una condició particular de veure i de pensar per mitjà d'una càmera de fotos. Per a Flusser això versa entorn del que denomina una sèrie de «juís abruptes»; «el fotògraf mira a través d'un aparell *categòric* i, en fer-ho, pretén obtenir l'objectiu de captar el món com una sèrie d'imatges precises (conceptes definibles). El cineasta mira a través d'un aparell *processual*, amb la finalitat de captar el món com un flux d'imatges indistingibles (conceptes indefinibles)»²³. Si, per exemple, mirem tres fotografies d'un home amb una camisa negra de mànega curta i pantalons grisos travessant una carretera, la seqüència completa pot representar el transcurs d'un minut. Les fotografies denoten l'avanç del temps i el que deixen clar és que el funcionament de l'obturador i de l'enfocament en cada cas responen a vistes precises, a estímuls visuals específics que impulsen Graham a fer una fotografia a mesura que ocorre l'escena i que pren consciència que evoluciona: l'home en el rogle de llum esperant, alçant el cigarret cap als llavis, després, al fons, la dona amb camiseta verda que espera també, amb la mà al cap, i, finalment, l'home que travessa la carretera, enfocat de nou i exhalant fum. No hi ha res «decisiu» en les fotografies, en cada una de les imatges la informació visual és

22 Com ho diu el meu difunt col·lega David Green, l'assaig excel·lent del qual, «Marking Time: Photography, Film and Temporalities of the Image» (GREEN, DAVID; LOWRY, JOANNA. *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*. Brighton: Photoworks/Photoforum, 2006), va cridar la meua atenció sobre el text de Kracauer.

23 FLUSSER, VILÉM. *Op. cit.*

accidental i fragmentària, i pot ser que hi haja altres fotografies que s'hagen fet entremig, amb les quals podríem seguir més detalladament els fets en el marc temporal. Però el que extraiem de les tres fotografies incloses en el llibre és una sensació d'atenció selectiva canviant, i l'agudeses de l'atenció des de la qual els espectadors podem començar a captar la textura de les coses i imaginar-nos a nosaltres mateixos dins de l'escena. De nou, les fotografies evoquen la presència tangible, corporal, del fotògraf al carrer com a observador actiu, la correspondència entre la precisió de la càmera i el caràcter equívoc, delicat, de la repetició deliberada de Graham, que també ressalta eixa sensació de la visió fotogràfica no només com a forma de fixar-se en alguna cosa i assenyalar-la, sinó com la base d'un vincle humà, com una forma d'empatia.

Des que va sorgir en la dècada dels trenta del segle passat, la fotografia de carrer moderna ha contribuït a redefinir la nostra noció d'espai social a la ciutat: a partir de llavors, el territori privat en el qual la gent es mou pel carrer el podia violentar el fotògraf en moviment, armat amb una càmera xicoteta, el qual, fins i tot quan s'acostava als subjectes i posava l'ull darrere del visor, romaní distant, «psíquicament al marge dels fets que fotografiava»²⁴. Eixe conflicte es troba en el centre de les associacions tradicionalment depredadores del fotògraf de carrer. No obstant això, ha perdurat com a imatge i com a base d'una pràctica comuna. Com hem vist, part de la pauta de treball de Graham en *a shimmer of possibility* és dur a terme una trobada totalment diferent, fer que la durada i que el caràcter de l'espai físic i sensorial se senta de manera més intensa, i erosionar obertament la «distància psíquica» entre el fotògraf i el subjecte. En *The Present*, als carrers, amb un tempo diferent, s'allunya d'eixa condició d'intimitat com a marc d'indagació i de troballa, fa un pas arrere per a prendre una vista més àmplia del carrer i de la ciutat com a escenari pel qual transita la gent. Els mons privats i discrets de l'espai públic es reafirmen ací com una multitud de camins individuals insondables que arriben, ixen, es creuen, s'ajunten i se separen, que brinden una varietat interminable d'escenes a l'enquadrament fotogràfic.

Però en estructurar les composicions entorn d'una figura central situada entre la multitud, enfocada momentàniament amb una gran nitidesa, les fotografies de Graham no només imiten el mecanisme de la visió humana, sinó que evoquen constantment narracions personals en extraure allò particular de l'anonimat borrós. I, a mesura que eixos punts d'intens particularisme canvien d'una persona a una altra en l'espai de dos o tres fotografies, apareix la impressió que es creen connexions i comparacions. En un lloc en el qual literalment la pobresa s'alterna amb la prosperitat, on hi ha situacions laborals molt diverses, els contrastos socials són una condició inevitable del carrer. No obstant això, en la comparativa de Graham, que reflexiona sobre les diferències dins del context urbà, la sensació d'observació i comentari social, que ocupa un lloc tan destacat en *shimmer* i en *American Night*, continua infonent l'enfocament d'extrema atenció i de fascinació més general que genera *The Present*.

I de nou Graham recorre al format físic del llibre per a apuntalar eixes idees. Tradicionalment, l'ús de fulls desplegable per a ampliar la maquetació de les imatges i crear espais addicionals en un llibre s'ha considerat un luxe especial que l'editor atorga en el contracte i un vot de confiança

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

en l'obra i en el llibre. Però en *The Present* eixos fulls són múltiples i apareixen completament integrats en l'estructura, complexa, del llibre, són un element clau de l'experiència de veure'l. Si *American Night* introduïa en l'experiència contrastos abruptes i un esforç de llegibilitat, i si els dotze volums i les seqüències de fotografies entrelaçades de *shimmer* creaven una entitat fracturada de múltiples opcions, els fulls desplegable de *The Present* ajuden als jocs de repetició i comparació de les obres de Graham, afigen una altra capa d'ocultament i de revelació i activen un altre nivell de coordinació entre la mà i l'ull. L'obertura dels fulls desplegables a esquerra i a dreta aporta un èmfasi dramàtic en desplaçar el moment fotogràfic individual i revelar altres imatges alternatives o comparatives que proporcionen un element addicional de temps real —el temps del carrer, el temps de fotografiar— en la nostra experiència eternament *present* del llibre. Per exemple, en el moment de passar la pàgina, l'escena d'un home afroamericà ben vestit la reemplaça una altra que mostra l'homòleg pobre que travessa el mateix carrer, però amb el cap catxo i desolat, on l'home mudat apareix satisfet i elegant. Quan passem de pàgina tenim la sensació que la ciutat es configura altra volta, com ho fa davant la mirada de Graham. Els individus apareixen i desapareixen, donen pas a altres o, com la jove asiàtica que passa per davant d'una façana blava d'oficines amb una bossa de marca perfectament a joc, deixen un espai estranyament buit a la ciutat, i un record del subjecte invisible del fotògraf.

