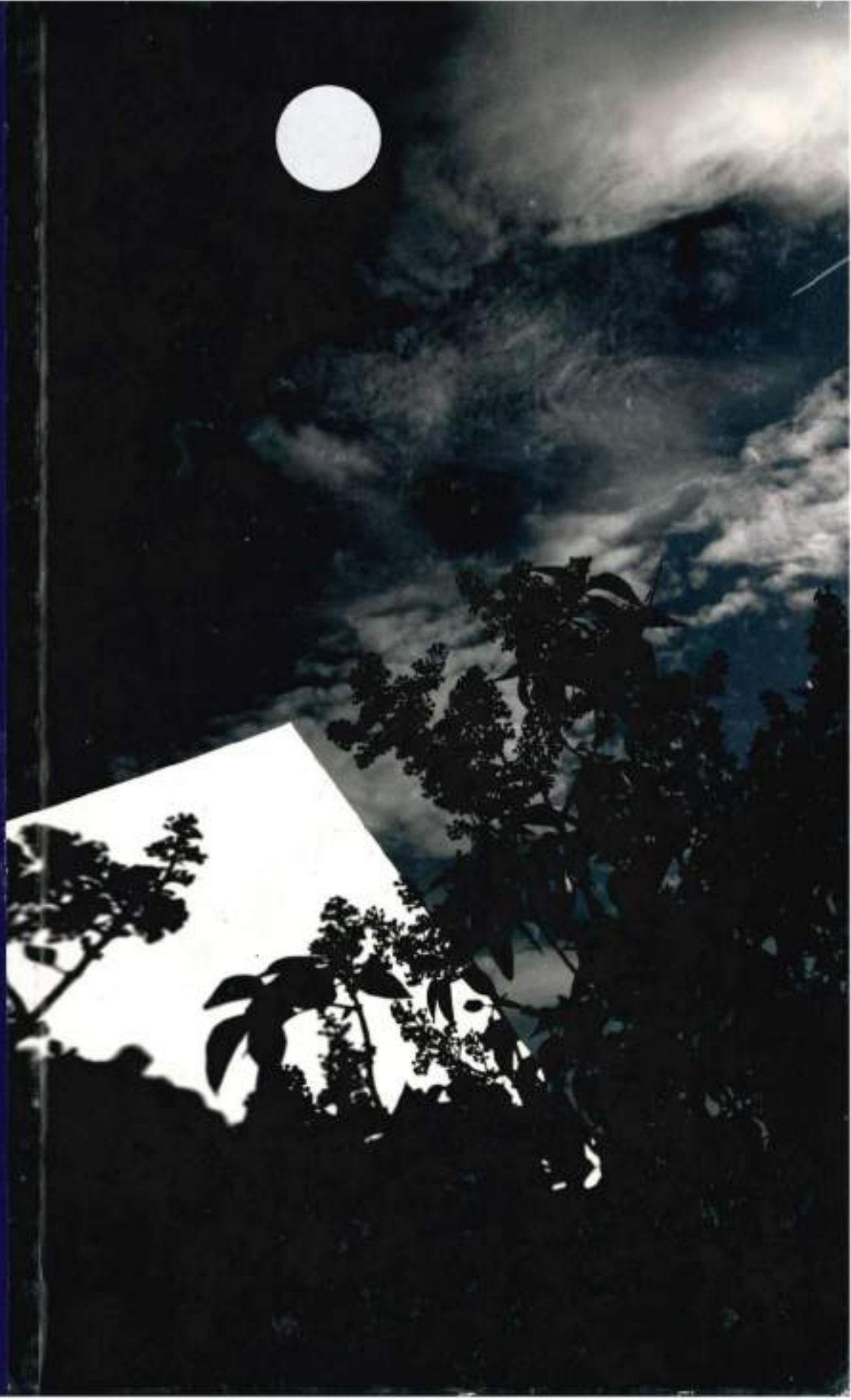


Cazadores de sombras



ORGANIZAN / ORGANISATION



COLABORAN / SPONSORED BY



Sociedad Estatal para la
Acción Cultural Exterior de España /
State Corporation for
Spanish Cultural Action Abroad, SEACEX

DIRECTORA GENERAL / GENERAL DIRECTOR
M^a Isabel Serrano Sánchez

GERENTE / ADMINISTRATIVE MANAGER
Pilar González Sarabia

COMUNICACIÓN Y RELACIONES INSTITUCIONALES
COMMUNICATIONS AND INSTITUTIONAL RELATIONS
Alcía Piquer Sancho

EXPOSICIONES / EXHIBITIONS
Belén Bartolomé Francia

ARTE CONTEMPORÁNEO / CONTEMPORARY ART
Marta Ribcón Arellano

ECONÓMICO-FINANCIERO / ACCOUNTS MANAGER
Julio Andrés Gonzalo

JURÍDICO / LEGAL
Adriana Moscoso del Prado Hernández

Museo de Arte Contemporáneo /
Museum of Contemporary Art

UNTA DIRECTIVA / BOARD OF DIRECTORS

PRESIDENTA / PRESIDENT
Coqui Calderón Angraín

VICE-PRESIDENTA / VICE PRESIDENT
Graciela Q de Eleta

DIRECTORA EJECUTIVA / EXECUTIVE DIRECTOR
María Fábrega de Arosemena

ADMINISTRADORA / ADMINISTRATION
Norma Lee

EQUIPO DEL MUSEO / MUSEUM STAFF

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

ORGANIZAN / ORGANISED BY
Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior
de España, SEACEX
*State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad,
SEACEX*
Museo de Arte Contemporáneo
Museum of Contemporary Art

COLABORAN / SPONSORED BY
Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
de España
Spanish Ministry of Foreign Affairs and Cooperation
Ministerio de Cultura de España
Spanish Ministry of Culture
Embajada de España en Panamá
Spanish Embassy in Panama

COMISARIA / CURATOR
Rosa Olivares

COORDINACIÓN / COORDINATION
Carolina García
Victor de las Heras Iglesias

DISEÑO Y DIRECCIÓN DE MONTAJE / GRAPHIC AND EXHIBITION DESIGN
Tomás Adrián

TRANSPORTE / TRANSPORT
Logística del arte, S.L.

SEGUROS / INSURANCE
Ann Gil y Carvajal, Correduría de seguros

CATÁLOGO / CATALOGUE

EDITA / PUBLISHER
Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX

TEXTOS / TEXTS
Hans Christian Andersen
Emilia Pardo Bazán
Pere Formiguera
Rosa Olivares

TRADUCCIÓN / ENGLISH TRANSLATION
Dena Ellen Cowan

SELECCIÓN DE CUENTOS / STORY SELECTION
Sergio Rubira

CORRECCIÓN DE TEXTOS / PROOFREADING
Rocío López

CORRECCIÓN DE TEXTOS EN INGLÉS / ENGLISH PROOFREADING
Amber Gibson

DISEÑO / GRAPHIC DESIGN
Tomás Adrián / Adrián y Ureña

IMPRESIÓN / PRINTING
Brizzolis, arte en gráficas

ENCUADERNACIÓN / BINDING
Ramos

* De los textos sus autores / Copyright of texts belong to authors

* De las imágenes sus autores / Copyright of images belong to artists

* De las traducciones sus autores / Copyright of translation belong to translators

* De la edición SEACEX / Copyright of edition belongs to SEACEX, 2008

ISBN: 978-84-90532-23-1

D. L.: M-37387-2007

PORTADA / COVER: Manuel Esclero. Serie *Contra el paisaje*
Después de la lluvia, 2005 (Fragmento / Fragment)

Todos los catálogos de las exposiciones pueden consultarse en línea en la página web
All the exhibition catalogues can be consulted online at the website www.seacex.es

Cazadores de sombras

Museo de Arte Contemporáneo. Panamá

30 DE OCTUBRE / 7 DE DICIEMBRE, 2008
OCTOBER 30 / DECEMBER 7, 2008

The State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad has organised this photography exhibition showing works by some of our most representative artists. The pictures were selected for their capacity to evoke uncertainty, the indefiniteness of limits and contours in spaces, objects and figures, which are in turn erected as symbols of the lack of certainties, the unease, and also the freedom of contemporary society. The aim of this daring and suggestive proposal is to invite viewers to reflect on the contradictions and expectations of our times.

With this project the State Corporation underscores its mission to promote the richness and diversity of our past and present cultural wealth in other lands and especially in those belonging to the great Latin American community. Guided by this goal, our programme encompasses a wide range of exhibitions and cultural activities in the most diverse geographic regions, projects that we intend to extend to the widest array of genres and materials possible, ranging from the memory of Spain in Europe, America and the rest of the world, to the most recent contributions of our artists. With these criteria, we propose to channel a growing concern in society as a whole to value an artistic and cultural heritage whose variety and continual renovation is made manifest by pictures such as those included in this exhibition.

Thus, we wish to further disseminate a culture whose finest sign of identity is its openness to all influences and its capacity to assimilate the experiences of other peoples. That culture is the heritage of knowledge and beauty we would also like to share with all realms of society, like a window we are determined to open to the contemplation and reflection of the international community. We would therefore like to express our satisfaction with the results obtained along that road through shows such as the one we are now presenting, and our hope that these objectives continue developing with increasingly ambitious aspirations.

La Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España organiza esta muestra fotográfica en la que se exponen las obras de algunos de nuestros creadores más representativos. Se trata de imágenes seleccionadas por su capacidad de evocar la incertidumbre, la indefinición de los límites y contornos en espacios, objetos y figuras, erigidos a su vez en símbolos de la falta de certezas, la inquietud y, también, la libertad, de la sociedad contemporánea. A través de esta propuesta audaz y sugestiva se pretende invitar al público a reflexionar sobre las contradicciones y expectativas de nuestro tiempo.

Con este proyecto la Sociedad Estatal confirma sus objetivos de difundir la riqueza y diversidad de nuestro acervo cultural pasado y presente en otros pueblos y, muy especialmente en aquellos que integran la gran comunidad iberoamericana. Guiados por esa meta, nuestro programa abarca una amplia gama de exposiciones y actividades culturales en las más diversas áreas geográficas, actuaciones que pretendemos extender al más amplio abanico de géneros y materias posible, desde la memoria de España en Europa, en América y el resto del mundo, hasta las más recientes aportaciones de nuestros artistas. Con esos criterios, nos proponemos canalizar una inquietud creciente de la sociedad en su conjunto, para valorar un patrimonio artístico y cultural cuya variedad y continua renovación atestiguan imágenes como las recogidas en esta exposición.

De esa forma, queremos profundizar en la difusión de una cultura cuya mejor seña de identidad es su apertura a todas las influencias y su capacidad de asimilación de las experiencias de otros pueblos. Esa cultura es el patrimonio de conocimiento y de belleza que queremos compartir también con todos los ámbitos de la sociedad, como una ventana que nos hemos propuesto abrir a la contemplación y la reflexión de la comunidad internacional. Por ello, queremos expresar nuestra satisfacción por los resultados obtenidos en ese camino a través de muestras como la que ahora presentamos, con el deseo de que esos objetivos sigan desarrollándose con metas cada vez más ambiciosas.

The Museo de Arte Contemporáneo of Panama, the MAC, presents "Shadow Hunters", an important travelling exhibition of photography and video brought to us by the State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad, and the Spanish Embassy, thanks to the support of Ambassador José Manuel López-Barrón de Labra, Mr. Miguel Moro, Deputy Manager and Head of Cultural Affairs, and to the staff of the Cultural Department of the Spanish Embassy in Panama. This exhibition features sixteen Spanish artists whose works involve a theme that knows no borders or limitations, that of "Hunting Shadows".

The artists use photography, breaking with the paradigm that this is a visual medium for replicating reality. They offer us images of shadows, that other side of reality, which is reflected by the body, the object, the portrait, without being what seems obvious to the human eye.

"Shadow Hunters" compels us toward the inward exploration of the unapparent, leading us to into the very search, into the sensitive visual journey upon which each one of the artists has ventured, bringing us into their experiences, their realities and the images pervading the contemporary unfolding of the human being.

The works draw us into spaces and times which, with the hectic lives we lead, we rarely or never linger long enough to perceive. They sensitize us, plunging us into a profound introspection that plays with the unwritten narrative of seeming and not being, of sensations and sentiments rooted in an uncertain past, in future proposals of uncertainty, of doubt, of the possibilities yet to be explored and discovered, to find and hunt.

The artist's lens captures the intangible, which at the same time predicts the unpredictable, establishing the forms, the lights and the shadows of the diverse techniques, which have been applied with expertise, instigating us to reflect on a world that presents symbols and images of unestablished iconographies with which we all somehow connect and identify through the shadow that has been engaged as the focal point of untold history, the door open to the imagination of the viewer, who inevitably slips in amidst the images, hunting the suggested sensations, reinventing new shadows of the shadows.

We are grateful to the State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad, to the Spanish Embassy, to Rosa Olivares, the exhibition curator, and to the extraordinary "Shadow Hunters", for such a magnificent exhibition.

Maria Fábrega de Arosemena

EXECUTIVE DIRECTOR
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

El Museo de Arte Contemporáneo de Panamá, MAC, presenta "Cazadores de Sombras". Importante exhibición de fotografías y video itinerante que nos entrega la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX, y la Embajada de España, gracias al apoyo del Señor Embajador, D. José Manuel López-Barrón de Labra, al Señor Miguel Moro, Segunda Jefatura, y Encargado de Asuntos Culturales, y al equipo de la Sección Cultural de la Embajada de España en Panamá. Extraordinaria exposición de dieciséis artistas españoles que gestan sus obras en torno a un tema que no conoce fronteras ni limitaciones, el de "El Cazar Sombras".

Los artistas utilizan la fotografía, rompiendo el paradigma, de que esta es un medio para replicar la realidad. Planteándonos las imágenes de las sombras, aquel otro lado de la realidad, aquella que refleja el cuerpo, el objeto, la semblanza, sin ser lo que ante el ojo humano parece obvio.

"Cazadores de Sombras" nos induce a la exploración interna de lo no evidente, conduciéndonos a la búsqueda misma, al viaje visual y sensitivo que cada uno de los artistas ha realizado, a entrar en sus vivencias, realidades, e imágenes de las que está cargado el devenir contemporáneo del ser humano.

