



**BOMBASGENS**  
CENTRE D'ART

# **RECORRIDO CON VÍCTOR DEL RÍO POR LA BLANCURA DE LA BALLENA DE PAUL GRAHAM**

**UNA CRÓNICA DE SARA LOSADA,  
MEDIADORA DE BOMBAS GENS**

---

17 de diciembre de 2017

El pasado 17 de diciembre Víctor del Río realizó una visita guiada desde la imagen a la exposición temporal *The Whiteness of the Whale* (La blancura de la ballena) de Paul Graham, exposición que actualmente se puede disfrutar en Bombas Gens Centre d'Art. Dicha actividad se ha llevado a cabo en colaboración con el Máster de Fotografía, Arte y Técnica de la Universitat Politècnica de València (UPV), con el que Bombas Gens está desarrollando distintas acciones de manera conjunta.

Víctor del Río es experto en fotografía y cuenta con varias publicaciones dedicadas a este tema. Es doctor en filosofía y, entre otras cuestiones, es profesor en la Universidad de Salamanca de materias como Teoría del Arte moderno y Teoría del Arte Contemporáneo, además de impartir clases en el mencionado Máster de la UPV.

La visita guiada comenzó contextualizando la obra de Paul Graham en el marco de la fotografía contemporánea, ya que su trabajo entronca tanto con la *straight photography* como con la *street photography* pero, al mismo tiempo, tiene la capacidad para “desbordar el formato documental” en tanto que lo va desfigurando, deformando, mediante estrategias presentes en la propia imagen y en el montaje.

Si en un principio su opuesto, su antagonista, sería la fotografía escenificada, totalmente preparada, al estilo de Jeff Wall, Víctor nos advierte de cómo esa dialéctica entre dos modos de hacer fotografía en muchas ocasiones no es tal, ya que los caminos con frecuencia se cruzan. Por lo tanto, ni Paul Graham está estrictamente asociado a la *straight photography* o a la *street photography*, ni los otros fotógrafos vinculados a la fotografía escenificada trabajan siempre dentro de dichos principios.

El truco, el gran mecanismo, está en la “adherencia alegórica de la fotografía”, en la proyección moral que realizamos sobre esas fotografías y lo que en ellas aparece, aunque en principio parezcan imágenes de lo anecdótico, de lo insignificante. Además, Paul Graham refuerza este aspecto por medio del montaje expositivo, y también en el formato de sus libros.

Esa adherencia alegórica que Víctor definió como “aquello que nosotros proyectamos como un sentido suplementario a la imagen”, se asienta en el corazón de esa supuesta “presunción documental” de determinados fotógrafos. Para explicarlo, nos propuso algunos ejemplos ajenos a Graham, como es el caso de fotografías recientes en las que aparecen tragedias, como la del niño en la playa o la que muestra a unos inmigrantes que son ignorados por los bañistas de Javier Bauluz. Nos recordó entonces el debate que se

---

generó en torno a esta última imagen entre Joan Foncuberta y Arcadi Espada, en el que se ponía en juego nuestra proyección, sobre unas fotografías supuestamente documentales, de un discurso en torno a la indiferencia de occidente ante la tragedia. Al respecto señaló que, mientras que en la fotografía de prensa se generan debates donde la imagen es tomada como excusa, hay artistas que precisamente conocen las trampas de la imagen y juegan con ellas mediante planteamientos más sutiles que dejan la alegoría abierta a la mirada e imaginación del espectador.

Otro elemento que Víctor destacó de la exposición de Paul Graham es el juego de las escalas. Aludió a “una especie de escala de las anécdotas”, pequeños acontecimientos que amplían la escala presente y despliegan nuestros propios imaginarios, como puede apreciarse, por ejemplo, en las fotografías en las que Graham establece una relación entre paisaje y figura humana dentro de la serie *a shimmer of possibility*.

Seguidamente nuestra mirada se posó sobre los cielos que aparecen, por ejemplo, en *New Orleans* (2004), cielos que asociamos a la categoría estética de lo sublime. Junto a ellos, aparece un personaje impregnado de dramatismo alrededor de un pilar. El cielo inundado de nubes se asocia rápidamente con la tradición del paisajismo norteamericano y entronca con lo sublime de origen europeo, pero teniendo aquí lugar en un espacio todavía más sublime. En estas imágenes emergen, por lo tanto, imaginarios que exceden lo que la imagen, en un principio, contiene en su literalidad.