L'espai, segons Heidegger, no sent ni un objecte extern ni una experiència interior, és quelcom que nosaltres activem i sostenim amb la nostra presència i mitjançant les nostres accions. Les nostres ciutats, els nostres paisatges, donen forma a la nostra existència i nosaltres, per la nostra banda, els donem forma, vivim mitjançant ells i ells mitjançant nosaltres²⁵. Però l'entorn edificat de Manhattan té una poderosa presència en els carrers, eixos espais profunds, que recorden congosts, creen àrees nítidament definides de llum i d'ombra, una abstracció visual que emmarca, ressalta i embolcalla les figures de Graham a mesura que entren i ixen del pla enfocat de les fotografies. I eixos plans de fosc i d'espai irradiat també marquen zones contrastades de visibilitat en l'obra. A mesura que els individus entren i ixen dels espais de carrer que il·lumina el sol, travessen fronteres de claror i de fosc, algunes de les quals estan definides per àrees de penombra tèrbola, mentre que altres són murs imponents de fosc que amenacen d'engolir els vianants. En una fotografia excepcional, per exemple, un home amb una camiseta roja que beu d'una botella, vacil·la a la vora d'eixes fronteres amenaçadores com si es disposara a entrar en una ciutat paral·lela d'ombres. És la captura d'un moment que conté una tensió significativa en el context de l'obra de Graham: el pas següent de l'home serà una caiguda a l'abisme de la invisibilitat.

La parcialitat i la fal·libilitat del fet de veure, sobre el qual *American Night* constituïa una àmplia i poderosa metàfora, torna ací com a part de l'estat fluctuant del fet d'estar al carrer. És un lloc on els punts de descripció, clars com l'aigua, de Graham —els detalls fascinants que confirmen les possibilitats i les aparents certes de la visió de la càmera—, es veuen sotjats pel record que la facultat de veure està contínuament amenaçada, que és un sentit humà fràgil. En eixa ciutat d'imatges, la vista està contínuament amenaçada per l'espectre de la ceguesa. En les pàgines de *The Present* apareixen diversos cecs caminant per la ciutat amb pas insegur, els bastons blancs són un signe recurrent en

25 Vegeu les idees de Heidegger en «Building Dwelling Thinking» (HEIDEGGER, MARTIN. *Basic Writings*. Londres: Routledge, 1993, p. 347-363).

les imatges i els colpets que peguen són un altre so en la nostra imaginació. L'atenció de Graham es desvia sovint cap a individus amb pegats als ulls, fins i tot més del que ens adonem al principi, ja que la mateixa referència visual està parcialment enfosquida, amagada en les ombres o enterrada en els substrats de les imatges. D'eixa manera, l'evasiva inestabilitat de la vista, present al llarg de l'obra, es farà més palesa com més centrem la nostra atenció i com més compromesos estiguem a mirar-nos.

• • •

En lloc de *duplicar* la nostra impressió del món que es mou al nostre voltant com fa el cinema²⁶, la foto fixa hi intervé i el canvia profundament, hi afig una altra capa al potencial de la visió humana en crear un espai d'examen i de reflexió. Però els resultats són inevitablement ambigus. En recrear la realitat, en reformular el món dins del flux, i en retindre'n una versió per a una anàlisi sostinguda i detallada, la foto fixa ens dóna alguna cosa alhora més formal i més llegible, però també més enigmàtica. No obstant això, a diferència de la fotografia única i exemplar, necessàriament abstracta de l'acte de fotografiar per a subratllar eixa qualitat enigmàtica —com a misteriosa *possessió* de quelcom valuós sobre la realitat que sempre s'escaparà a la simple vista—, els treballs de Graham en *The Present*, igual que ho feien en *shimmer* d'una manera tan íntima, situen de nou l'espectador en el món de l'experiència visual activa i discursiva, amb totes les seues concentracions i distraccions, amb la capacitat per a revelar i distorsionar, amb la fascinació i la contingència. Al carrer, Graham opera en una dimensió humana, la càmera troba les persones a l'altura dels ulls. Quan enfoca individus en la multitud, les formes borroses d'altres persones situades més a prop o que quasi el freguen en passar irrompen dins de l'enquadrament. Ell és manifestament un espectador entre una massa d'espectadors, i encara que la seua imatge roman invisible, la seua presència corpòria es veu reforçada i *se sent* contínuament a través de la natura altament subjectiva de les curtes seqüències d'imatges que registren les seues respostes a eixes escenes humanes a mesura que es formen i s'oculten al seu voltant. Lluny de ser un espectador desapegat i objectiu, Graham se situa en el centre d'un ampli camp perceptiu en moviment constant, on el procés de veure i la naturalesa del que es veu s'entrellacen en una relació recíproca. En el darrer assaig publicat, *L'Œil et l'Esprit*, Maurice Merleau-Ponty insistia en l'hegemonia d'eixa relació, substituint la imatge tradicional de l'observador per la del *vident*: «Immers en allò visible pel cos, el *vident* no s'apropia el que veu, simplement s'hi aproxima mirant, s'obri al món»²⁷. Com Tim Ingold ha suggerit, la definició apunta al sentit de «màgic» o al «deliri de la visió» de Merleau-Ponty: «Vivim en un espai visual des de dins, l'habitam, però eixe espai ja és a fora, obert a l'horitzó». Així doncs, mitjançant la visió, «el límit entre dins i fora, entre el jo i el món, es dissol. L'espai de la visió ens envolta però també ens travessa»²⁸.