Las obras nos adentran en espacios y tiempos que en la agitada existencia que llevamos, poco o nada nos detenemos a percibir. Nos sensibiliza, sumiéndonos en una introspección profunda que juega con la narrativa no escrita del parecer y no ser, de sensaciones y sentimientos arraigados a un pasado incierto, a propuestas futuras de la incertidumbre, de la duda, de las posibilidades por explorar y descubrir de encontrar y cazar.

El lente del artista capta lo intangible, que a la vez, predice lo impredecible, estableciendo las formas, las luces y las sombras de las diversas técnicas, que han sido manejadas de manera magistral, instigándonos a la reflexión de un mundo que presenta símbolos e imágenes, de iconografías no establecidas, con las que de alguna manera todos nos conectamos e identificamos a través de la sombra que ha sido tratada como el eje central de la historia no narrada, la puerta abierta a la imaginación del espectador, que inevitablemente se cuele entre las imágenes cazando las sensaciones sugeridas, reinventando nuevas sombras de las sombras.

Agradecemos a la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, a la Embajada de España, a Rosa Olivares, Curadora de la exposición, y a los extraordinarios "Cazadores de Sombras", por tan magnífica exhibición.

María Fábrega de Arosemena

DIRECTORA EJECUTIVA
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Sumario / Contents

<i>La sombra</i>	
EMILIA PARDO BAZÁN	10
<i>The Shadow</i>	
EMILIA PARDO BAZÁN	12
<i>El cuerpo del alma</i>	
ROSA OLIVARES	15
<i>The Body of the Soul</i>	
ROSA OLIVARES	23
<i>La caza</i>	
PERE FORMIGUERA	31
<i>The Hunt</i>	
PERE FORMIGUERA	35
Mario de Aguayvies	40
Sergio Belinchón	48
Tomy Ceballos	56
Javier Comesaña	64
Manel Esclusa	74
Pere Formiguera	82
Amparo Garrido	94
Germán Gómez	104
Dionisio González	112
Anna Malagrida	120
Alicia Martín	130
Begoña Montalban	144
Rafael Navarro	152
Concha Pérez	162
Xavier Ribas	172
Juan Urríos	182
<i>La sombra</i>	
HANS CHRISTIAN ANDERSEN	196
<i>The Shadow</i>	
HANS CHRISTIAN ANDERSEN	204
<i>Obra expuesta / Checklist of the Exhibition</i>	213



La sombra

EMILIA PARDO BAZÁN

Aquel rey Artasar, que, después de Suleimán o Salomón, fue el más poderoso y el más opulento del orbe; aquél que soñó tener un palacio como jamás se hubiera visto, para albergar en él las magnificencias de su corte y las fantásticas riquezas de su tesoro, alimentó también otro sueño, más modesto en apariencia, pero de realización infinitamente más difícil: el de aumentar su estatura. Porque conviene saber que Artasar el *Grande* y el *Temido* era de muy corta talla, y en aquellas edades heroicas se rendía culto a la exterioridad de la fuerza y de la robustez corporal. Y cuando Artasar, descendiendo de su palanquín de cedro, marfil y oro, se dirigía solemnemente al templo en que sus antecesores los Magos habían adorado al Dios vivo y donde aún persistía este santo culto, y el pueblo formaba doble muralla para ver pasar al rey, éste sufría cruelmente en el amor propio al comparar la proyección de su sombra, diminuta y sin majestad, con la de los hercúleos oficiales de su guardia nubiana, o la de los hermosos arqueros del Cáucaso, que le precedían abriendo calle. Como una especie de bufón grotesco que fuese a su lado inseparablemente, burlándose de su grandeza nominal, la ironía de su reducida sombra le acompañaba a todas partes.

Para evitar tan triste efecto, ideó Artasar que le construyesen un calzado de suelas quintuples y que ciñese sus sienas una especie de monumental tiara. Y fue, como suele decirse, peor que la enfermedad el remedio, porque las suelas remedaban un zócalo ridículo y hacían embarazoso y torpe el andar del rey, que parecía ir en zancos; mientras que la tiara, agobiándole con su peso, le obligaba a inclinar la cabeza, y en la sombra adquiría formas extrañas, provocantes a risa.

Desesperado Artasar, abrumado por la mortificación de su vanidad, que sufría cada vez que se mostraba en público, apeló a no salir de su palacio nunca. En el recinto del palacio se encerraban amenísimos jardines y bosquecillos frondosos, y Artasar, solazándose en ellos, fue olvidándose de estudiar la proyección de su sombra y de compararla a la de los demás mortales. Y así que dejó de preocuparse de cómo era su sombra, recobró la tranquilidad del espíritu, la calma del corazón, la alegría de las horas serenas y felices. ¿Qué le importaba su sombra? ¿Acaso la sombra le impedía disfrutar del ruido del agua, de la frescura de las enramadas, de los acordes de las cítaras, de los ojos de gacela y los labios de miel de las cautivas? ¿Acaso le vedaba el goce del estudio, la plenitud intelectual? Un día Artasar recordó, miró a su sombra... y se reconcilió con ella; ya no era irónica, ya no le humillaba; aquella sombra se parecía a todas; era una sombra inofensiva, natural; una sombra *buena*.

Y Artasar, llamando al escriba que recogía en enceradas tablillas los hechos culminantes del reinado y las máximas formuladas por el monarca para reunir las en un libro que eclipsase al de los *Proverbios de Suleimán* (¡lástima que estas tablillas se hayan perdido!), le dictó la sentencia siguiente:

«Cuando andamos entre los hombres, no existimos sino por el tamaño de nuestra sombra. Cuando nos retiramos, nos hace vivir la capacidad de nuestra alma».

That king Artasar, who, after Suleiman and Solomon, was the most powerful and opulent in the world, he who dreamt of having a palace such as no one had ever seen, in which to keep the magnificence of his court and the fantastic riches of his treasure, also cherished another dream, which was apparently more modest, yet infinitely more difficult to realize: that of growing taller. For it is pertinent to know that Artasar the Great and the Fearsome was very short indeed, and that in those heroic times there was a cult for the exteriorities of bodily strength and robustness. And when Artasar, descending from his cedar, ivory and gold palanquin, solemnly headed to the temple where his ancestors the Magicians had worshiped the live God and where this saintly cult still existed, and the people formed a double wall to see the king pass, he received a cruel blow to his self-respect when comparing the tiny, not at all majestic shadow he cast to those of the Herculean officers of his Nubian guard, or those of the handsome archers from the Caucasus, who preceded him making way in the street. Like some kind of grotesque buffoon who followed him inseparably, scoffing at his nominal greatness, the irony of his meagre shadow accompanied him everywhere.

To avoid such a sad effect, Artasar devised some shoes of quintupled soles to have built and a sort of monumental tiara to affix to his temples. And, as they say, the remedy was worse than the disease, because the soles imitated a ridiculous plinth and made the king's gait encumbering and clumsy, as he seemed to be walking on stilts; whereas the tiara, burdening him with its weight, forced him to lower his head, and in the shadow took on strange, laughter-provoking shapes.

Artasar, desperate and overwhelmed by the mortification of his vanity, which suffered every time he showed himself in public, resorted to never quitting the palace. On the palace grounds there were delightful gardens and verdant little woods, and Artasar, taking solace in them, began to forget to study the shadow he cast or to compare it to those of other mortals. And he thus ceased to worry about what his shadow was like, recovering his peace of mind, a calm heart, the pleasure of serene and happy hours. What did his shadow matter? After all, did the shadow prevent him from enjoying the sound of water, the freshness of the branches, the tunes of the zithers, the eyes of the gazelle and the honeyed lips of the captivated maidens? Did it keep him from taking pleasure in study, in intellectual fulfilment? One day Artasar remembered, he looked at his shadow... and he was reconciled with it; it was no longer ironic, it no longer humiliated him. That shadow looked like all the rest; it was an unoffending, natural shadow, a *good* shadow.

And Artasar, calling the scribe who recorded on waxed tablets the culminating events of the kingdom and the maxims formulated by the monarch for the purpose of compiling them in a book that was to eclipse the *Proverbs of Suleiman* (what a pity these tablets are lost!), he dictated the following declaration to him:

«When we walk among men, we do not exist but for the size of our shadow. When we retire, the capacity of our soul makes us live».



El cuerpo del alma

ROSA OLIVARES

Cuando una de las Hijas del Mar le dice al joven pescador "Tienes alma humana. Si te deshicieras de tu alma podría yo amarte",¹ el pescador se queda pensando y llega a la conclusión de que el alma no le sirve para nada, sólo es un estorbo en su historia de amor ("¿De qué me sirve mi alma? No la veo. No la toco. No la conozco. La arrojaré lejos de mí y viviré contento"). Empieza aquí todo un proceso de cómo separarse del alma, y cuando lo consigue, siempre por mediación de misteriosos personajes y encantamientos, asistimos a la vida en paralelo del alma y del cuerpo hasta su reencuentro final. El alma aparece siempre como lo más noble del ser humano, su parte divina, el ángel. Pero ¿dónde habita el alma?, en qué parte del cuerpo, o tal vez podríamos decir como el pescador del cuento de Oscar Wilde, "No la veo. No la toco. No la conozco". El propio Oscar Wilde nos da la solución inmediatamente, el alma está siempre con nosotros, su cuerpo visible es la sombra. Esa sombra huidiza, inaprensible, imposible de domesticar, fugitiva a veces, cuya existencia y su pérdida ha servido de simbólico tema para cuentos, películas (desde Adalberto von Chamisso hasta Michelangelo Antonioni o Alain Tanner y continúa hasta hoy) y narraciones no sólo de terror, sino de amor, poéticas... siempre vinculadas con la existencia del individuo, con esa necesidad de hacer preguntas sin respuesta, de buscar lo que nos han dicho que no busquemos. Es la sombra, entonces, la huella visible de nuestro lado más perfecto, es el cuerpo del alma. Pero es también, como habitáculo del alma, nuestro otro yo, el doble, ése que asoma a los espejos cuando nos miramos en ellos. El Narciso que se enfrenta a sí mismo cuando bebe agua en un lago.

Esa sombra huidiza simboliza también lo inaprensible, lo indefinido. Sus límites son cambiantes, su figura imprecisa. No tiene señas de identidad, rasgos que la distingan excepto que acompaña a un cuerpo, a un objeto sólido al que completa de una forma misteriosa pues, que sepamos, no le aporta nada pero su ausencia... su ausencia desata males incontables, desgracias que llevan al hombre a la soledad y al aislamiento, a la muerte y siempre al desasosiego de la pérdida ("las personas decentes suelen llevar su sombra consigo cuando van al sol"). Aunque lo perdido no se define ni cuantifica.

La sombra es, por definición, lo impreciso, preludio de lo ambiguo en su concepto no de cambiante ni polivalente sino de indefinido, imposible de decir, imposible de tocar. No es por lo tanto, la sombra, un personaje habitual en la historia de las Bellas Artes, su pre-

sencia está en el mundo de lo simbólico y no de lo representado. La literatura, la música, y finalmente el cine, han sido los lenguajes que habitualmente han tratado este tema ciñéndose a su concreción literaria, a la tradicional concepción de la sombra como fugitiva huella de un ser.

Solamente a partir de las vanguardias, la sombra aparece en las imágenes, y es la fotografía clásica la que saca un juego excelente de su presencia, alargando las figuras que ya no están en el encuadre, duplicando las presencias, dotando de misterio un paisaje urbano... "El pintor de sombras" de Kertész, es una imagen simbólica del juego de dobles en una fotografía que se 'aprovechaba' del blanco y negro en todas sus posibilidades, negándose incluso a adoptar el color cuando este fue una posibilidad técnica. La fotografía callejera norteamericana, tanta imagen de vida urbana, las vanguardias rusas con sus juegos cinéticos y sus contrastes geométricos, hicieron de la sombra una presencia habitual en la fotografía, y no solamente la sombra humana sino la sombra de las cosas con una autonomía envidiable que nos recuerda el cuento de Hans Christian Andersen *La sombra*, en el que una sombra se independiza del cuerpo que la proyecta hasta el punto de convertirse la sombra en ser humano y el ser humano en la sombra de su antigua sombra, una historia que se podría considerar el paradigma del juego de dobles, del otro y del yo.

Pero más allá de la plasmación directa de la sombra como figura, o de su falsificación con juegos de luces, la fotografía actual se mueve en un territorio nuevo, en una zona intermedia entre la realidad y lo inexistente. Ya se ha explicado hasta el aburrimiento que aquella relación fundadora de la fotografía con la verdad ha resultado no ser tal: la fotografía no es un documento incuestionable. Desde su origen la fotografía, los propios documentalistas así lo han admitido, han falseado, escenificado, reconstruido las tomas que luego se han presentado como documentos históricos. La fotografía siempre ha mentido. Desde imágenes simbólicas de la historia de la fotografía como *Muerte de un Miliciano* de Robert Capa, o *El Beso* de Doisneau, parecen haber sido ensayados una y otra vez hasta el resultado final, tan natural e instantáneo. Ese "momento decisivo" parece ser que se consigue con cita previa. Fotos que han marcado la historia reciente fueron repetidas para conseguir una buena toma. Y finalmente, con las tecnologías informáticas aplicadas a la fotografía ya todo es posible y nada es verdad ¿Es, al menos, real? Sí, efectivamente, sólo se puede fotografiar lo que existe, aunque esa existencia haya sido construida, aunque lo que exista sea un espacio vacío, una huella en la arena que la próxima ola borrará para siempre, por esto es difícil definir lo que existe, lo que es real, lo que fue real y no existe. Y la fotografía, como un lenguaje que quiere salir del cauce académico que se le ha querido imponer, cuestiona las definiciones y procura caminos solitarios. Hoy en día una gran parte de la fotografía nos habla de sensaciones, de ideas, sin atenerse estrictamente a lo real, a lo concreto, ni mucho menos a la verdad. La fotografía es cada vez más un lenguaje artístico que camina por el terreno de lo simbólico, que deja un territorio más amplio a la duda, a la incertidumbre, a lo que el

espectador puede aportar con su subjetividad. En definitiva, la fotografía ha empezado a dejar de fotografiar el cuerpo para centrarse cada vez más en la sombra.