Algo similar ocurre en *Moonrise at Garage* (2005), pero en esta ocasión aparece, para Víctor, otro hito iconográfico que es un clásico norteamericano: la gasolinera. Para él existe una conexión inevitable con Edward Ruscha y su libro *26 Gasolineras*, pero también hay otros referentes, como las pinturas de Edward Hopper. Si la gasolinera es un icono que viaja en el tiempo, aquí además se transforma en una serie de pequeñas anécdotas como la señal de *stop* convertida en el sol del atardecer por medio del reflejo. Esta serie se sitúa “entre la más prosaica estación de servicio de la Norteamérica profunda y la puesta de sol del sublime americano”.

La manera de hacer de la fotografía de Graham esconde un planteamiento casi de exploración etnográfica, antropológica: el fotógrafo se introduce en el lugar, se entremezcla con el mundo que va descubriendo... como un estudioso, sin discurso, con una imagen que porta toda la carga de ideas asociadas.

Un antecedente natural de todas estas cuestiones es Robert Frank y su viaje casi iniciático por los Estados Unidos que presentó en el libro *The Americans* (1958). En aquella serie, Frank mostraba una imagen diferente de la que los norteamericanos esperaban de sí mismos, porque lo trivial se volvía significativo, ya que la adherencia alegórica decía mucho más allá de lo evidente, y lo anecdótico se convertía en significativo. Según Víctor, Paul Graham propone algo semejante en varias de sus series, como es el caso de *New Europe* (1986-1992), donde retrata lugares sometidos a tensión interna, como el Valle de los Caídos en España. Se hace aquí evidente la tradición del fotoreportaje y la búsqueda de las alegorías generadas en la vida cotidiana.

También se hizo referencia al componente cinematográfico de estas series, a la confluencia de imaginarios y a su rápido reconocimiento. Pero las referencias, los imaginarios, no son solo cinematográficos, sino que también pueden ser provenientes de la historia del arte. Para Víctor hay al menos tres imaginarios presentes en estas obras de Paul Graham y también en la de la mayor parte de los fotógrafos contemporáneos: el cinematográfico, el de la historia del arte y, el fotoreportaje funcionando a modo de aglutinante.

---

Otro aspecto también presente en las fotografías de Paul Graham es el retrato del anonimato, de la soledad, “de la pérdida de referencias afectivas en los paisajes, en los lugares”. En *New Orleans* (2003) aparecen personajes en los barrios negros sin mirarse, expresando incomunicación, algo que también se pone de manifiesto por medio de la fragmentación (la metonimia, la parte por el todo...)... Así ocurre con el vaso entre las manos en *California* (2005). La cuestión de la parte por el todo se hace latente también al mirar el conjunto de la serie que, tal y como nos advirtió Víctor, presentada como un mosaico, crea “una imagen secundaria y global a partir de estos rastros que estamos viendo”.

Otro rasgo de Graham es su interés por las inscripciones y su gusto por posar la mirada en lo minucioso, lo anecdótico (*New Orleans* (2005)). En *New Orleans* (2003) se muestra la dificultad de la vida, presentando el suelo y sus elementos como una expresión de una forma de vivir, cargado de la melancolía de los personajes, y todo ello de nuevo mediante el juego narrativo del montaje. Víctor señaló que los montajes de Paul Graham son sinuosos, especialmente en los formatos pequeños, pues no siguen una linealidad, sino que se sitúan en distintos planos. Esto se debe a que lo que cuenta se complementa y activa desde ópticas contradictorias, tal y como ocurría en las series con la presencia de lo sublime.

Para finalizar el comentario sobre *a shimmer of possibility* nos detuvimos en *Austin, Texas* (2006), serie en la que se producen pequeños seguimientos a personajes a la vez que aparecen anécdotas cotidianas que pasan por el trasfondo de las imágenes, como la presencia de un cementerio. Aquí se hizo referencia a la idea del cementerio como paisaje perfecto en su raíz romántica, asociada también a la ruina y al vínculo entre lo humano y lo natural, en tanto que la parte paisajística y el contenido alegórico que éste implica están unidos. En el caso de Graham, estos elementos se actualizan en el seguimiento de unos personajes acarreando objetos cotidianos en las periferias urbanas.

La segunda serie comentada fue *The Present*. En ella se está planteando “otro lugar de incisión de la fotografía contemporánea [...] que forma parte de esos mecanismos de exploración de lo casual y, en este caso, de los paisajes urbanos, que es la idea del *passerby*, del transeúnte”, es decir, de aquel que pasea por la calle llevando consigo un estado emocional. La cámara capta y naturaliza tanto la pose como el paisaje urbano. Por lo tanto, “se sobreponen dos paisajes, uno de carácter urbano, del que apenas vemos unos fragmentos, y otro de carácter humano. Urbano y humano al mismo tiempo, en una gestualidad asociada también a todos esos micro-gestos que son parte de la minería de elementos con los que Paul Graham nutre su fotografía”.