26 Vegeu les idees de Christian Metz citades en: GREEN, DAVID; LOWRY, JOANNA. *Op. cit.*, p. 16.

27 De l'assaig de Maurice Merleau-Ponty, «*L'Œil et l'Esprit*», 1961. Citat en: INGOLD, TIM. *The Perception of the Environment: Essays on Liveliness, Dwelling and Skill*. Londres i Nova York: Routledge, 2002, p. 264.

28 INGOLD, TIM. *Ibidem*.

Nota: Excepte quan s'especifica una altra font, totes les cites de Paul Graham incloses en el text provenen de converses mantingudes amb l'autor entre el setembre del 2008 i l'abril del 2015.

Diferent de les altres obres americanes de Graham, *The Present* comunica una mica d'eixe «deliri» de la visió. Si bé la pràctica s'ha «obert», ací les seqüències editades de fotografies també tenen la funció de *contindre* els estímuls visuals que amenacen d'aclaparar-lo: l'equilibri entre flux i control ajuda a establir el ritme de metrònom del llibre. Però, d'una manera més essencial, en reconèixer la ciutat com una visió que «l'envolta i el travessa» al llarg del temps, Graham torna a situar-se *dins* del paradigma tradicional de la fotografia de carrer, *canvia* l'impuls cap a l'abstracció formal per una pràctica més inclusiva en la qual el fet de veure i reflexionar evoca la dissolució d'eixa frontera entre el jo i el món. Les connotacions polítiques de la contradicció visual es deixen sentir al llarg del llibre —la sensació de malestar social sense especificar que ix de defectes perceptius—, però Graham també roman sotmés a eixes «visions calidoscòpiques», als «complexos visuals», i als «innombrables suggeriments» que mostren. L'encanteri que provoca la ciutat també el *crea* a ell en l'acte de fotografiar.

Si fer les obres americanes ha portat Graham a examinar més detalladament com operen l'agudesia i la fal·libilitat de la visió en discursos socioeconòmics i culturals, el canvi de context en els darrers quinze anys també li ha permés reconsiderar alguns dels principis essencials relatius a com es poden fer i editar les fotografies, i a com es poden comunicar amb el públic. Però d'una manera potser més fonamental, l'experiència d'Amèrica li ha brindat l'oportunitat de simplement tornar a mirar, de desenvolupar una nova manera de veure, més oberta i receptiva, que es renova constantment a través del que es veu. En molts aspectes, Nova York, una entitat en si mateixa però que també és una mica un microcosmos del país on ara viu, s'ha convertit en el context ideal per a la mirada inquieta de Graham, una ciutat d'etern moviment i provocació que demana una certa cautela creativa i una vigilància inquisitiva. Com a darrera paraula de la trilogia americana de Graham, *The Present* versa, abans de res, sobre la disciplina i l'inesgotable estímulo de tindre-la en compte. És una obra sobre la vista com a do i com a responsabilitat, i sobre la gran facilitat amb la qual la foto fixa ens porta de nou a veure amb més intensitat, d'una manera més productiva, mentre ens recorda el nostre lloc contingent en un món on les coses poden canviar sense avisar, en un tancar i obrir d'ulls.

LA BLANCOR DE LA BALENA

HERMAN MELVILLE

Ja s'ha insinuat el que significava la Balena Blanca per a Ahab; encara no s'ha dit, però, el que significava aleshores per a mi.

Al marge de les consideracions més òbvies sobre *Moby Dick*, que no podien deixar de despertar ocasionalment una certa alarma en l'ànima de l'home, hi havia un altre pensament, o més ben dit un horror vague i sense nom que, a vegades, per la seva intensitat dominava tots els altres. Però era tan místic, tan a prop de la inefabilitat, que gairebé no em veig amb cor d'explicar-ho de manera comprensible. Era precisament la blancor de la balena el que m'atterria. Oh, com puc esperar que em sabré explicar aquí? Però cal que m'expliqui, encara que sigui d'una manera boirosa i sense ordre ni concert, que, si no, tots aquests capítols no seran res de res.

Tot i que en molts objectes naturals la blancor destaca refinadament la bellesa com si els dotés d'alguna virtut especial pròpia, com passa amb els marbres, les camèlies i les perles; i, tot i que diverses nacions han reconegut d'alguna manera una certa preeminència reial en aquest matís —fins i tot els antics grans reis bàrbars de Pegu col·locaven el títol de «Senyor dels Elefants Blancs» part damunt de totes les altres atribucions grandiloqüents de domini; i els reis moderns de Siam estenen el mateix quadrúpede amb blancor de neu a l'estendard reial; i la bandera de Hannover porta la figura d'un corser niví; i el gran Imperi Austríac, hereu cesari de la supremacia de Roma, té per color imperial el mateix imperial matís—; tot i que aquesta preeminència s'aplica a la raça humana i es dóna a l'home blanc la superioritat sobre altres tribus més fosques; i tot i que, a més de tot això, la blancor sempre ha significat alegria, car entre els romans una pedra blanca significava un dia joíós, malgrat que en altres afinitats i simbolismes humans, aquest color és l'emblema de moltes coses tendres i nobles —la innocència de les núvies, la benignitat de la vellesa—; malgrat que entre els pells-roges d'Amèrica el lliurament del cinturó blanc de wampum era la penyora més preuada de l'honor; malgrat que en molts climes la blancor representa la majestat de la Justícia en l'ermini del jutge, i contribueix a la solemnitat diària de reis i reines transportats amb corsers blancs com la llet; i tot i que en els misteris més elevats de les religions més augustes ha estat considerat el símbol de la puresa i dels poders divins —els adoradors del foc perses consideraven la flama forçada blanca com allò més sagrat de l'altar, i, en les mitologies gregues, el gran Júpiter s'encarnava en un toro niví— tot i que per al noble iroqués el sacrifici del Gos Blanc sagrat en el solstici d'hivern era, amb escreix, la festa més santa de la seva teologia car es considera aquella criatura fidel i sense màcula com el regal més pur que podien enviar al Gran Esperit amb les notícies anyals de la seva pròpia fidelitat; tot i que els sacerdots cristians deriven directament del llatí el mot que significa blanc i que dóna nom a una part de les seves vestidures sagrades, l'alba o túnica, usada davall de la casulla; i malgrat que, entre les pompes sagrades de la fe romana, el blanc és especialment usat

en la celebració de la Passió de Nostre Senyor; tot i que en la visió de sant Joan es donen capes blanques als redimits i els vint-i-quatre ancians van vestits de blanc davant del gran tron blanc i el sant que hi seu és blanc com la llana; malgrat tot aquest cúmulo d'associacions amb allò que és dolç, honorable, sublim, en la idea més íntima d'aquest color s'hi amaga quelcom de fugaç que provoca més pànic a l'ànima que no pas la rojor esgarrifosa de la sang.