No hay que olvidar que la fotografía ha sido considerada magia por muchos pueblos, entre ellos los más supuestamente cultos y civilizados han tardado en aceptar que esa imagen plasmada por no sabemos bien que proceso químico sea la nuestra. Muchos piensan, muchos han pensado, que el que te toma una fotografía te roba el alma. Todavía hoy no nos reconocemos en esos retratos que nos toman los amigos a todas horas, no acabamos de ser nosotros. Entonces ¿quién es esa figura que aparece con nuestros amigos, con nuestras familias, con nuestros hijos, en todos esos sitios que también nosotros hemos visitado? La fotografía roba parte de tu esencia, el fotógrafo no se limita a reproducir, y los más antiguos presagios parece que siguen vivos en nuestros miedos. El fotógrafo es como un cazador de imágenes, un vampiro de la existencia ajena, un auténtico brujo que crea mundos paralelos con personajes extraídos de nuestra realidad. No en vano en sus orígenes la fotografía se utilizaba tanto para retratar a los vivos como a los muertos, y es al observar esos retratos de muertos que parecen vivos cuando nos damos cuenta de que todos los que aparecen en las fotografías parecen estar un poco muertos. Tal vez por eso seguimos sin reconocernos a nosotros mismos en nuestras fotografías.

Actualmente la fotografía ha evolucionado, depurando sus conceptos y desarrollando las razones de la utilización de esta técnica más allá de su uso comercial, industrial o técnico. La idea de una fotografía documental ha quedado borrada por la evidente subjetividad de las imágenes documentales, incluso de las de la prensa diaria. El valor de una imagen se mide por el proceso mental que se desarrolla en la cabeza de quien piensa la imagen y no por la calidad técnica o la precisión de la toma o el revelado. De hecho la mayoría de los grandes artistas que hoy utilizan la fotografía como herramienta no positivizan sus imágenes, y muchos ni siquiera son ellos quienes toman las fotografías sino sus ayudantes. Como sucedía en la pintura del Renacimiento, la creación es un estado mental y el trabajo de taller lo hacen los asistentes. De esta manera hoy hay sitio para todos, sin despreciar al fotógrafo clásico puro, ni al artista que usa de la fotografía como de una herramienta más, la más adecuada para la idea que quiere plasmar.

Igualmente la fotografía ya no fotografía solamente lo que sucede sino lo que puede suceder, lo que ya ha sucedido, lo que tal vez no ocurra nunca. Puede fotografiar el deseo y el miedo, y esa sensación de inseguridad, de indefinición, esa presencia extraña que es la duda, y la necesidad, la búsqueda de la certeza. Los fotógrafos hoy se han convertido en cazadores de sombras. En un sentido metafórico, trabajan con las ideas, con símbolos, como los poetas o los músicos usan unos elementos determinados para expresar otras cosas, por ausencia, por alusión, por primera vez -aunque hacerse se ha hecho siempre- el fotógrafo admite que trabaja con esencias, no sólo con presencias, con sombras fugaces, con rastros incorpóreos. Y así tal vez el retrato más realista, de mayor tamaño, no esté diciendo nada de

esa persona en concreto sino de su generación, o del sentir de todo un pueblo acerca del futuro, de la pérdida de los valores tradicionales de la genética de una raza (Thomas Ruff). Y cuando se fotografía la sangre no solamente se está fotografiando un fluido corporal, que podría haber sido sustituido por pintura roja, de lo que se está hablando es del fluir de la vida y de la presencia inmanente de la muerte (Andrés Serrano). El valor simbólico de los colores, de los objetos, de las composiciones de las imágenes son, como en la pintura, esenciales y superan la idea técnica tradicional del lenguaje fotográfico. Aunque de alguna manera siempre fue así, y ya lo vemos en las imágenes de Stieglitz o de Callahan por mencionar solamente dos nombres clásicos respetados por todos los amantes de la fotografía... y del arte.

Raymond Carver titula uno de sus cuentos *¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?* Y es sin duda una pregunta que nos puede hacer pensar mucho. La fotografía nos plantea permanente dilemas de similar categoría. ¿Cómo se puede fotografiar la soledad? ¿Qué imagen, qué situación hay que crear para plantear el miedo a la muerte? Tal vez en otro momento una escenificación dramática, al estilo pictorialista, hubiera sido suficiente como en las narraciones infantiles. Pero hoy en día su valor artístico sería más que dudoso. El paso del tiempo no es solamente la imagen de un reloj, puede ser un rostro pintado en la arena que se disuelve con el agua del mar (Óscar Muñoz). La platea de un cine adecuadamente oscurecida, una imagen borrosa a través de una ventana ya nos indica que se está hablando de sexo prohibido, tal vez de amor mal pagado, de sensaciones como el miedo, el deseo... (Miguel Ángel Rojas). Ésas son las sombras que los fotógrafos cazan, las que persiguen continuamente. Hoy en día el fotógrafo no repite la realidad, no se centra en los cuerpos de mármol, sino en los cuerpos celestes, en las sombras de la incertidumbre.

Cuando hablo de la sombra en la fotografía no solamente estoy haciendo una revisión de sombras excelentes, ciertamente presentes en la historia de la fotografía, sino de esas sensaciones huidizas cuyos cuerpos no se pueden fotografiar. Esas sombras aparecen en la oscuridad y a pleno sol, en el campo y en la ciudad. No es la sombra real que proyecta ningún cuerpo sólido, por muy delicado que sea, al menos no es eso solamente. Es también y sobre todo, de eso de lo que hablamos cuando hablamos de amor. De los sentimientos, miedos y cuestionamientos de una persona pero también e incluso al mismo tiempo de un grupo social, de una generación. La necesidad de ser aceptado, el miedo a lo desconocido, ese desasosiego que avanza del pánico a la soledad en nuestras propias casas, de cómo la miseria define un paisaje imposible, de la deshumanización y de la similitud de las ciudades modernas... de todas esas cosas y de algunas más, trata esta exposición.

Cada uno de los artistas presentes en esta exposición plantea cuestionamientos diferentes pero para todos la fotografía es el método de trabajo con el que intentan desentrañar, exponer y comunicar sus dudas, su malestar, su mirada sobre el mundo que les rodea, que es el mismo que nos rodea a nosotros, los espectadores. Esto significa simplemente que éstos

son nuestros problemas y que tal vez su forma de ver, de analizar y de contar sus experiencias pueden ayudarnos a ordenar nuestro paisaje personal.

Todo comenzó con Manel Esclusa, un artista que ya es un clásico contemporáneo en la fotografía española. Me comentaba entusiasmado cómo había descubierto la sombra de las hojas y de los matorrales en el campo, algo que él que es habitual paseante de la naturaleza nunca había descubierto. Nunca pensó que una rama, una espiga tuvieran sombra. Y es que la maleza, la umbria de la tierra, tapaba esa posibilidad. Era como si una mano tapase el sol y esa parte de la naturaleza no pudiera prolongarse en el suelo, sino que debía vivir autónoma a sus raíces. Pero él, cuando se apercebó de lo que sucedía, interpuso unos papeles blancos entre los cuerpos y el suelo y allí surgieron las sombras, como dibujos orientales, formas de singular belleza que nadie había visto antes. De alguna forma había capturado esas sombras que ya le pertenecían a él, como a los misteriosos personajes de los cuentos góticos. De esta idea de un cazador de sombras en la Naturaleza surge el título de esta muestra, y la idea se desarrolla a partir de esa sensación extraña cada vez más presente en mi cabeza de que esas sombras rescatadas por Esclusa, eso que nadie vio antes, era la prueba de que todo lo que nos rodea e ignoramos por falta de atención, de cómo vivimos ajenos a una realidad que está solamente unos centímetros por debajo de la superficie más evidente. Y me di cuenta de cómo la investigación, la búsqueda del cazador tiene mucho que ver con la del artista que tantea el terreno, cerca la presa, e intenta capturarla, y que también al artista se le escapa muchas veces, que no siempre la caza es posible ni volvemos con las presas capturadas. Que incluso el mejor cazador una vez que apresa la pieza y ya la tiene, la suelta como un gesto cómplice con la vida, con la muerte y con esa capacidad humana singular de generosidad que no es más que el premio de la satisfacción cumplida.

Poco a poco empecé a jugar con el símil de la sombra y de la caza, de la búsqueda de realidades ocultas, de jugar con los conceptos de otra forma. Inmediatamente acudieron nombres y obras de artistas. Mario de Ayguavives y sus ciudades ciegas, ciudades modernas en las que los edificios han sido cegados, anulados en sus escasas características identificativas: borrados los letreros de publicidad, las señales de tráfico... de repente esas ciudades, esas calles, esos edificios se convertían en otra cosa. También aquí la presencia y la ausencia de las sombras jugaban un papel esencial en el efecto de extrañeza del paisaje. Los géneros empezaban a perder una parte de sus características esenciales, el paisaje ya no era lo mismo en el trabajo de Ayguavives, pero tampoco en los paisajes contruidos de Dionisio González, esas casas derruidas por la miseria y el abandono que él recompone y mezcla con elementos extraños que acaban no siendo reconocibles por el espectador pero que llena de misterio, de extrañeza la imagen y nos hace ver esa miseria con otro sentido, con otra lectura. Y el retrato, también el retrato, el género por excelencia, tan sencillo aparentemente en sus premisas se presentaba en mutación, ya no era solamente la identidad de una persona,

ni siquiera era de una sola persona en los retratos compuestos de fragmentos de otros retratos de Germán Gómez que de cuatro retratos de cuatro personas reales compone cuatro retratos de cuatro personas inexistentes. Aunque esa existencia es irreal como puro convenio entre el autor y el espectador pues los rostros con los ojos cerrados de Pere Formiguera son reales pero nos llevan nuevamente a ese terreno extraño en el que algo de lo que sabemos parece fallar. Los ojos son la seña de identidad por excelencia, son los ojos los que dotan al rostro de expresión, son los que comunican directamente con esos otros ojos que te miran. En estos retratos están cerrados dando pie a infinitas cábalas, siembran de dudas el territorio de la certeza. Esa es la sombra que planea sobre toda esta exposición, la que debilita la idea inexpugnable dejando resquicios para cualquier otra lectura de las cosas.

Los pasos perdidos de Begoña Montalbán resultaron repentinamente esenciales, y así, como en un puzzle venían las obras por sí mismas: los *Miedos* de Rafael Navarro, enfrentándonos al monstruo de nuestros miedos internos. Pasos perdidos, miedos ocultos que son convertidos en imágenes por la fotografía, unas fotografías de mar y de unas escaleras en fragmentos, una demostración de cómo la fotografía ya no se destina exclusivamente a fotografiar lo que existe, de que la narratividad no es imprescindible en un lenguaje artístico que parecía condenado a la figuración y a la narratividad para siempre.

Naturalmente la narración está presente también, porque lo que solemos hacer todos es hablar, contar nuestros miedos, nuestras historias, pero en estas fotografías las historias no están totalmente acabadas. El video *El monte perdido* de Javier Codesal se compone de cuatro vídeos, cuatro narraciones de pérdidas y hallazgos, historias inconclusas, abiertas a la interpretación. En las imágenes de Amparo Garrido se nos habla de los miedos domésticos, del hombre del saco, ese personaje creado por la tradición popular para asustar a los niños, pero que está basado en un personaje que alguna vez fue real, que alguna vez se llevó a algún niño... esa historia la llevamos tan dentro que las sombras que se mueven por la calle nos asustan, hasta en nuestra propia casa esa sombra parece acecharnos, y nos asomamos a las ventanas para observar pero también para ser vistos. Historias que a veces tienen un sentido claro, como en el caso de la *Cantera* de Juan Urríos, que va contando las historias pequeñas por las que ese grupo de emigrantes se sienten identificados con un club de fútbol, para ellos la mejor manera de sentir que pertenecen a una cultura, a una sociedad que no es la suya totalmente, en la que son vistos como extraños. Unas narraciones que inventamos los espectadores a partir de una serie de elementos que reconocemos y que vamos uniendo en función de nuestra experiencia y cultura, de nuestros propios miedos, como las historias no dichas de las imágenes de Anna Malagrida. ¿Quién no ha pensado nunca al ver las luces de una ciudad, todas esas ventanas detrás de las cuales hay personas? ¿cómo viven, qué sienten?, sus historias son las que nosotros creemos o tal vez no. Pero las fachadas de Malagrida, como en un rompecabezas nos ofrece fragmentos planos de retazos de vidas, y sus interiores nos enfrentan a personas en la intimidad de sus hoga-

res, a oscuras, en soledad, un reflejo sin duda de nosotros mismos. Pero lo cotidiano, los objetos que componen nuestro paisaje íntimo, esos que comparten con nosotros los momentos buenos y los malos, pueden dejar de ser tan cotidianos para desaparecer, hablándonos de la futilidad de la existencia, de la pérdida inevitable de lo material, como los trabajos de Alicia Martín, o pueden volverse simplemente ajenos a nosotros, personajes extraños de paisajes descontextualizados pero familiares, como en los paisajes inexistentes de Concha Pérez.

Lo cotidiano, lo habitual, lo familiar, lo que vemos todos los días... ¿es realmente tan conocido, podemos decir exactamente qué conocemos y hasta dónde? Xavier Ribas ha fotografiado ese breve espacio que hay en las puertas de los establecimientos financieros y que separa lo que es dentro y fuera. Esos umbrales forman parte del paisaje habitual de todas las ciudades pero posiblemente nadie ha reparado en su significado fronterizo, en la gran importancia de su sencillez, en esa especie de modestia de quien se sabe esencial. Pocos se dan cuenta cada vez que atraviesan el umbral de una puerta de que dejan algo atrás para incorporarse, aunque sea momentáneamente, a otro paisaje, a otro lugar. Lo cotidiano, no hay nada tan cotidiano para nosotros como nuestro propio cuerpo, pero cuando éste se transforma en un objeto que se revela en un laboratorio para convertirlo en una imagen fotográfica, entonces deja de ser nuestro cuerpo. Cuerpos que se transforman en sombras de sí mismos, la más clara alusión a la idea con que empezábamos este texto de que la sombra es el cuerpo del alma. En las imágenes positivadas de Tomy Ceballos los cuerpos se convierten en sombras, tal vez en almas, los vestidos de novia flotan vacíos, ellos mismos convertidos en sombras, y los cuerpos reales se diluyen en sus radiografías, esqueletos que se asoman a un marasmo de abstracción, fluidos que tal vez sean sólo fotográficos aunque pudieran ser humanos. La duda como pareja de la certeza en este paseo por un mundo de imágenes que son lo que son aunque parezcan otra cosa, irremediablemente cargadas de varios sentidos que confluyen en un solo punto. Y ese punto es la sombra como compañera de nuestros cuerpos, como prolongación de nosotros mismos. Sergio Belinchón cierra esta selección inconexa de artistas que tal vez sólo tengan en común entre ellos eso mismo, que son artistas. Las sombras de Belinchón no han sido realizadas para esta exposición pero su inclusión era de alguna forma inevitable por la esencia misma del trabajo y su afinidad con la idea y el planteamiento que hemos desarrollado: aunque sigamos sin sentir a nuestra sombra, sin poder tocarla, creo que ya la podemos conocer un poco más, y así, como viaje inverso hacia nosotros mismos, plantearnos las dudas como llaves de aprendizaje, experiencia y conocimiento.