Esas gestualidades que Graham busca plantean, en ocasiones, paradojas de la convivencia. Así ocurre en *1st Avenue, 11th May 2011, 2.29.57 pm* (2001), donde un personaje prototípicamente judío pasa por el mismo lugar que otro prototípicamente árabe, resultando todo ello casi caricaturesco. Hay una aproximación desde el pintoresquismo, una mirada vinculada en sí misma a la propia fotografía cuando esta busca “retratar entornos colectivos, ambientes complejos y situaciones culturales”.

Otra cuestión que también se puso de relieve es el juego escénico creado mediante el enfoque. En *51st Street, 18th June 2010, 1.28.45 pm* (2010), la calle con el taxi y los personajes funcionan como un verdadero escenario, y el ritmo se va proyectando sobre la secuencia mediante el foco sobre los diferentes personajes. Graham juega con la profundidad de campo y elementos de enfoque y desenfoco para ir dando el protagonismo a distintos personajes en los diferentes “actos vagamente teatrales” en los que él ha convertido las

calles. Aquí, Víctor hizo una descripción del tríptico y señaló la articulación de las fotografías, no a modo de obra final, sino como secuencias narrativas, incluso un poco teatrales. El espacio urbano es objeto de una atención extrema por parte de Paul Graham, quien busca los detalles, los gestos...

Otro aspecto interesante para Víctor, y que además entronca con la serie *American Night*, es que la luz ciega a los personajes. La luz rasante, casi al nivel de los ojos, es sutilmente alegórica al vincular a los individuos con la ceguera. En *Vesey Street, 25th May 2010, 5.51.05 pm* (2010) el nexo entre las dos fotografías que conforman la obra, más allá del propio escenario, es la luz y la vista: un personaje guiña un ojo y otro lleva un parche. “Hay una especie de ceguera asociada a esa luz que la fotografía permite revelar”.

Lo que está en juego de manera subyacente es “una especie de sobreexposición de las imágenes”. Vivimos en una época en la que ya todo ha sido visto y las imágenes acumulan “estratos de visualidad”, lo que lleva a muchos artistas a cambiar los grandes temas por los universos de lo cotidiano.

Otra cuestión fundamental en Paul Graham es el montaje expositivo, mediante el que incluso llega a dirigir nuestra forma de movernos por el espacio: el comportamiento del espectador no es el mismo en *a shimmer of possibility* que en *The Present*. Esta cuestión llevó a Víctor a referirse a eso que él llama “el índice invertido”. Si bien es cierto que la fotografía registra aquello que está ahí, también es cierto que en ella está presente la huella del sujeto que fotografía. Graham reconstruye micro-conflictos desde un lugar determinado y, con el montaje, nos sitúa también a nosotros ante la fotografía. Además, Víctor se refirió a los cambios de formato de las fotografías de Paul Graham, cuya presencia objetual es muy elevada.

En su opinión, a Graham le gusta mezclar, de manera un poco perversa, lo público y lo privado, y por ello le interesa el indigente, porque éste se apropia del espacio público en su quehacer cotidiano. En otras series aparecen lugares de la melancolía, como las salas de espera. Todo ello es parte del “claroscuro social” que él quiere mostrar.

La última y conocida serie comentada fue *American Night*. Las fotografías tienen, en este caso, un formato más regular y próximo a los foto-cuadros, los revelados son minuciosos y, junto al mundo de las anécdotas, hay una apertura de campo que nos permite ver un paisaje claramente definido.

La novedad es la sobreexposición, aunque aquí, como se nos advierte, se trata de una infraexposición. La apertura de diafragma genera la misma ceguera que padecen los personajes de sus fotografías cuando reciben la luz oblicua de los atardeceres urbanos en escenarios triviales. Esto se ha asociado con *El elogio de la ceguera* de Saramago y otras literaturas, pero para Víctor entronca con un lavado de la imagen que empuja hacia una actitud corporal en el espacio expositivo. También los formatos son importantes en esa búsqueda minuciosa, incluso cansada, de la propia imagen. Además, estas imágenes se alternan con la presencia de otros personajes, como en *Woman Sitting on Sidewalk, New York* (2002), una imagen icónica que es parte del imaginario de *La blancura de la ballena* de Paul Graham.