Aquesta qualitat enganyadora fa que la idea de blancor, quan se la separa d'associacions més agradoses i se l'aparella amb qualsevol objecte terrible en ell mateix, augmenti el terror fins als límits darrers. Com a exemple, l'ós blanc dels pols i el tauró blanc dels tròpics. ¿Quina altra cosa sinó la seva blancor suau i escamosa els converteix en els horrors transcendentals que són? Aquesta blancor fantasmal és el que confereix la suavitat horrenda, en realitat més repugnant que terrorífica, a la malignitat muda del seu aspecte. De manera que ni el tigre d'urpes ferotges amb la seva capa heràldica no pot fer vacilar tant el coratge com l'ós o el tauró de mortalla blanca.

Recordeu l'albatros: ¿d'on vénen aquests núvols de sorpresa espiritual i d'espant pàl·lid en els quals aquest fantasma blanc navega per totes les imaginacions? No fou Coleridge el primer que va llançar aquest mal averany, sinó la gran llorejada de Déu, la que no fa llagoterics, la Natura.

La tradició més famosa en els nostres annals de l'Oest i dels indis és la del Corser Blanc dels Prats, un cavall blanc com la llet magnífic, d'ulls immensos, de cap menut i de pit inflat, amb la dignitat de mil monarques en el seu posat altiu i despectiu. Ell fou el Xerxes elegit de vastos ramats de cavalls salvatges, les pastures dels quals, en aquella època, només tenien per tanca les Muntanyes Rocoses i les Allegheny. Al capdavant de tots ells, flamejant, va conduir-los a l'Oest com l'estel elegit que cada vespre encapçala les hosts de llum. La cascada espurnejant de la crinera i el cometa corbat de la cua l'ormejava amb gualdrapes més resplendents que les que li haurien pogut proporcionar orfebres i argenters. Era l'aparició més imperial i angelical d'aquell món occidental mai no rendit que revivia, als ulls dels vells paranyers i caçadors, les glòries dels temps primaverals, quan Adam caminava majestàtic com un déu, amb el front alt i sense por, com aquest corser poderós. Ja fos marxant enmig dels ajudants i mariscals, a l'avantguarda de la seva cohort incomptable que s'escampava sense fi per totes les planures com un Ohio, ja fos amb els seus súbdits que brostejaven al seu voltant fins a l'horitzó, el Corser Blanc els passava revista amb els càlids oronells envermellits enmig de la seva blancor làctia i gelada. En qualsevulla aspecte que es presentava, sempre era objecte de reverència tremolosa i de temor per part dels indis més valents. I no es pot qüestionar, a partir del que està establert en el relat llegendari d'aquest noble cavall, que era primordialment la blancor espiritual el que l'investia de divinitat. I que aquesta divinitat comportava que, malgrat que encomanava adoració, alhora provocava un cert terror sense nom.

Però hi ha altres exemples en els quals la blancor perd tota la glòria estranya i suplementària que proporcionava al Corser Blanc i a l'Albatros.

¿Què és allò que en l'home albí repel·leix i sovint molesta a la mirada, fins al punt que a vegades repugna els seus mateixos parents? És la blancor que el cobreix, una cosa expressada pel nom que porta. L'home albí és tan ben fet com els altres homes, no té cap deformitat substancial, i no obstant això el simple aspecte de la blancor que tot ho envaeix el fa més estranyament fastigós que el més lleig dels avortons. Per què ha de ser així?

Tampoc en altres aspectes no deixa la Natura de posar en les seves llistes, amb elements menys palpables però no menys malignes, aquest atribut coronat del terrible. Pel seu aspecte nevat, el fantasma desafiador de les Mars del Sud ha estat anomenat la Torbonada Blanca.

I en alguns exemples històrics, l'art de la malícia humana no ha deixat de banda un auxiliar tan poderós. ¡Amb quina salvatgeria augmenta l'efecte d'aquell passatge de Froissart quan, emmascarats amb el símbol niví de la seua facció, els temeraris Encaputxats Blancs de Gant assassinen el batle a la plaça del mercat!

En algunes coses, l'experiència hereditària comuna de la humanitat ret testimoniatge de la condició sobrenatural d'aquest color. No es pot dubtar que, en l'aspecte dels morts, la qualitat visible que més espanta l'observador és la pal·lidesa de marbre que roman en els cossos. Com si, efectivament, aquesta pal·lidesa fos el símbol de la consternació de l'altre món, així com aquí ho és de la trepidació mortal. I manllevem de la pal·lidesa de la mort el color expressiu de la mortalla amb què emboliquem els morts. Ni tan sols en les nostres supersticions no deixem de posar les mateixes capes níviies embolcallant els nostres fantasmes. Tots els espectres circulen envoltats d'una boira lletosa... Sí, i mentre aquests terrors ens agarroten, afegim que, fins i tot el rei dels terrors, quan l'evangelista el personifica, cavalca en un cavall pà·lid.

Per tant, si en segons quin tarannà l'home pot simbolitzar mitjançant el blanc qualsevulla cosa gran o agradable, ningú no pot negar que en la significació idealitzada més pregonada evoca una particular aparició de l'ànima.

Però malgrat que aquest punt pugui ser fixat sense discussió, ¿com pot l'home mortal explicar-lo? Semblaria impossible analitzar-lo. ¿Podem, doncs, mitjançant l'enumeració d'alguns exemples en els quals la blancor —malgrat que de moment sigui despallada totalment o en part de qualsevol associació directa capaç de comunicar-li res de terrible— exerceix sobre nosaltres el mateix encís, encara que modificat; podem, dic, tenir l'esperança d'il·luminar alguna clau casual que ens porti a la causa oculta que cerquem?