1 "El pescador y su alma". En "Una casa de granadas", recopilación de cuentos de Oscar Wilde. Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

2 "La increíble historia de Pedro Schlemihl", Adalberto von Chamisso, Ediciones Obelisco, Barcelona 1985.



The Body of the Soul

ROSA OLIVARES

When one of the Daughters of the Sea-folk says to the young fisherman "Thou hast a human soul. If only thou would'st send away thy soul, then could I love thee.",¹ the fisherman thinks for awhile and arrives at the conclusion that his soul does not serve any purpose; it is just a hindrance in his love story ("Of what use is my soul to me? I cannot see it. I may not touch it. I do not know it. Surely I will send it away from me, and much gladness shall be mine.") Here begins an entire process of how to send his soul away, and when he achieves this, always through the mediation of mysterious characters and spells, we witness the parallel life of the soul and the body until their final reencounter. The soul always appears as the noblest part of the human being, his divine part, the angel. But where does the soul dwell? In what part of the body? Perhaps we could say, as the fisherman in the story by Oscar Wilde, "I cannot see it. I may not touch it. I do not know it." Oscar Wilde himself immediately gives us the solution. The soul is always with us; its visible body is the shadow. That shifty, elusive, impossible to tame, sometimes fugitive shadow whose existence and loss has been used as a symbolic theme for stories, films (from Adalberto von Chamisso to Michelangelo Antonioni and Alain Tanner, and continuing to this day) and narratives not only about horror, but about love, poetics... always tied to the existence of the individual, to that need to ask unanswerable questions, to seek what we have been told not to seek. The shadow is, then, the visible trace of our most perfect side, the body of the soul. But it is also, as the soul's dwelling place, our other self, our double, the one who peers into mirrors when we look into them, Narcissus who faces himself when drinking water from a lake.

That shifty shadow also symbolizes the unfathomable, the non-descript. Its limits are changing, its figure imprecise. It has no signs of identity, no features that distinguish it, except that it accompanies a body, a solid object that it completes in a mysterious way, for, as far as we know, it offers it nothing, but its absence... its absence unleashes unmentionable evils, misfortunes that plunge man into solitude and isolation, into death and always into the dread of loss ("decent people usually carry their shadows with them when they go to the sun")². Yet what is lost is not defined or quantified.

The shadow is imprecise by definition, a prelude to ambiguity in its concept, not of changing or polyvalent, but of indefinite, impossible to describe, impossible to touch.

Therefore the shadow is not a habitual character in the history of the Fine Arts. Its presence is in the world of the symbolic and not that of the represented. Literature, music, and finally film are the media that have habitually addressed this theme, adhering to its literary concretion, to the traditional conception of the shadow as a fugitive trace of a being.

It was not until the avant-gardes that the shadow appeared in pictures, and classical photography was to make excellent use of its presence, lengthening its figures beyond the frame, doubling the presences, bestowing an urban landscape with mystery... *The Shadow Painter* by Kertész, is a symbolic image of the play of doubles in a photograph that "took advantage" of black-and-white in all its possibilities, even refusing to adopt colour when it was technically possible. North American street photography, so many pictures of city life, the Russian avant-gardes with their kinetic games and their geometric contrasts, turned the shadow into a habitual presence in photography, and not only the human shadow but the shadow of things with enviable autonomy, which reminds us of the story by Hans Christian Anderson *The Shadow*, in which a shadow gains independence from the body that casts it to the point that the shadow becomes a human being and the human being a shadow of his old shadow, a story that could be considered the paradigm of the game of doubles, of the other and the self.

But beyond the direct rendering of the shadow as figure, or its falsification through plays of light, contemporary photography is exploring a new realm, an intermediate zone between reality and the non-existent. It has already been explained to the point of tedium that that founding relationship between photography and the truth has turned out not to be so: photography is not an unquestionable document. Since the beginning of photography, the documentarists themselves have admitted to having falsified, staged and reconstructed shots that were later presented as historical documents. Photography has always lied. Even symbolic pictures from the history of photography such as *Loyalist Militiaman at the Moment of Death* by Robert Capa, or *The Kiss* by Doisneau seem to have been rehearsed over and over again until the final, so natural and instantaneous results were achieved. It seems that the "decisive moment" is attained by appointment. Photos that have made recent history were repeated to get a good shot. And ultimately, with digital imaging applied to photography now everything is possible and nothing is true. Is it at least real? Yes indeed, only what exists can be photographed, although that existence may have been built, although what exists is an empty space, a footprint in the sand, which the next wave will erase forever. This is why it is difficult to define what exists, what is real, what was real and does not exist. And photography, as a medium that wants to stray from the academic course that some try to impose upon it, questions definitions and seeks solitary paths. Nowadays a great deal of photography speaks to us of sensations, ideas, without sticking strictly to the real, to

the concrete, and much less to the truth. Photography is more and more an artistic medium heading into the realm of the symbolic, which leaves more room for doubt, uncertainty, what the viewer can bring with his subjectivity. In short, photography has begun to cease to photograph the body in order to focus more and more on the shadow.

We must not forget that photography has been considered magic by many peoples, among whom the supposedly most cultured and civilised have taken some time to accept that that image rendered by a (we are not sure what) chemical process is ours. Many think, many have thought, that whoever takes a photograph of you steals your soul. Today, we still do not recognize ourselves in those portraits our friends take at all hours; they are not entirely us. Then, who is that figure who appears with our friends, with our families, with our children, in all those places that we have also visited? Photography steals part of your essence. The photographer does not merely reproduce, and it seems that the oldest forebodings are still alive in our fears. The photographer is like a hunter of images, a vampire of alien existence, an authentic wizard who creates parallel worlds with characters plucked from our reality. No wonder photography was used in its beginnings to portray the dead as well as the living. When we observe those portraits of the dead who seem alive we realize that everyone who appears in photographs seems a little dead. Perhaps that is why we still do not recognize ourselves in our photographs.

Now photography has evolved, its concepts have been refined and the reasons for employing this technology have developed beyond commercial, industrial or technical uses. The idea of a documentary photograph has been erased by the evident subjectivity of documentary pictures, even those in the daily newspaper. The value of a picture is measured by the mental process that unfolds in the head of whoever thinks of the image and not by the technical quality or precision of the shot or the development. In fact, most of the great artists who use photography as a tool these days do not print their pictures, and many do not even take the pictures themselves, but use those taken by their assistants. As occurred in Renaissance painting, creation is a mental state and the studio work is done by assistants. This way, today there is room for every one; there is no need to belittle the pure classical photographer, or the artist who uses photography as just another tool, the most appropriate one for the idea he wishes to get across.

Likewise, photography no longer photographs only what is happening but also what may happen, what has already happened, what might never happen. It can photograph desire and fear, and that sensation of insecurity, of indefiniteness, that strange presence which is doubt, and the need and the search for certainty. Today photographers have become shadow hunters. In a metaphorical sense, they work with ideas, with symbols as poets or musicians use some specific elements to express other things through absence, through allusion, for the first time –though it has always been done– the photographer admits he works with essences, not only with presences, but

with fleeting shadows, with incorporeal traces. And so perhaps the largest, most realistic portrait does not say anything about a specific person but about his generation, or the feeling of an entire people toward the future, about the loss of traditional values of the genetics of a race (Thomas Ruff). And when blood is photographed, not only is a bodily fluid that could have been substituted for by red paint being photographed, what are being conveyed are the flow of life and the immanent presence of death (Andres Serrano). The symbolic value of colours, of objects, of the compositions of pictures is, as in painting, essential, and it surpasses the traditional technical idea of the photographic medium. Though somehow it has always been this way, and we already saw this in Stieglitz' and Callahan's pictures, to mention just two classic names respected by all photography... and art lovers.

Raymond Carver called one of his stories *What We Talk About When We Talk About Love*. This question certainly provides us with plenty of food for thought. Photography continually poses us with dilemmas of a similar sort. How can one photograph loneliness? What image, what situation must be created to approach the fear of death? Perhaps at another time a dramatic staging in the pictorial style would have been enough, as in children's stories. But nowadays its artistic value would be more than questionable. The passage of time is not only the image of a clock; it might be a face painted in the sand that dissolves with the seawater (Óscar Muñoz), a sufficiently darkened movie theatre, a blurry image through a window is enough to indicate that what is being referred to is forbidden sex, perhaps cheap love, or sensations such as fear, desire... (Miguel Ángel Rojas). Those are the shadows that photographers hunt, those they continually pursue. Nowadays the photographer does not repeat reality; he does not focus on marble bodies, but on celestial bodies, on the shadows of uncertainty.

When I refer to the shadow in photography I am not only reviewing excellent shadows that are certainly present in the history of photography, but those fleeting sensations whose bodies cannot be photographed. Those shadows appear in the dark and in sunlight, in the country and in the city. It is not the real shadow cast by any solid body, however delicate it may be; at least it is not this alone. It is also and above all what we talk about when we talk about love, the feelings, fears and questioning of a person, and also, even at the same time, of a social group, of a generation. The need to be accepted, the fear of the unknown, that angst that arises from the panic of the loneliness of our own houses, of how misery defines an impossible landscape, of the dehumanization and similarity of modern cities... all those things and some others are what this exhibition is about.

Each one of the artists present in this exhibition raises different questions, but for all of them photography is the work method with which they try to unravel, exhibit and communicate their doubts, their woes, their view of the world around them, which is the

same one that is around us, the beholders. This simply means that these are our problems and that perhaps their way of seeing, analyzing and telling about their experiences can help us order our personal landscape.

It all began with Manel Esclusa, an artist who is already a contemporary classic in Spanish photography. He enthusiastically commented to me how he had discovered the shadow of the leaves and the twigs in the country, something that he, who habitually takes nature hikes, had never discovered. He never thought that a branch, a spike had a shadow, for the thicket, the gloominess of the earth, concealed that possibility. It was as if a hand were blocking the sun and that part of nature could not prolong itself on the ground, but had to live autonomously on its roots. But when he recognized what was happening, he placed some white papers between the bodies and the ground and there arose the shadows, as oriental drawings, shapes of singular beauty that no one had ever seen before. Somehow he had captured those shadows that already belonged to him, like the mysterious characters in Gothic tales. From this idea of a shadow hunter in Nature springs the title of this show, and the idea is developed from the departure point of that strange sensation increasingly present in my head that those shadows rescued by Esclusa, which no one had seen before, was proof of everything around us that we ignore for lack of attention, of how we live unaware of a reality that is a few centimetres under the most evident surface. And I realized how the hunter's investigation, his search, has a lot to do with that of the artist who scrutinizes the lie of the land, closes in on his prey, and tries to capture it, and that it also often escapes from the artist, that the hunt is not always successful and we do not always return with the catch. That even the best hunter may let his catch go once he has caught it, as a gesture of complicity with life, with death and with that singular human capacity to be generous, which is nothing but the award of satisfaction fulfilled.

Little by little I began to play with the simile of the shadow and hunting, of the search for hidden realities, of playing with concepts in another way. Names and works of artists immediately came to mind. Mario de Ayguavives and his blind cities, modern cities in which the buildings have been blinded, their scarce identifying characteristics annulled: the advertising billboards and traffic lights erased... suddenly those cities, those streets, those buildings became something else. Here also the presence and absence of shadows played an essential role in the effect of strangeness in the landscape. The genres began to lose part of their essential characteristics. Landscape was no longer the same in Ayguavives' work, or in the landscapes built by Dionisio González, those houses demolished by misery and abandonment that he recomposes and mixes with strange elements that end up not being recognizable for the viewer but filling the image with mystery, with strangeness and making us see that misery in another sense, through another reading. And the portrait, also the portrait, the genre *par excellence*, apparently

so simple in its premises, was presented in mutation. It was no longer solely a person's identity. It was not even a single person in the portraits consisting of fragments of other portraits by Germán Gómez, who with four portraits of four real people composes four portraits of four non-existent people. That existence may be unreal as pure agreement between the artist and the viewer: Pere Formiguera's faces with closed eyes are real but once again they take us into that strange terrain where some of what we know seems to fail. The eyes are the quintessential sign of identity. The eyes are what lend expression to a countenance. They are what communicate directly with those other eyes looking at it. In these portraits, they are closed, giving rise to endless conjectures. They sow the land of certainty with doubt. That is the shadow hovering over this entire exhibition, that which weakens the indisputable idea, leaving openings for any other readings of things.

Begoña Montalban's *Pasos perdidos* were suddenly essential, and thus, as in a puzzle, the works came by themselves: Rafael Navarro's *Miedos*, confronting us with the monster of our inner fears. Lost steps, hidden fears that are converted into pictures by photography, some photographs of the sea and of some fragmented stairs, a demonstration of how photography is no longer used to photograph what exists, that narrativity is not indispensable in an artistic medium that seemed forever condemned to figuration and narrativity.

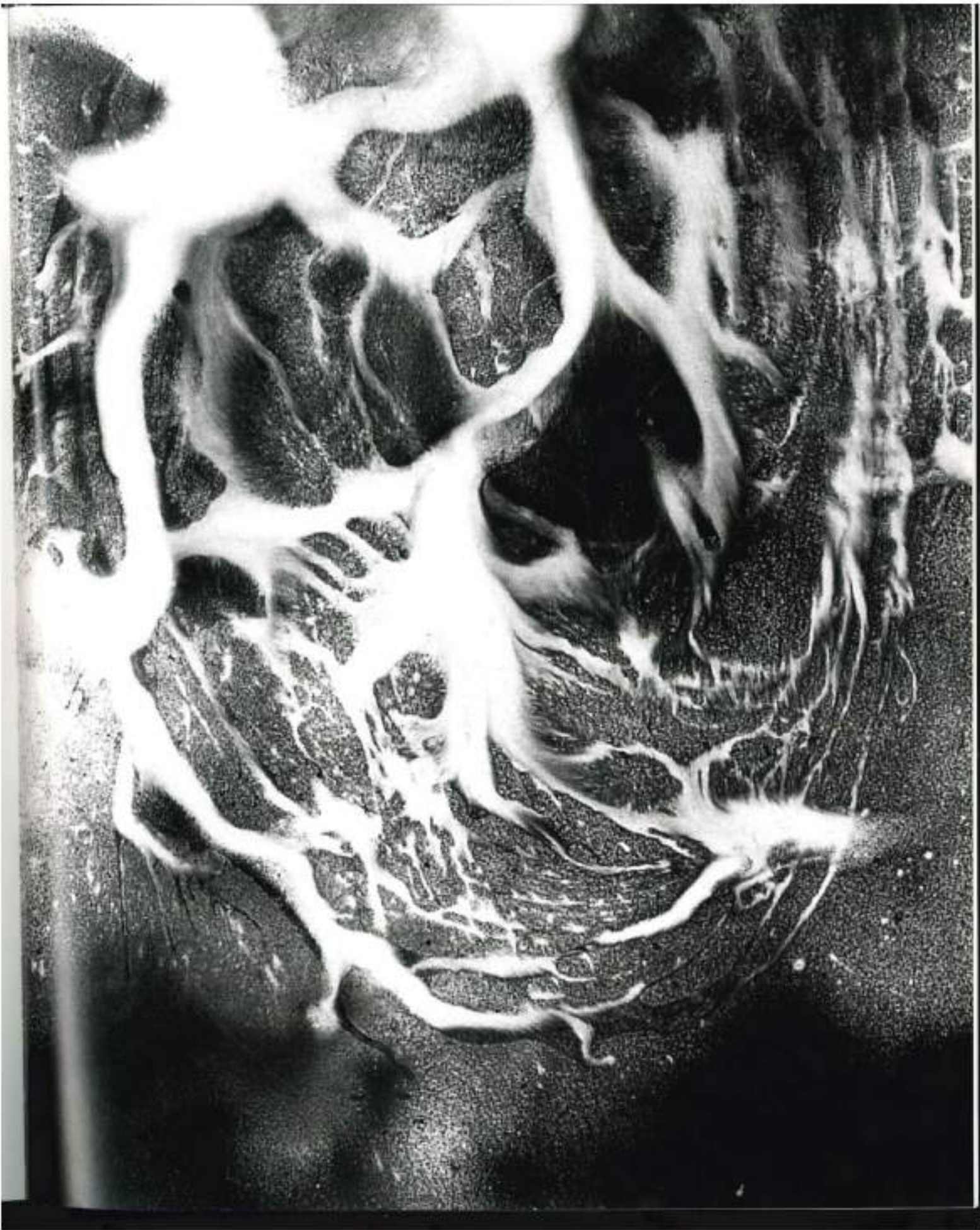
Naturally, narrative is also present, because what we all usually do is talk, tell of our fears, our stories, but in these photographs the stories are not totally finished. The video *El monte perdido* by Javier Codesal consists of four videos, four narratives of loss and discovery, inconclusive stories open to interpretation. Amparo Garrido's pictures speak to us about domestic fears, about the bogeyman, that character created by popular tradition to scare children, but whose Spanish version -El Hombre del Saco- is based on a character who was real at one time, who at some time actually carried away some child... We hold that story so deep inside us that the shadows moving on the street frighten us, even in our own houses that shadow seems to stalk us, and we look out the windows to observe but also to be seen. Stories that at times have a clear meaning, as in the case of *Cantera* by Juan Urrios, who tells short stories about how that group of immigrants identifies with a football club, for these people the best way to feel they belong to a culture, to a society that is not entirely theirs, in which they are seen as strangers. Some narratives that we the viewers invent from a set of elements that we recognize and that we combine, according to our experience and culture, our own fears, as the untold stories in the Anna Malagrida's pictures. Who has not thought, when seeing the city lights, all those windows on the other side of which there are people, how do they live? What do they feel? Their stories are the ones we believe or perhaps not. But Malagrida's façades, as in a brain teaser, offer us flat fragments of bits of lives,

and their interiors confront us with people in the intimacy of their homes, in the dark, alone, no doubt a reflection of ourselves. But the everyday, the objects that comprise our intimate landscape, those that share with us the good times and the bad times, can cease to be so everyday and disappear, expressing to us the futility of existence, of the inevitable loss of materiality, as in Alicia Martín's works, or they may simply become alien to us, strange characters in decontextualized yet familiar settings, as in Concha Pérez' non-existent landscapes.

The ordinary, the habitual, the familiar, what we see every day... Is it really so known? Can we say exactly what we know and to what extent? Xavier Ribas has photographed that brief space that exists in the entrances to financial establishments that separate what is inside from what is outside. Those thresholds belong to the habitual landscape of all cities yet it is possible that no one has ever noticed their significance as borders, the great importance of their simplicity, the modesty of he who is aware of his essentialness. Few people realize every time they cross the threshold of a doorway that they are leaving something behind in order to be incorporated, though perhaps only fleetingly, into another landscape, another place. The everyday: there is nothing as everyday for us as our own body, but when it is transformed into an object that is developed in a darkroom in order to become a photographic image, then it ceases to be our body. Bodies that are transformed into shadows of themselves, this is the clearest allusion to the idea, with which we began this essay, that the shadow is the body of the soul. In the pictures printed by Tomy Ceballos bodies become shadows, perhaps souls, bridal gowns float empty, themselves converted into shadows, and the real bodies are diluted into their X-rays, skeletons on the brink of a withering abstraction, fluids that may be photographic alone, though they could be human. Doubt is coupled to certainty in this walk through a world of pictures that are what they are though they seem to be something else, irremediably imbued with several meanings that converge at a single point. And that point is the shadow as companion of our body, as prolongation of our selves. Sergio Belinchón closes this unconnected selection of artists who may have in common only that very thing, that they are artists. Belinchón's shadows were not produced for this exhibition but their inclusion was in some way inevitable because of the very essence of the work and its affinity to the idea and approach we have developed: though we still do not feel our shadow, we cannot touch it, I believe we can now get to know it a little better, and thus, as a reverse trip toward our selves, consider our doubts as keys to learning, experience and knowledge.

1 "The Fisherman and his Soul", Oscar Wilde.

2 "The Wonderful Story of Peter Schlemihl", Adalberto von Chamisso.



La caza

PERE FORMIGUERA

Algo debe ocurrir con nosotros cuando somos incapaces de vivir sin clasificar, ordenar, simplificar y archivar las cosas, sin darnos cuenta de que este ejercicio pone en peligro nuestra percepción del mundo y nuestro propio enriquecimiento personal. A lo mejor creemos que todo va a resultar más sencillo si nos esforzamos en reducir nuestras ideas y sensaciones y encerrarlas en espacios de nuestra mente donde, sin duda alguna, serán convertidos en unos pocos conceptos con el consiguiente efecto menguante de nuestro vocabulario de experiencias. Las ideas claras, aunque inevitablemente escasas.

Vamos a decir que lo oscuro es negro y lo claro, blanco. Es más sencillo. Pero, ¿y los grises? Hablamos del día y de la noche, aunque nos olvidemos del atardecer. Convengamos lo que nos dicen las imágenes. ¿Qué más da lo que nos sugieran? Tragamos nuestra comida y sentenciamos si es buena o mala. No vale la pena detenerse en sabores, tactos, aromas o perfumes. Y nos volvemos pobres poco a poco.

Hablamos con el único afán de convencer, como si se nos hubiera olvidado el placer mismo de la conversación. Imponemos los temas en lugar de ofrecerlos a la consideración de nuestros interlocutores. Consideramos una pérdida de tiempo y energía cualquier tipo de dialéctica si quien la comparte con nosotros no termina abrazando nuestras tesis. Somos vencedores o vencidos, pero casi nunca participantes. Dónde se fue la poesía, cabría preguntarse...

Pero al final, el discurso unívoco se agota. Cansa. Fastidia. Deja de interesar. Y en este proceso se halla gran parte de la fotografía actual según mi modesto parecer, que no deja ser ni pretende ser más que eso: un modesto parecer. Una opinión personal y una percepción mía, con la que no pretendo pontificar ni convencer absolutamente a nadie. La pequeña sabiduría que me proporciona mi edad me impide considerarme poseedor de cualquier verdad que no sea la mía, al mismo tiempo que me permite una gran comodidad al manejarla y exponerla ante las respectivas verdades de la gente a la que aprecio.

Volvamos a la fotografía.

Me cansé de lo que vino en llamarse, allá por los ochenta, la *New Topography*. Me harté de ella a los pocos meses de que irrumpiera en mi vida. Pasado el efecto deslumbrante de la perfección técnica, me encontré a solas con la vacuidad que me ofrecía aquella pretendida objetividad. Nunca entendí porque la imagen de una casa (por ejemplo), tomada con

una luz sin tensión, inmersa en un paisaje escaso y desierto de cualquier forma humana, podía sobreexcitar tanto como en apariencia lo hacía con algunos de mis contemporáneos. De forma que, a hurtadillas, volví a mis Strömholm, Brassai, Frank, y tantos y tantos otros que en sus imágenes supieron depositar pequeños fragmentos de su alma para que yo pudiera encontrar la mía. Volví, en fin, a las imágenes sutiles de mi admirado Ralph Eugène Meatyard, que siempre preferí a las del pretencioso Minor White. Pensé que entre el mitin y la poesía, la batalla se presentaba desigual, y que por una vez, por una sola vez en mi vida, me encontraba del lado del ganador aunque aquel no fuera su mejor momento. Ingenuo de mí, había olvidado que la poesía, aunque había librado muchas batallas, nunca conoció la victoria.

Los gustos en Fotografía, como los desastres en la Historia, tienen un movimiento pendular, y se repiten irremisiblemente, a una velocidad cada vez mayor. Así que hoy vuelvo a encontrarme frente a la penosa frialdad que acarrea la mal llamada objetividad fotográfica. Y aunque los protagonistas son otros, las cosas no han cambiado tanto. Como no he cambiado yo, que sigo prefiriendo las miradas y los cuerpos de Rineke Dijkstra, a los fotomatonnes *ruffinianos* que como era de esperar, crean escuela.

Y volvemos a lo mismo: lo negro, negro y lo blanco, blanco, aunque ahora en color. Y muy grande. Sobre todo que sea grande, que así con dos imágenes llenamos un muro. Y como dijo un sabio al más estúpido de sus discípulos "si no sabes hacerlo bien, por lo menos hazlo grande..."

Pero no hay nada que temer. Antes, ahora, y en el futuro, junto a cada White hubo, hay y habrá un Meatyard. Hoy son los cazadores de sombras, los que vagan entre absolutos, captando indecisiones. Los que se dejan sorprender por sus imágenes. Los que descubren entre verdades los matices de las dudas. Los que ponen interrogantes a sus porqués. Los que viven en la vida que observan. Los que se montan en aquel péndulo para dejar estela...

Se preguntaba Roland Barthes qué se habría hecho de aquél niño que nos miraba temeroso mientras escondía parte de su cara tras un minúsculo cachorrillo blanco, desde una gloriosa imagen de juventud del admirado André Kertész. Y no era tal vez esta la pregunta más importante. Yo, ante aquella imagen y tantas otras de parecida textura, me sigo preguntando qué se hizo de todos nosotros. Del niño, del fotógrafo, y de los que supimos conmovernos cuando contemplamos aquella imagen por primera vez. Los cazadores de sombras saben alguna de las respuestas. De la misma forma que saben que no quieren fotografiar ojos sino miradas. Que una mano no es una palma y cinco dedos sino la amenaza de un puñetazo, la promesa de una caricia o la oferta de una amistad.

La fotografía es un registro, sí. Pero no el registro de una pretendida realidad tan quimérica como inútil. Es el espejo del rastro que deja el cazador cuando acecha a su presa. Para cobrarla necesita conocerla y entenderla. Saber de sus costumbres y hacer previsión de sus movimientos. Él sabe que puede pasar mucho tiempo antes de poder conseguir su propósi-

to, pero esto no le desanima. Ha aprendido que la cacería en sí misma es tan importante como pueda serlo el momento culminante del disparo final. Un disparo en el que él mismo también va a morir un poco porque el cazador, el buen cazador, no puede evitar sentir la contradicción del amor hacia la presa que piensa abatir.

Y es en este momento mágico del sacrificio ritual cuando desaparecen los valores absolutos. Las ideas aparentemente más claras se tiñen de los tonos grises de la duda. La certeza da paso a la posibilidad y el vasto mundo de las sombras de la inteligencia se impone a la cegadora claridad de la mentira camuflada. Y el cazador se funde con la Cultura.

Hoy, cuando parece que gran parte del Arte pretende enseñarme geometría, tomo mis armas y salgo a cazar al monte con la esperanza, una vez más, de encontrar las sombras que me permitan algún día sentirme parte de la Historia. Y en este trago de vino imprescindible en el momento de la partida, brindo con esperanza por todos los cazadores del mundo.



The Hunt

PERE FORMIGUERA

Something must be the matter with us when we are incapable of living without classifying, ordering and simplifying things, without realizing that this exercise endangers our perception of the world and our own personal enrichment. Maybe we believe that everything is going to be easier if we strive to reduce our ideas and sensations and enclose them into spaces of our minds where, undoubtedly, they will be converted into a few concepts with the resultant lessening effect of our vocabulary of experiences. Ideas that are clear, but inevitably scarce.

Let's say that darkness is black and clarity is white. It is very simple. And yet, what about the greys? We speak of day and night, though we forget about the sunset. We agree on what pictures tell us. What does it matter what they suggest to us? We swallow our food and we pronounce whether it is good or bad. It is not worth our while to savour tastes, touch, aromas or perfumes. And we are becoming impoverished little by little.

We talk for the sole purpose of convincing, as if we had forgotten the very pleasure of conversation. We impose subjects rather than offering them up for the consideration of our interlocutors. We consider any kind of dialectic a waste of time and energy if whoever shares it with us does not end up embracing our thesis. We are winners or losers, but hardly ever participants. It would be fitting for us to ask ourselves, where did the poetry go?

But in the end, the univocal discourse is exhausted. It's tiring. It's annoying. It ceases to be interesting. And much of contemporary photography is undergoing this process, in my modest opinion, which is none other, and aims to be none other, than that: a modest opinion. A personal view, my own perception, with which I do not intend to pontificate or convince anybody at all. The little wisdom with which my age provides me prevents me from considering myself the possessor of any truth other than my own.

while also enabling me great ease when handling it and expounding it before the respective truths of the people I appreciate.