Intentem-ho. Però en una matèria com aquesta, la subtileza crida la subtileza, i sense imaginació cap home no en pot seguir un altre per aquestes estances. I tot i que sens dubte si més no algunes d'aquestes impressions imaginatives que presentarem poden haver estat compartides per molts homes, potser molt pocs n'eren conscients aleshores i, per tant, ara no seran capaços de recordar-les.

¿Per què l'home d'idealisme inculte, que potser només té una referència vaga del caràcter peculiar de la festa del Diumenge «in albis», just amb el simple esment d'aquest dia introdueix en la seva fantasia unes processons tan llargues, basardoses i silencioses de pelegrins que avancen lentament, acalats i encaputxats amb neu recent? ¿O per què el protestant sense sofisticació i sense lletra dels Estats centrals d'Amèrica evoca en la seva ànima una estàtua sense ulls en sentir esmentar de passada el Frare Blanc o la Monja Blanca?

¿O, quina cosa és la que, al marge de les llegendes de guerrers i reis engarjolats (que no seria una explicació total), fa que la Torre Blanca de Londres parli amb molta més força a la imaginació d'un americà que no ha viatjat que no pas les altres estructures plenes d'història que hi ha als encontorns, com ara la torre Byward o fins i tot la torre Bloody?

I pel que fa a unes torres encara més sublimes, les Muntanyes Blanques de New Hampshire, ¿d'on ve l'espectralitat gegantina que envaeix l'ànima, en segons quins estats d'ànim, només en sentir-les anomenar, mentre que el pensament de la Serralada Blava de Virgínia és plena d'un ensonyament llunyà, suau i ple de rosada? O, ¿per què, al marge de latituds i longituds, el nom del Mar Blanc exerceix una spectralitat sobre la fantasia, mentre que el del Mar Groc ens bressola amb pensaments humans de capvespres allargassats, suaus i emmirallats, sobre les onades, seguits de postes de sol encara més ensonyades i joioses?

O, per triar un exemple totalment insubstancial, purament dirigit a la fantasia, ¿per què en llegir els antics relats de fades de l'Europa Central, en els quals «l'alt home pàlid» dels boscos de Hartz s'esmuny, en la seva pal·lidesa sense canvis, silenciosament entre la verdor de l'arbreda, per què, dic, aquest fantasma és més terrible que no pas totes les bubotes udolants del Blocksburg?

Ni és, tampoc, el record dels terratrèmols que esbucaren catedrals, ni les estampides dels seus mars frenètics, ni la manca de llàgrimes dels cels àrids que no plouen mai, ni la visió dels vastos camps de torres inclinades, de cúpules de pedra dislocades i de creus caigudes (com vergues inclinades de flotes ancorades); no són les seves avingudes suburbanes de parets de cases caigudes les unes sobre les altres, com un joc de cartes escampat... no són aquestes coses soles les que fan de la Lima sense llàgrimes la ciutat més estranya i més trista que pugueu veure. Car Lima s'ha posat un vel blanc, i en aquesta blancor de la seva pena hi ha un horror més alt. Antiga com Pizarro, aquesta blancor conserva noves per sempre les seves ruïnes, no permet la verdor alegre de la decadència completa, escampa sobre les seves murades trencades la pal·lidesa rígida d'una apoplexia que immobilitza les pròpies distorsions.

Sé que per a la comprensió corrent aquest fenomen de la blancor no és acceptat com el primer agent que exagera el terror dels objectes que ja són terribles; i que per a la ment sense imaginació no hi ha gens de terror en aquestes aparences, mentre que per a d'altres l'esgarriança consisteix gairebé únicament en aquest fenomen, especialment quan es mostren d'alguna forma que s'aproximi a la mudesa o a la universalitat.

El que vull dir amb aquestes dues afirmacions potser serà elucidat respectivament amb els dos exemples que hi ha tot seguit.

Primer: El mariner, quan s'acosta a les costes de terres estrangeres, si és de nit i sent el renou dels rompents, augmenta la vigilància i sent el punt just d'alarma que li esmola totes les facultats. Però si en circumstàncies exactament similars el crideu quan és al coi per fer-li contemplar el vaixell que navega per una mar de mitjanit d'esblanqueïment lletós —com si dels promontoris circumdants s'acostaren, encerclant-lo, ramats d'ossos blancs pentinats—, aleshores sent un temor silencios i supersticiós. El fantasma amortallat de les aigües esblanqueïdes és, per a ell, tan horrible com un espectre real. En va l'escandall li assegura que encara és lluny de sondejar: el cor i el timó li cauen als peus, i no descansarà fins que torni a veure davall d'ell l'aigua blava. En canvi, ¿on és el mariner que et dirà: «Senyor, el que em va esgarriar no fou tant la por de tocar roques amagades com la por d'aquella blancor horrible»?

Segon: A l'indi nadiu del Perú, la visió constant dels Andes amb els cims coberts de neu no li produeix gens ni mica de temor, com no sigui en fantasiejar sobre la desolació glaçada que regna eternament en unes latituds tan vastes o en la consideració natural de com seria de terrible perdre's en aquelles solituds tan inhumanes. El mateix li passa a l'home rústec de l'Oest, que contempla amb relativa indiferència una prada sense límits coberta de neu tendra, sense cap ombra d'arbre o de branca que trenqui l'èxtasi immòbil de la blancor.

Però no li passa el mateix al mariner en contemplar l'escenari de les mars antàrtiques, on, a vegades, per algun truc infernal de prestidigitació en els poders del glaç i de l'aire, ell tremolós i mig nàufrag, en lloc d'arcs iris que li parlen d'esperança i consol a la seva misèria, contempla allò que li sembla un cementiri sense fi que li fa ganyotes amb les seves lloses de glaç i les seves creus estellades.

Però vós dieu: em sembla que aquest capítol blanc de plom sobre la blancor no és altra cosa que una bandera blanca que guaita d'una ànima poruga. Et deixes guanyar per la hipocondria, Ismael.