Let's get back to photography.

I grew tired of what came to be called New Topography back in the eighties. I was fed up with it within the first few months it burst into my life. Once the dazzling effect of the technical perfection had passed, I found myself alone with the vacuity that that feigned objectivity offered me. I never understood why the picture of a house (for example), taken with a drab light, immersed in a sparse landscape lacking any human form could be as overly exciting as it seemed to be for some of my contemporaries. So, on the sly, I fell back on my Strömholm, Brassai, Frank, and so many, many others who knew how to deposit small fragments of their souls in their pictures so that I could find mine. I turned back, in short, to the subtle pictures of my admired Ralph Eugène Meatyard, which I always preferred over those of the pretentious Minor White. I thought that between rally and poetry, the battle was unequal, and that for once, only this once in my life, I was on the side of the winner even if that was not his best moment. Silly me, I had forgotten that though it had engaged in many battles, poetry had never known victory.

Tastes in Photography, as disasters in History, move as pendulums do, and they are irremissibly repeated at increasing speed. So today I again find myself before the pitiful coldness conveyed by the wrongly called photographic objectivity. And though the protagonists are others, things have not changed much. As I have not changed, and still prefer the gazes and bodies by Rineke Dijkstra to the *Ruffian* photo-booth shots which, as could be expected, have created a school.

And we are back to the same thing: the black is black and the white is white, yet now in colour. And very large. Above all, they must be large, so that with two pictures we can cover a wall. And as a wise man said to his stupidest disciple "if you don't know how to make it well, at least make it big..."

But there is nothing to fear. Before, now and in the future, for every White, there was, is and will be a Meatyard. Today it is the shadow hunters, those who wander between absolutes, capturing indecisions. Those who let themselves be surprised by their images. Those who discover between truths the nuances of doubts. Those who put question marks on their whys. Those who live in the life they observe. Those who jump on that pendulum to leave a wake...

Roland Barthes wondered what had become of that boy who looked at us fearfully while hiding part of his face behind a tiny white puppy, from a glorious picture made during the youth of the admired André Kertész. And that might not have been the most important question. Before that picture and so many others of similar texture, I keep wondering what ever became of us. Of the boy, of the photographer, and of those of us

who knew how to be stirred when we contemplated that picture for the first time. The shadow hunters know some of the answers. Just as they know they do not want to photograph eyes but gazes. That a hand is not a palm and five fingers but the threat of a fist, the promise of a caress or the offer of friendship.

Photography is a record, yes. But not the record of a feigned reality that is as chimerical as it is useless. It is the mirror of the trace left by the hunter when he is stalking his prey. To catch it he needs to know and understand it. To know about its habits and be a step ahead of its movements. He knows it may be a long time before he will be able to achieve his goal, but this does not discourage him. He has learned that the hunt in itself is as important as the culminating moment of the final shot may be. A shot in which he will die a little himself because the hunter, the good hunter, cannot help but feel the contradiction of love for the prey he plans to bring down.

And it is at this magic moment of the ritual sacrifice when absolute values disappear. What appeared to be the clearest ideas are tinged with the grey hues of doubt. Certainty gives way to possibility and the vast world of the shadows of intelligence overcomes the blinding clarity of the camouflaged lie. And the hunter melds with Culture.

Today, when it seems that much of Art aims to show me geometry, I take my weapons and I go out to hunt in the mountains in hopes, once again, of finding the shadows that will some day enable me to feel a part of History. And in this essential swig of wine before parting, I toast with hope for all the hunters of the world.

Sergio Belinchón

Juan Urrios

Tomy Ceballos

Javier Codesal

Germán Gómez

Anna Malagrida

Begoña

Rafael Navarro

Mario de Ayguavives

Manel Esclusa

Pere Formiguera

Amparo Garrido

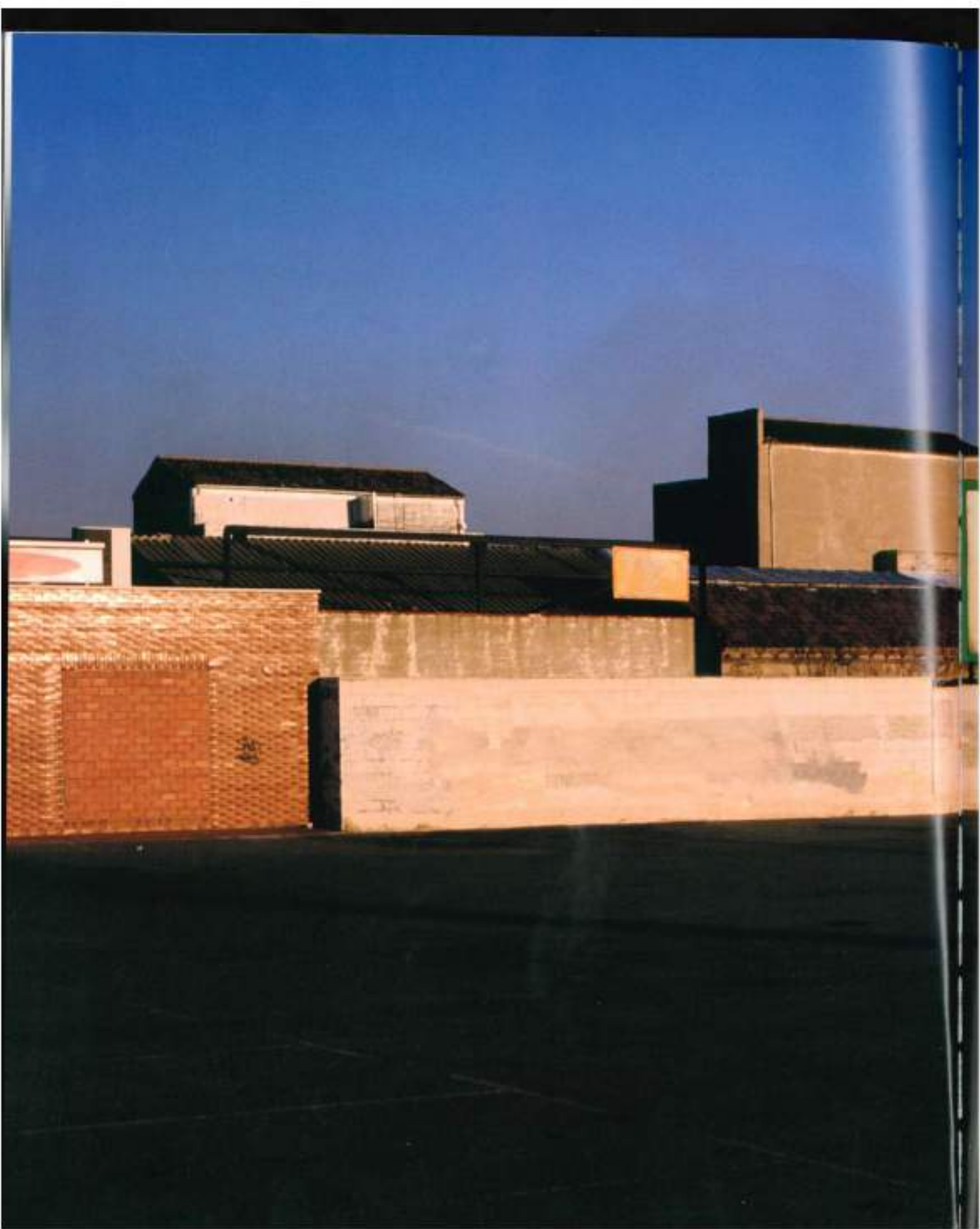
Dionisio González

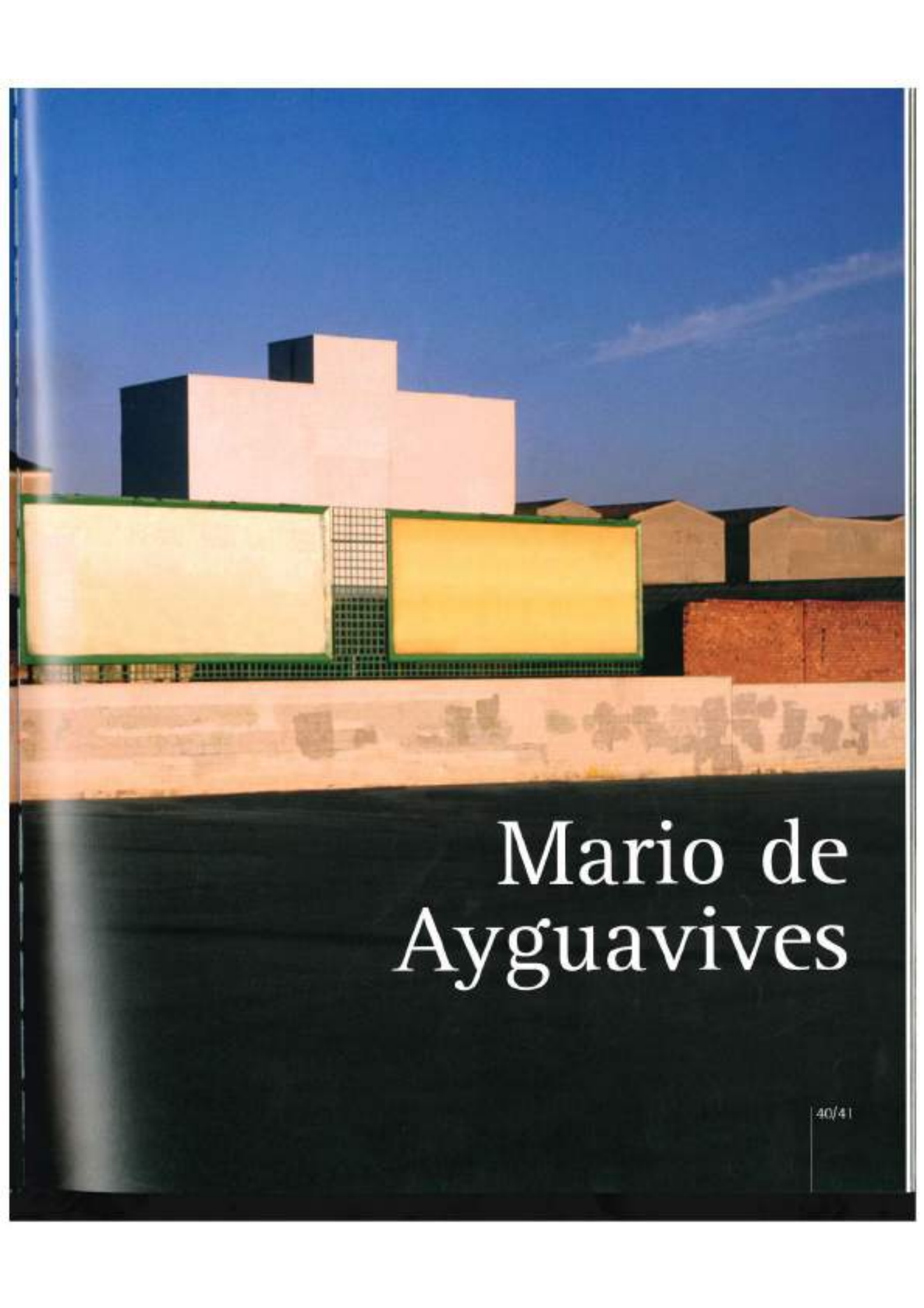
Montalbán

Xavier Ribas

Alicia Martín

Concha Pérez





Mario de Ayguavives



Mario de Agyuavives

Zaragoza, 1968

1989

Pinturas, Banco Hispano 20, Zaragoza.

1993

Cajas. Propuestas, Escuela de Arte, Zaragoza [cat.].

1994

F.M.M.A., Fundación Museo Pablo Serrano, Zaragoza [cat.].

1995

Esculturas, Galería Charpa, Valencia.

1999

Otro Cuerpo, Galería Spectrum, Zaragoza.

2000

Rencontres Fotografiques Image / Image, Salle Francis Plantas, Rotes, Francia [cat.].

2001

Miradas cruzadas / Regards croisés, Huesca Imagen, Museo de Huesca [cat.].

2002

Ciutats, Centros Culturales Fundación Sa Nostra, Islas Baleares [cat.]; *Ninifografías-Infománias. Poéticas fotográficas en la era digital* (colectiva), Centro Cultural Conde Duque, Madrid [cat.].

2003

Cuadros de una exposición, Sala Alcalá 31, Madrid; Segundo Premio I Premio de Fotografía Purificación García, Madrid.

2004

Generación 2004 (colectiva), La Casa Encendida, Madrid; *Digi.Land.Scape* (colectiva), Maison des Arts Plastiques Rhône-Alpes, Lyon.

2005

Otro paisaje, Palacio de la Aljafería, Zaragoza [cat.].

2006

Em-balsamo, Itinerante [cat.].

2007

Adquisiciones recientes, Museo de Arte contemporáneo de Madrid.

La ciudad es el paisaje natural del habitante del siglo XXI. Es nuestra naturaleza artificial, la única que hemos podido habitar. Un lugar extraño, lleno de luces que nos guían en la oscuridad de sus noches, en el misterio de una jungla salvaje tan peligrosa como atractiva. Un paisaje siempre cambiante en el que nos movemos a partir de pistas como las señales de tráfico, los anuncios de publicidad, los carteles que anuncian bares, consultas de médicos, tiendas, letreros luminosos, ventanas de edificios que van personificando construcciones frías y ajenas. Pero, ¿qué pasaría si esas señales desapareciesen, fueran borradas por una mano misteriosa? El resultado sería simplemente que perderíamos las indicaciones para seguir el camino, igual si en la noche urbana las luces se apagaran, quedaríamos perdidos, aturdidos por la oscuridad, por el silencio, por la soledad de estar en un lugar ajeno, como el que se pierde en medio del bosque y no sabe guiarse por las estrellas. En la ciudad no hay estrellas, y en las ciudades que fotografía Agyuavives las señales han desaparecido, los carteles se han borrado, las ventanas están ciegas, no hay nadie detrás de las cortinas, nadie nos puede ver, los edificios han quedado herméticamente cerrados y la ciudad vacía, sin señas de identidad que se puedan reconocer. Lugar perdido, ciudad sin nombre que es en la que habitamos, conocida exclusivamente por signos perecederos, cambiantes. La inseguridad, la incertidumbre del paisaje urbano se vuelve amenazante, extraño, irreconocible.

The city is the natural landscape of the twenty-first century. It is our artificial nature, the only one we have been able to inhabit. A strange place full of lights that guide us in the darkness of its nights, in the mystery of a wild jungle that is as dangerous as it is attractive. An ever changing landscape in which we move by following clues such as traffic signs, advertisements, posters publicizing bars, doctor's offices, shops, neon lights, windows of buildings that personify cold and alien constructions. But, what would happen if those signs were to disappear, to be erased by a mysterious hand? The result would simply be that we would lose the indications with which to keep walking, just as if the light were to go out in the urban night. We would be lost, bewildered by the darkness, by the silence, by the loneliness of being in a foreign place, as one who gets lost in the middle of the forest and does not know how to follow the stars. In the city there are no stars, and in the cities that Agyuavives photographs the signs have disappeared, the posters have been erased, the windows are blind, there is no one behind the curtains, no one can see us, the buildings have been hermetically closed and the city is empty, without any marks of identity that can be recognized. A lost place, a nameless city which is the one we inhabit, exclusively known by its perishable, changing signs. The insecurity, uncertainty of the urban landscape becomes threatening, strange and unrecognizable.



Serie Ultra ciudad. S/T, 2002



Serie Otra ciudad. 3/7, 2002



Serie Otra ciudad. S/7, 2001





Serie Otra ciudad, S/T, 2000





Sergio Belinchón

Sergio Belinchón

Valencia, 1971

1999

Metrópolis, Bienal de Tenerife; Beca Academia de España, Roma.

2001

Muestra de Arte Injuve, Círculo de BB.AA.; *Generación 2001* (colectiva), Casa de América, Madrid [cat.].

2002

Premio Arte Contemporáneo L'Oréal, Madrid.

2003

Ciudad, Palau de la Virreina, Barcelona (posteriormente en Centro Cultural Justiça Federal de Rio de Janeiro, Paço das Artes de São Paulo y Centro Cultural Español de Brasilia).

2004

Silos, Abadía de Silos, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; *Some Space*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin (posteriormente en Galería dels Àngels de Barcelona, Paris Photo y Galería Fernando Santos de Oporto); *Antirealismos* (colectiva), Institute of Modern Art, Brisbane, Australia.

2005

Emergencias (colectiva), MUSAC, León [cat.]; *Video Screenings* (colectiva), Art Karlsruhe, Alemania; Beca Generación 2005, Madrid.

2006

Urban Creatures (colectiva), Pori Art Museum, Pori, Finlandia; *Ciudades Continuas* (colectiva), Instituto Cervantes de Nueva York; *Paraiso*, Invaliden1 Galerie, Berlin.

2007

Ciudades efímeras, Galería Fernando Santos, Lisboa; *Aquí y ahora* (colectiva), Sala Alcalá 31, Madrid [cat.].

La ausencia del individuo en el paisaje centra parte del trabajo fotográfico de Sergio Belinchón: son lugares, ciudades, paisajes que han sido construidos, habitados, por el hombre, pero cuya ausencia aún marca más esas características de silencio, de futilidad, de una cierta imposibilidad. En su video *Shadows*, es la sombra lo único que aparece, lo único que vemos, igual que lo único que oímos es un sonido confuso de voces imposible de descifrar; conversaciones cruzadas, frases inconexas... simple ruido.

La sombra alcanza en este video el protagonismo absoluto, tanto en sus formas inversas, contra el suelo, imperfectas en sus dibujos alargados, replegándose en la luz, deformándose en los recovecos de la superficie. Unidas a los cuerpos que las proyectan por los pies, por ese nexo siempre en movimiento, imposible de desligar y que en la literatura clásica se podría separar a la sombra de cierto árbol, cortando la sombra del pie con un cuchillo de piedra verde. Esas sombras representan al individuo moderno, siempre en movimiento, siempre anónimo, en cruces de espacios intermedios, donde nadie tiene nombre, nadie tiene identidad, cuerpos y sombras nunca han sido más parecidos, nunca han estado más igualados. Tal vez las sombras se hayan ya liberado de la pesada carga de sus cuerpos humanos y sean ellas las que llenen los pasillos y las calles de los edificios y de las calles de las ciudades modernas.

The absence of individuals in the landscape is central in part of Sergio Belinchón's photography: he depicts places, cities, landscapes that have been built and inhabited by man, whose absence nonetheless further emphasizes those characteristics of silence, futility and a certain impossibility. In his video Shadows, the shadow is all that appears, the only thing we see, just as the only thing we hear is an indistinct sound of voices impossible to decipher, blended conversations, incoherent sentences... Simply noise.

In this video the shadow is the absolute protagonist, in its inverse forms, against the floor, imperfect in its lengthened outlines, retracting in the light, deformed in the cracks and crevices of the surface. They are joined at the feet to the bodies casting them, by that ever moving nexus impossible to detach. In classical literature the shadow of a certain tree could be separated by cutting the shadow of the foot with a knife made of green stone. Those shadows represent the modern individual, always on the move, always anonymous, on crossroads of intermediate spaces, where no one has a name, no one has an identity, bodies and shadows have never been more alike: they have never been more equalized. Perhaps the shadows have already been freed of the heavy burden of their human bodies and it is they who fill the corridors and alleys of the buildings and streets of modern cities.



Video Shadows, 2005













Tomy Ceballos

Tomy Ceballos

Caravaca de la Cruz, Murcia, 1959

1987

Cortamen Nacional Jóvenes
Fotógrafos, Sala Amadis, Madrid.

1989

Amor Fósil, Círculo de BB.AA., Madrid.

1990

Iglesia de San Esteban, Salamanca.

1991

Galería My Name's Lolita Art, Valencia;
Cuatro direcciones (colectiva), Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid [cat.].

1993

El teléfono en la fotografía (colectiva),
Fundación Telefónica, Madrid.

1994

La fotografía sin cámara (colectiva),
Canal Isabel II, Madrid (posteriormente
en el Centro Andaluz de la Fotografía,
Almería); *La Imatge Fràgil* (colectiva),
Fundació la Caixa, Barcelona [cat.].

1995

Un paseo por los 50 (colectiva),
Instituto Cervantes, itinerante.

1996

Encuentros de Imagen, Braga.

1997

Géneros y tendencias en los albores
del siglo XXI (colectiva), Ayto. de
Alcobendas, Madrid [cat.].

1999

Bestiario, La Muralla, Murcia.

2000

Trans, Sala Luis Garay, Universidad
de Murcia.

2003

Cuadros de una exposición (colectiva),
Sala Alcalá 31, Madrid [cat.].

2004

Llamadas perdidas, Sala Puertas
de Castilla, Murcia.

2006

Humano. 9 modelos para huir,
Centro Parraga, Murcia; Reykjavik Arts
Festival.

2007

Folia Lógica, Galería Argenta, Valencia.

Imágenes creadas sin cámara fotográfica, cuerpos que van construyendo una sutil poética de la ausencia. Con la técnica directa que emplea, eliminando cualquier intermediario tecnológico, sacando la imagen directamente del objeto es como si le sacara el alma al cuerpo. Un mundo de sombras es el que nos ofrece Tomy Ceballos. Más allá de lo que vemos existe un mundo real, pero con estas imágenes atravesamos ese espejo en el que creemos ver y nos encontramos en un lugar en el que los vestidos de novia flotan sin ningún cuerpo dentro, sombra de lo que serán o de lo que fueron, y los cuerpos, positivados directamente, nunca fotografiados, se transforman en sombras de si mismos que alcanzan una vida diferente, autónoma, tal vez finalmente libres. Cercano a la abstracción, Ceballos crea sus imágenes con fragmentos arrancados a la realidad, consiguiendo matices de colores, formas imposibles de fotografiar, todo gracias a la inmediatez de una técnica que hace que la fotografía, el papel emulsionado, se transforme a partir del contacto directo con los cuerpos, con los objetos que luego vemos transformados en un trasunto de ellos mismos, en un blanco y negro sugerente y lleno de matices, en la sombra arrancada como por encanto, con los hechizos de un laboratorio fotográfico.

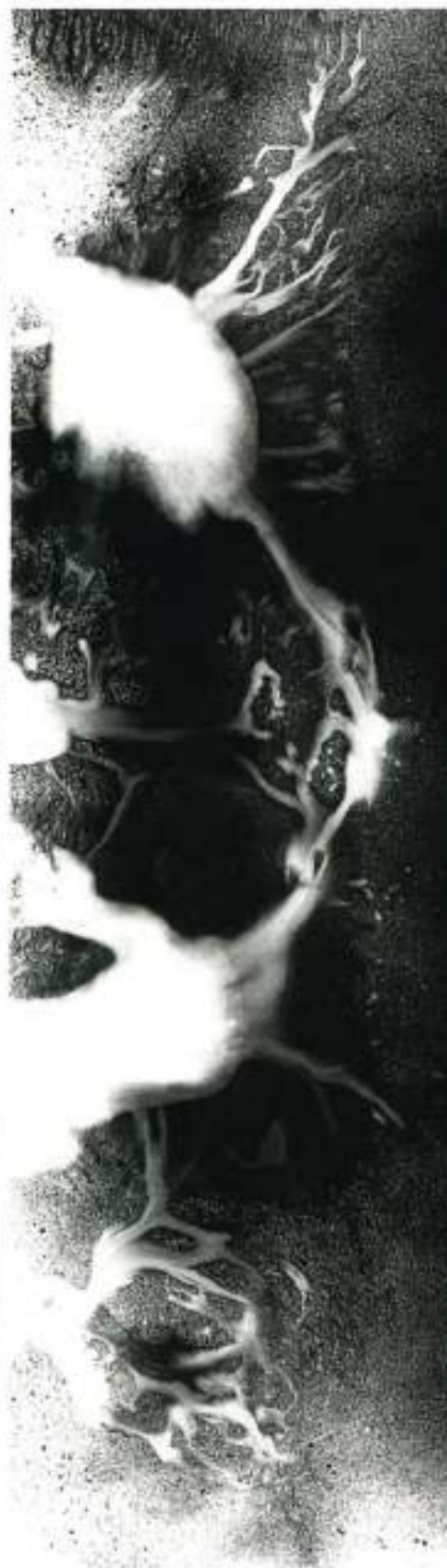
These are images created without a photographic camera, bodies that shape a subtle poetics of absence. With the direct technique that he employs, eliminating any technological intermediary, taking the image directly from the object is like removing the soul from the body. A world of shadows is what Tomy Ceballos offers us. Beyond what we see there is a real world, but with these images we enter that mirror in which we believe we see and we find ourselves in a place in which bridal gowns float without any body inside, a shadow of what bodies will be or what they were, printed directly, never photographed; they become shadows of themselves that attain a different, autonomous life, perhaps finally free. Akin to abstraction, Ceballos creates his pictures with fragments torn from reality, achieving shades of colour, forms impossible to photograph, all thanks to the immediacy of a technique that transforms the photograph, the emulsified paper, through the direct contact with the bodies, with the objects that we later see transformed into a replica of themselves, in a suggestive black-and-white full of nuances, in the shadow snatched, as if by magic, with the spells of a photographic darkroom.



La lámpara de Alodino, 1969



(Adversos infierno tríplice), 1990





Fal de Mujer II, 2000



Borboleta, 1953





Javier Codesal

Javier Codesal
Sabiñánigo, Huesca, 1958

1983

Un TV en un nicho, Cementerio Nuevo de San Fernando de Henares, Madrid.

1987 *DIAS de SIDA*, Galería XXI, Madrid; *Visiones privadas* (colectiva), Museo Garrillo GJ, México.

1995

Tras Manuel, Fundación Pablo Serrano, Zaragoza [cat.]; *Señales de vida*; *Aspectos de la videocreación española de los últimos años* (colectiva), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

1996

Perdido del tiempo, Sala Cabal de Isabel II, Madrid.

1998

Inmóviles-Fábula de un hombre amado, Espacio Uno, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; *Between the skin and the distance* (colectiva), Salvador Dali Museum, St. Petersburg, Florida [cat.]; I Premio 29º Festival de Cine de Alcalá de Henares.

2000

La piel vuelta, Palacio de Abrantes, Salamanca.

2003

Arcángel, Instalación Juvenil, Córdoba [cat.].

2004

El monte perdido, Museo de la Universidad de Alicante (doble en Gal. Estrany-de la Mota, Barcelona) [cat.].

2005

Mano y Manuel, Diputación de Huesca [cat.]; *Camino de Vaja* (colectiva), Museo Pablo Serrano, Zaragoza [post. en la Diputación de Huesca].

2006

Signos de la Imagen en Huesca (colectiva), Diputación de Huesca.