Digueu: ¿per què aquest altre poltre jove, parit en alguna vall plàcida de Vermon, ben allunyat de qualsevol animal de presa, per què, en el dia de més sol, si li bellugues una pell fresca de búfal rere ell de manera que no la pugui veure sinó tan sols ensumar l'olor de mesc salvatge... per què s'espanta, renilla i, amb ulls esbatanats, perneja a terra en un terror frenètic? No hi ha remembrances en ell de cornades de criatures salvatges a la seva llar verda del nord, de manera que l'estranya olor de mesc que ensuma no li pot recordar res que estigui associat amb l'experiència de perills anteriors. ¿Què en sap, el poltre de New England, dels bisons negres del llunyà Oregon?

Però aquí observeu, fins i tot en un animal mut, l'instint del coneixement del demonisme en el món. Tot i que és a milers de milles d'Oregon, quan ensuma el mesc salvatge, els ramats de bisons laceradors i cornejadors li són tan presents com al poltre salvatge abandonat de les prades que, potser en aquest mateix instant, és trepitjat en la pols.

Així doncs, el gronseg sord de la mar lletosa, els cruixits desolats del gel engarlandat de les muntanyes, els esllavissaments desolats de la neu esventada de les prades, tot això és, per a Ismael, com la pell de búfal agitada per al poltre esgarriat!

Tot i que ni vós ni jo sabem on rauen les coses sense nom de les quals el senyal místic ens dóna aquests indicis, per a mi, com per al poltre, aquestes coses han d'existir a part o banda. Tot i que en molts dels seus aspectes el món visible sembla format en amor, les esferes invisibles van ser formades en terror.

Però encara no hem aclarit l'encanteri d'aquesta blancor, ni sabem per què atrau l'ànima amb tant de poder; i el que encara és més estrany i més portentós: ¿per què, com hem vist, és alhora el símbol més significatiu de les coses espirituals, i fins i tot el vel de la Deïtat Cristiana i, no obstant això, és com és, l'agent intensificador en les coses que més aclaparen la humanitat?

¿És que, per ser indefinit com és, expressa vagament les buidors i les immensitats sense cor de l'univers, i així ens apunyala per l'esquena amb el pensament de l'aniquilació, quan contemplen les fondàries blanques de la via làctia? ¿O és que, essent per la seva essència, no tant un color com l'absència visible del color, i alhora el resum de tots els colors, és per això que hi ha aquesta buidor muda, plena de significat, en un vast paisatge de neu..., un incolor ateisme de tots els colors davant del qual reculem?

I quan considerem aquesta altra teoria dels filòsofs naturalistes segons la qual tots els altres colors terrenals —tota decoració sumptuosa o encisadora, els tints suaus del cel i dels boscos a la posta, sí, i l'envellutat daurat de les papallones, i les galtes de papallona de les noies joves— no són sinó enganys subtils, no inherents realment a les substàncies, ans només afegits de l'exterior; de manera que la Natura deïficada es pinta com una bagassa, la seducció de la qual només cobreix el sepulcre interior.

I si anem més enllà i considerem que el cosmètic místic que produeix tots i cadascun dels matisos de color, el gran principi de la llum, continua essent el blanc o la manca de color; i que si actués sense un mitjancer sobre la matèria tocaria tots els objectes; àdhuc les tulipes i les roses, amb el seu tint de buidor; si pensem tot això, l'univers paralitzat queda estès davant nosaltres com un leprós.

I així com els viatgers tossuts de Lapònia, que es neguen a usar ulleres de color i que donen color, així el miserable incrèdul s'enlluerna fins a la ceguera mirant la immensa mortalla blanca que abraça tota la perspectiva que té al davant. De totes aquestes coses, la balena albina n'era el símbol. Us en sorprèn, doncs, la caça ferotge?

CONSTEL·LACIONS

STANLEY WOLUKAU-WANAMBWA

I

En un encreuament del carrer East 53 de Manhattan, un home jove afroamericà que porta sabates de cuir de sola blanca, vestit negre acabat de planxar, camisa blanca resplendent, corbata morada i ulleres de sol, travessa el carrer segur de si mateix amb el maletí a la mà. El sol del migdia talla l'ombra vertiginosa del carrer i en ressalta la silueta contra les ombres que li cauen per darrere. Una furgoneta blanca irromp en l'enquadrament per l'esquerra en el moment en què el jove és fotografiat, mentre avança, com un model a la passarel·la de la Fashion Week de Nova York. Parpellejant des de la penombra que hi ha darrere d'ell veiem la silueta blanca del senyal que dóna el pas als vianants, elèctric i estampat a la foscor que l'envolta. Amb la boca mig entreoberta i la mirada cap avant, camina amb una mescla aparent de soltesa i decisió, i la camallada perfectament congelada es veu reproduïda, al revés, en el senyal per a vianants que brilla darrere d'ell.

Exactament en el mateix encreuament, al cap d'un moment i des d'una perspectiva lleugerament diferent pel que fa a la primera fotografia, apareix un afroamericà de mitjana edat, completament encorbat, que travessa el carrer arrossegant els peus o caminant amb dificultat. Pareix que porta botes ortopèdiques com les que es prescriuen a pacients que han tingut una fractura, però estan tan gastades que pareix que siguen tan grosses com unes xancles; causen una subtil, tot i que cruel, ironia davall del sol resplendent de la ciutat. Té la mirada clavada en un punt situat a pocs centímetres dels peus, i el seu pas completa un ball de símbols triple, junt amb el senyal per a vianants que brilla per damunt dels seus muscles caiguts i el logotip d'Atlantic Express¹ de l'autobús platejat que passa pel seu costat.

Com a parella, els dos hòmens estan alhora entrelaçats i en els extrems oposats d'una línia evolutiva continuada, creada ací per la suspensió fortuïta del temps, i col·locats en el marc d'un díptic que reproduïx la famosa il·lustració, de 1965, *The March of Progress*. Les dos imatges fotogràfiques —consolidades com si d'una única paraula formada per dos síl·labes diferents es tractara— són l'exemple d'una estranya llei de conseqüències no intencionades, i encarnen la combinació inherent de contradicció i coincidència que la fotografia de carrer posa en joc. Alhora, els dos mateixos enquadraments fotogràfics evidencien el fruit del compromís atent de l'artista pel que fa al pas del temps i en relació amb les disjuntives i confluències que van de la mà per a configurar la vida social i política en el desordre habitual de l'espai públic.

¹ Curiosament remissiu del triangle transatlàntic de l'esclavitud.

II

L'indòmit tema de la vida pública ha sigut cabdal en l'evolució de l'anomenada fotografia directa, fins i tot tenint en compte que la fotografia en si —una eina moderna per excel·lència— ha sigut essencial per a explorar la realitat i l'orde de la vida moderna. El vincle entre les nombroses configuracions de la vida que la càmera és capaç de registrar i la forma canviant del món en el qual es viu és fonamental en el llegat de la fotografia del segle XX i en l'expansió imaginativa dels seus aspectes formals. La vida pública s'ha mostrat manifestament inseparable del carrer, igual que el carrer, de la pràctica de la fotografia directa.

Representar una ciutat moderna nord-americana, en la qual l'espai urbà ha sigut religiosament delineat sobre l'orde ortogonal de la quadrícula, suposa enfrontar-se a la qüestió de si la vida pública s'imagina com una realitat radicalment democràtica i igualitària, o si l'espai públic està dissenyat per a servir el moviment ordenat dels recursos a través de l'espai comercial. L'activitat predominant dels individus que ixen en les imatges de *The Present* pareix que estiga motivada per una tasca específica, i el volum vertiginós de l'arquitectura novaiorquesa crea una sensació de densitat i de compressió com a elements fonamentals de la processó incessant de la vida urbana.

En *The Present*, la realitat implícita de la ciutat es torna mal·leable a través de l'atenció telescòpica de Paul Graham sobre la diversitat de simples gestos, que la ciutat interpreta com un palimpsest de la vida. A partir d'imatges parelles, d'un ull a l'ombra per un pegat a uns ulls mig clucs per la llum intensa del sol, o de dos xiquets en un cotxet negre amb la mateixa camiseta rosa a un carret blau i un càrdigan negre folrat per dins d'un rosa lluent, *The Present* desplega una constel·lació de coincidències eloqüents que mitiguen l'alienació anònima de la vida als barris marginals. La forma fotogràfica de l'obra demostra la profunda literacitat de la descripció fotogràfica, i és aquella en la qual l'atenció intuïtiva i selectiva refà la coherència del flux accidental de la vida quotidiana. *The Present* modela una ciutat de contrastos marcats, ressonàncies estranyes i contradiccions iròniques, una ciutat on les divisions de llum i ombra són reflex de fissures més profundes, articulades, encara que no resoltes, en els seus encreuaments aleatoris mentre rastregen el flux seqüencial dels enquadraments fotogràfics de Graham.

En *34th Street, 4th June 2010*, dos fotografies descriuen la distància i el contrast immesurables entre una dona angoixada per algun tràngol personal i una parella que conversa de manera animada. La dona, les llàgrimes de la qual contrasten salvatgement amb l'emoticona groga que du estampada a la camiseta de color rosa —que somriu i fa l'ullet—, porta uns pantalons negres de to idèntic als que porta la dona en la imatge següent. La segona dona porta una brusa rosa i una gran bossa de comprar groga; completa el circuit d'un anacronisme en el qual la proximitat i la solidaritat no estan alineades.

En l'obra, l'oposició de Graham a la «falsa democràcia de la profunditat de camp»² subratlla la sensibilitat amb la qual experimentem eixos moments en què els habitants de la ciutat gogen d'un alleujament momentani. Triats en plans de poca profunditat de camp, resolts contra

2 GRAHAM, PAUL. «500 Words», en *Artforum*, 3 de març del 2012.

la immensitat dels gratacels o davant del bullici de la multitud, veiem parelles que passegen sense pressa per carrers plens de xiclets apegats a terra, i oficinistes que s'esplaien breument al sol, o que amb cert remordiment tornen a poc a poc cap a l'ombra dels edificis d'oficines. La lentitud pareix un privilegi en eixe focus concèntric d'activitat constant. La velocitat pareix una expressió intrínseca al teixit urbà. La ciutat concentra una profunda diversitat demogràfica, però també està dividida per pautes de moviment marcadament divergents.

Estem acostumats a la uniformitat que crea la claredat d'una gran profunditat de camp i a la manera en què indica que en qualsevol moment cada un de nosaltres pot coincidir o ser consubstancial amb qualsevol altra persona (la «falsa democràcia» a la qual fa referència Graham). La gran varietat focal de les fotografies en *The Present* ens mostra pròxims però dividits, i revela un distanciament urbà peculiar, representat mitjançant les pressions diferencials de l'enfocament òptic i l'atenció intuïtiva. En *The Present*, Graham posa en primer pla el caràcter selectiu de la visió, i ho fa amb un format compositiu que s'assembla molt a la visió humana en tota la parcialitat i relativitat, i mitjançant l'especificitat desigual de les fotografies mostra una comunitat desatesa, en estat d'abandó tràgic.

III

L'encreuament entre les rutes d'expansió colonial i les Guerres Índies o del Ferrocarril Subterrani i la pràctica de l'esclavitud, o entre la marxa des de Selma fins a Montgomery i els drets civils, revela en cada cas el vincle entre la voluntat de trobar més llibertats i la necessitat de drets indivisibles relacionats amb la mobilitat i l'espai públic. En tot això hi ha una història comuna de lluita amb la França revolucionària, les Mares de la Plaza de Mayo o les protestes al Regne Unit contra la *poll tax* durant el mandat de Thatcher en la dècada dels huitanta. Les lluites per la transformació de la vida social han sigut simbòliques i físiques, i s'han lliurat als carrers, a l'espai públic, que funciona com a base i repositori de les aspiracions radicals de la democràcia.

La trilogia americana de Paul Graham es caracteritza tant per la varietat eloqüent i experimental de les formes fotogràfiques com per la confrontació constant amb les fissures ineludibles de la iniquitat econòmica i racial en la vida dels Estats Units i en el paisatge. Fissures que es presenten com a trets indissociables de la realitat de la vida social i d'un espai social governat per una diversitat irregular de mitjans de desplaçament i de mobilitat social. Des d'eixos vianants indesxifrables que passegen per carrers abandonats fins als tranquils atzucacs rics i protegits d'*American Night*, des de les avingudes arbrades fins a les sendes per a cérvols que serpentejen per davall de les autopistes en *a shimmer of possibility*, des del jove afroamericà tes fins a l'afroamericà tot espentolat i vacil·lant que va darrere, en la trilogia americana de Graham el moviment, els mitjans econòmics i la llibertat s'ajunten en imatges que exploren relacions individuals amb l'espai social com a realitats emblemàtiques d'una vida cultural afligida.

La il·lustració de Rudolph Zallinger *The March of Progress*, feta en 1965, condensava l'heterogènia història evolutiva de la humanitat com un progrés uniforme que avançava de la bestialitat encorbada a la intel·ligència erecta en sis fases uniformes. Ho va fer així per a simplificar i

per a mostrar d'una manera icònica la nostra innegable perfecció en el cim de la història de l'evolució. Francis Clark Howell —l'autor del llibre, *Early man*, en el qual va aparèixer la il·lustració— va comentar que el «grafisme superava amb escreix el text. Tenia una gran força i un gran contingut emocional». La forma visual era tan eficaç que fins i tot incloïa el text que l'acompanyava, en què s'introduïen notes necessàries per al lector.

Cap text acompanya *E53rd St, 12th April 2010*, ni cap dansa de músiques oposades a *Penn Station, 4th April 2010*, ni balada de bosses, races i gèneres en el sofisticat tríptic *Port Authority, 17th August 2010*. Fetes individualment, com a icones i no com a fragments d'una narració immanent, les imatges poden tindre una lectura més limitada, inclús teleològica. Però, igual que el progrés «invers» de *E53rd St, 12th April 2010* capgira el determinisme de la il·lustració de Zallinger, esta fotografia ens posa davant de l'obligació de desembullar i afirmar el significat compost que té, i de fer-ho a partir de les nostres interpretacions particulars. L'especificitat de vida acumulada en *The Present* genera sensibilitat davant la urgència i el misteri de la vida social, de la mateixa manera que els èmfasis alternatius de l'acte de veure caracteritzen la trilogia americana en el conjunt.

L'extraordinària amplitud i la complexitat matisada, que han fet de l'obra americana de Graham una contribució seminal a la fotografia contemporània, afloren en part gràcies al compromís eloqüent de l'obra amb la disjunció entre la realitat del món i l'autoritat selectiva de la imatge fotogràfica. En l'obra, l'activitat de veure es combina amb les absències desateses que la perspectiva inevitablement genera, de manera que l'expressió cohesionada de les imatges de Graham pot alertar-nos sobre els límits de la percepció convencional. En cada un dels tres conjunts de fotografies, les observacions intuïtives i analítiques estan inseparablement unides a estructures experimentals de la forma fotogràfica i a la immediatesa i la riquesa visceral de l'efecte pictòric.

IV

American Night va eixir a la llum en el 2003, en un moment en el qual la presidència de Barack Obama era pràcticament inconcebible; *a shimmer of possibility* es va publicar en el 2007, durant la darrera època del segon mandat de George W. Bush, i *The Present* ho va fer en el 2012, quan la reelecció d'Obama per a un segon mandat pareixia un resultat cada vegada més probable. *The Whiteness of the Whale* apareix vora el darrer any de presidència d'Obama, i en eixe sentit la trilogia de Graham discorre en paral·lel amb un període mixt de canvis substancials i simbòlics en el teixit social d'una nació en la qual ara viu.

La presidència d'Obama s'ha interpretat com un punt emblemàtic en la nostra inherent i ineluctable evolució social, però, tot i que l'ascens a la Casa Blanca³ va comportar una millora, els cossos negres més importants durant la presidència van ser, sens dubte, els de Trayvon Martin, Michael Brown i Eric Garner. En el moment d'escriure el text hi havia més de 800 manifestacions convocades amb el lema #BlackLivesMatter des de la mort d'Eric Garner a les

3 O, segons un mem d'Internet: «una altra família afroamericana en una vivenda protegida».

mans de la policia el 19 de juliol del 2014, en llocs que van des de Louisville (Kentucky) fins a Londres, o des dels mateixos escalons del Capitoli de Washington fins a Salt Lake City (Utah). Les imatges de l'escanyament de Garner suposen, potser, les primeres imatges contemporànies, terroríficament emblemàtiques, d'un linxament des del film de Spike Lee *Do the Right Thing*, de 1989. El fet que les imatges no foren prou per a imputar els tres agents responsables de l'escanyament de Garner són la prova que la relació d'una imatge amb la realitat és una qüestió que encara no està resolta, igual que no ho estan les relacions entre nosaltres.

En *Moby Dick*, Herman Melville escriu en el capítol «La blancor de la balena» sobre la variada història del color blanc i sobre la capacitat profunda que té d'infondre por i terror:

«...malgrat tot aquest cúmul d'associacions amb allò que és dolç, honorable, sublim, en la idea més íntima d'aquest color s'hi amaga quelcom de fugaç que provoca més pànic a l'ànima que no pas la rojor esgarrifosa de la sang.»⁴

The Present no és ni un tractat ni una dissertació científica, és una exploració poètica i sagaç de la relació entre les nocions de veure, ser i lloc, aspectes que l'obra indaga mitjançant l'extensa atenció que dedica a la diferència i a la simultaneïtat com a realitats fundacionals de la vida urbana en l'espai públic. Pot ser que Melville proporcione una lectura alternativa de *E53rd St, 12th April 2010*, segons la qual les dos figures sorgirien de l'auxili de l'ombra per a entrar en la dura resplendor de la llum, i per tant hauríem de veure en la foscor d'eixos individus una història desigual de conflicte amb la blancor que els envolta. Al final, l'assumpte continua feliçment, frustrantment, enigmàticament sense resoldre pel mer testimoniatge de les fotografies en si mateixes, però poden recordar-nos que és possible que comencem a parlar precisament allí on les fotografies desapareixen en un silenci irreparable.

⁴ MELVILLE, HERMAN. *Moby Dick*. Barcelona: Edicions 62, 1984, p. 177. (N. del T.)



BOMBASGENS
CENTRE D'ART

FUNDACIÓ
PER —
AMOR A
— L'ART