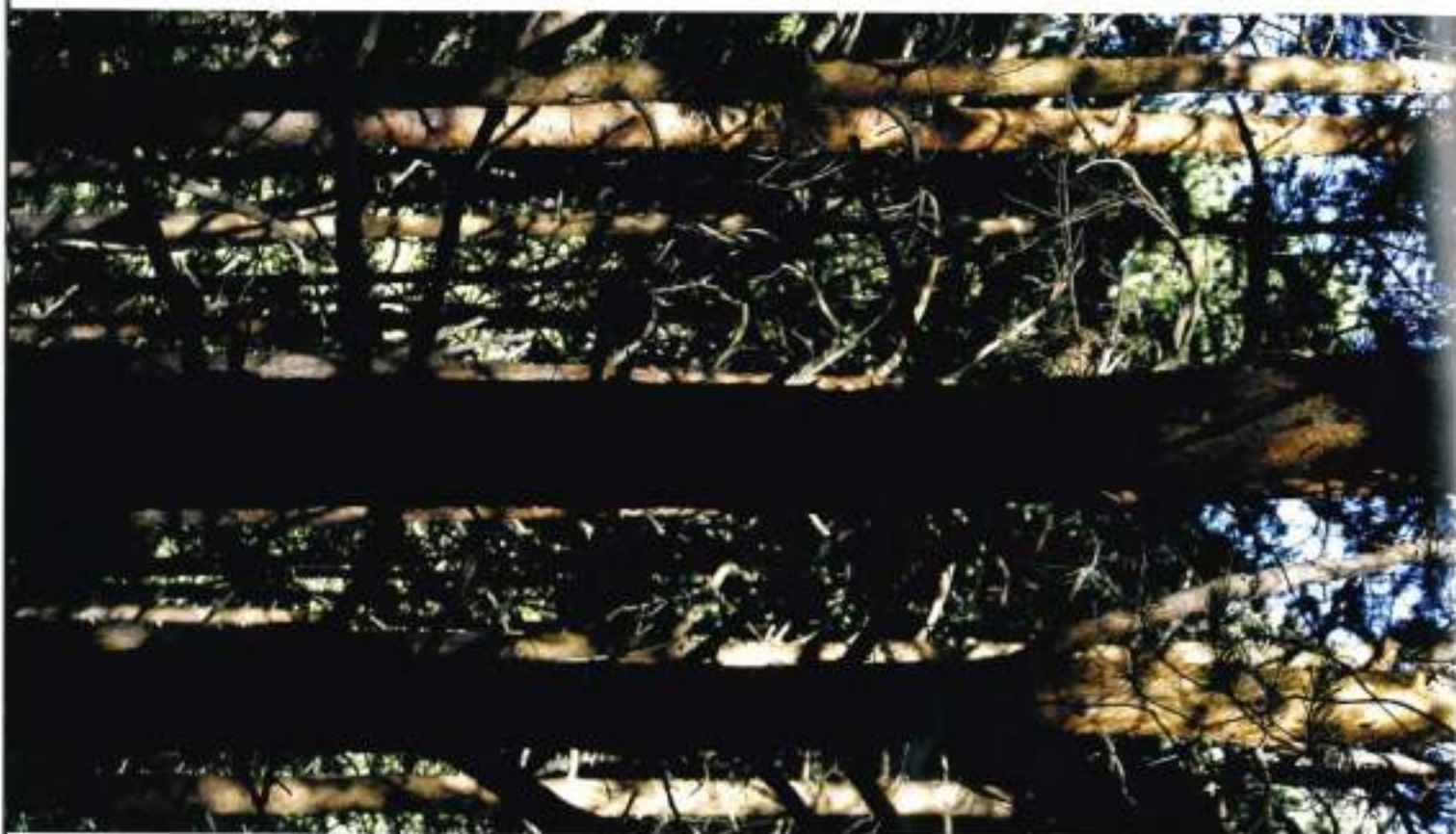
2007

Utopías Cotidianas I, La Centrale Électrique, Bruselas.

El poder de las imágenes en movimiento suma las propiedades de la fotografía con las de la poesía. En *El monte perdido* Codesal nos aproxima en cuatro videos diferentes a una narración siempre incompleta sobre todas esas cosas de las que poco podemos hablar, él habla sin palabras, con la sutileza de una mano que apenas roza los temas más delicados: la ausencia, la desaparición, la muerte. Pero, la muerte no conlleva una desaparición completa sino que se convierte en un sendero lleno de huellas, de sombras que a veces no reconocemos. Como al recorrer los montes de nuestra infancia, los caminos tantas veces paseados, que cambian cada vez a través de nuestro interior. La nostalgia, el seguimiento de todas esas huellas que deja la pérdida de las personas que hemos conocido, un discurrir por sombras vivas, por restos de flores, por manos que hablan con una música silenciosa. Ese trabajo es lo que llena la obra de Javier Codesal, entre la música y la poesía, entre el cine y la literatura, siempre más cerca de una narración íntima, intraducible, que de la épica contemporánea.

The power of moving images is the sum of the properties of photography and those of poetry. In El monte perdido, in four different videos, Codesal introduces us to an ever incomplete narration on all those things about which we can say little. He speaks without words, with the subtlety of a hand that hardly grazes the most delicate themes: absence, disappearance, death. Yet death does not lead to a complete disappearance but instead becomes a path full of tracks, shadows that we do not always recognize. Like traipsing through the mountains of our childhood, along the trails we so often strolled, which change every time inside us. Nostalgia, following all those traces left by the loss of people we have known, a wandering through live shadows, through remains of flowers, through hands that speak with a silent music. That work is what fills Javier Codesal's art, between music and poetry, between film and literature, always closer to an intimate, untranslatable narrative than to a contemporary epic.





Proyecto *El monte perdido*. Vídeo *El bosque respira*, 2003





Proyecto El monte perdido, Video Paisaje, 2013





Proyecto El monta perdida. Video Las manos del sastre, 2003







Manel Esclusa

Manel Esclusa

Vic, Barcelona, 1952

1973

Sala Aixelá, Barcelona.

1977

Fotografía Fantástica en Europa (colectiva), Museo de Arte Contemporáneo Español, Madrid.

1980

Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1983

New B/W West-European Photography (colectiva), Northeastern University Art Gallery, Boston.

1987

Spanish Photomontage (colectiva), Photographer's Gallery, Londres.

1988

La Photographie Contemporaine Espagnole 1968-1998 (colectiva), Musée Cantini, Marsella; *Manel Esclusa 1972-1988*, Galerie Municipale de Château d'Eau, Toulouse.

1991

Cuatro Direcciones (colectiva), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [cat.].

1993

Entre la pasión y el silencio (colectiva), Abèdo de Mountmajour, Arles, 25 Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles.

1996

Barcelona ciutat imaginada, Fondation Van Gogh, Arles; *El retrato fotográfico en España* (colectiva), Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona.

2002

Silencis Latents 1970-2002, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona.

2005

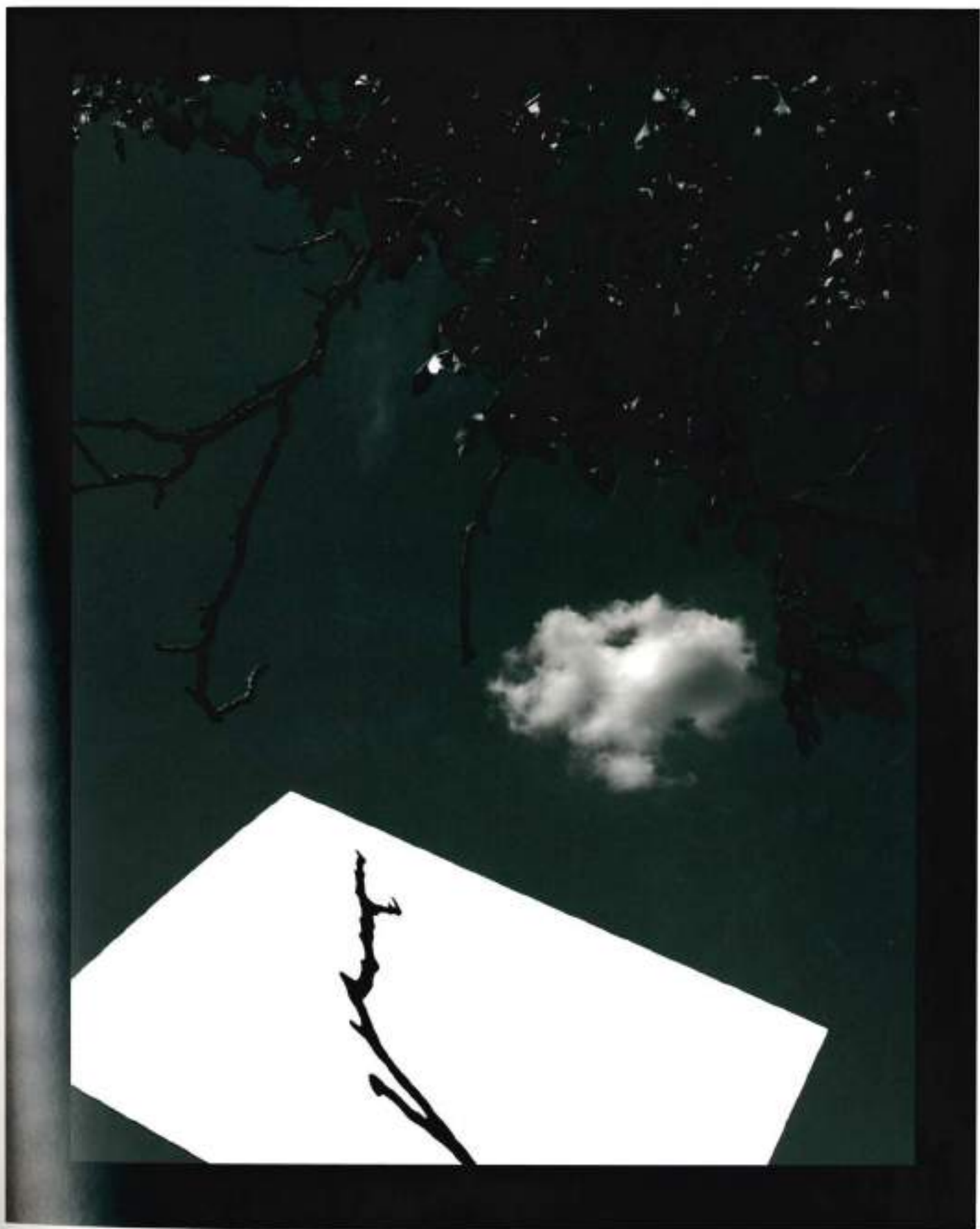
XL, la collection photographique d'Arles (colectiva), Musée Réattu, Arles.

2007

Fotografie a její uloha. El papel de la Fotografía (colectiva), Instituto Cervantes, Praga; *Correspondencias Manel Esclusa-Marcelo Brodski*, Gal. Cruce, Madrid.

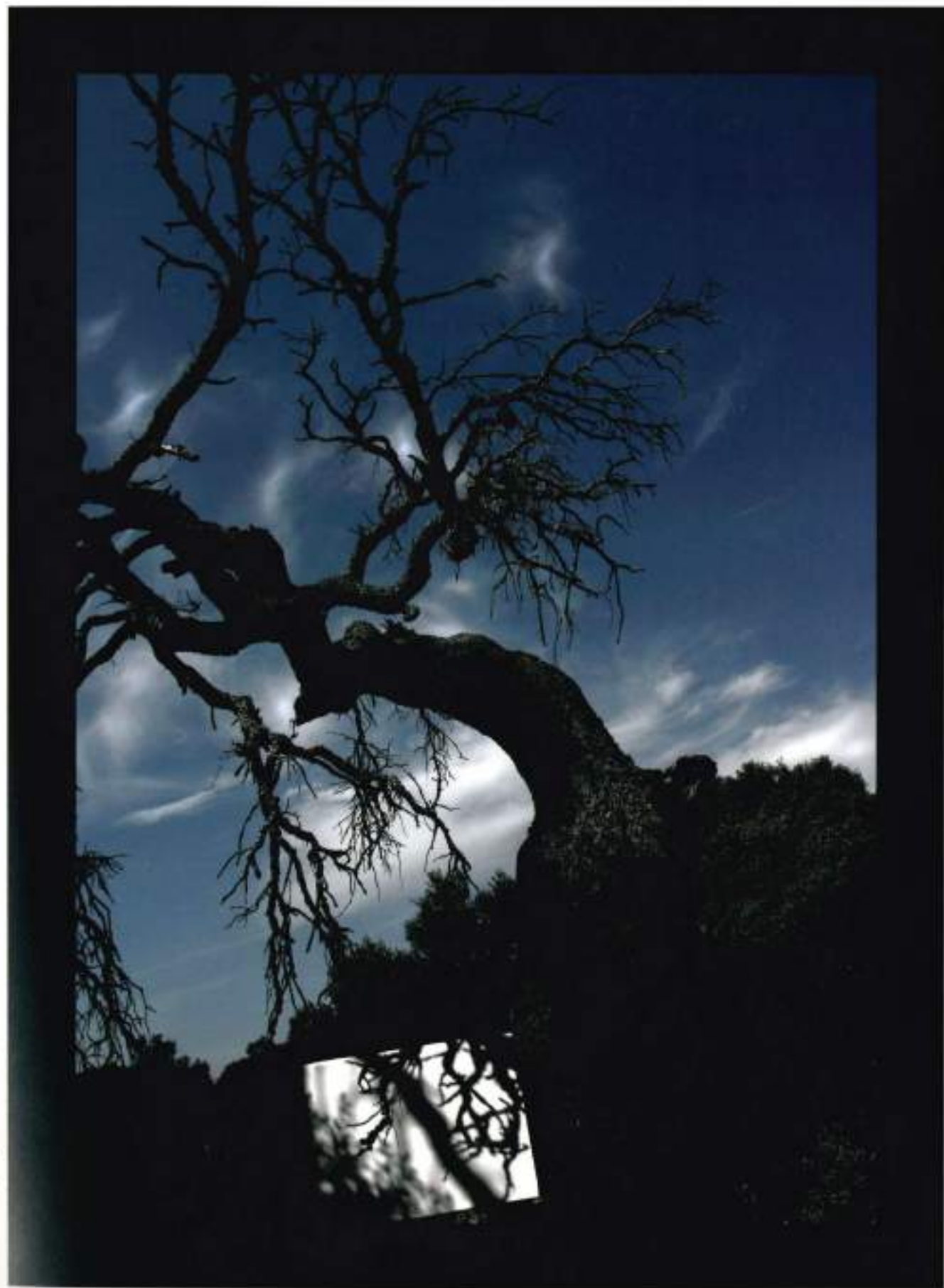
Igual que otros cazan animales salvajes, Esclusa se propuso un día cazar las sombras de la Naturaleza. En un proceso inverso a lo que sucede en los cuentos góticos, Esclusa no pactaba con los arbustos, con el trigo, con las copas de los árboles, que éstos le diesen su sombra a cambio de frescor, o de paz, no planeaba quitarles esa parte incorpórea de su existencia, sino que les ha ido devolviendo su sombra, perdida en la frondosidad de la maleza, en lo umbrío de los terrenos húmedos y boscosos. Leyendo un libro apoyado en un árbol Esclusa un día descubrió que una sombra se fljaba en las páginas blancas que leía, pero al apartar el libro, esa sombra desaparecía. Volvió con láminas blancas que colocaría entre las ramas y el suelo, dejando así que las sombras de cada rama, de cada espiga, de cada hoja, pudiera existir, pudiera recuperar su cuerpo, tal vez incluso su alma, en un proceso de reconstrucción de lo escondido, cazando cada sombra y dejándola ya para siempre impresa en un papel, y al mismo tiempo mostrándole a cada árbol, a cada arbusto, a cada rama, que su existencia estaba siempre acompañada por una sombra personal, individual, que estaba allí aunque nadie la viera, eternas compañeras de una existencia silvestre, sólo esperando a que algún cazador de sombras la recuperase para la eternidad.

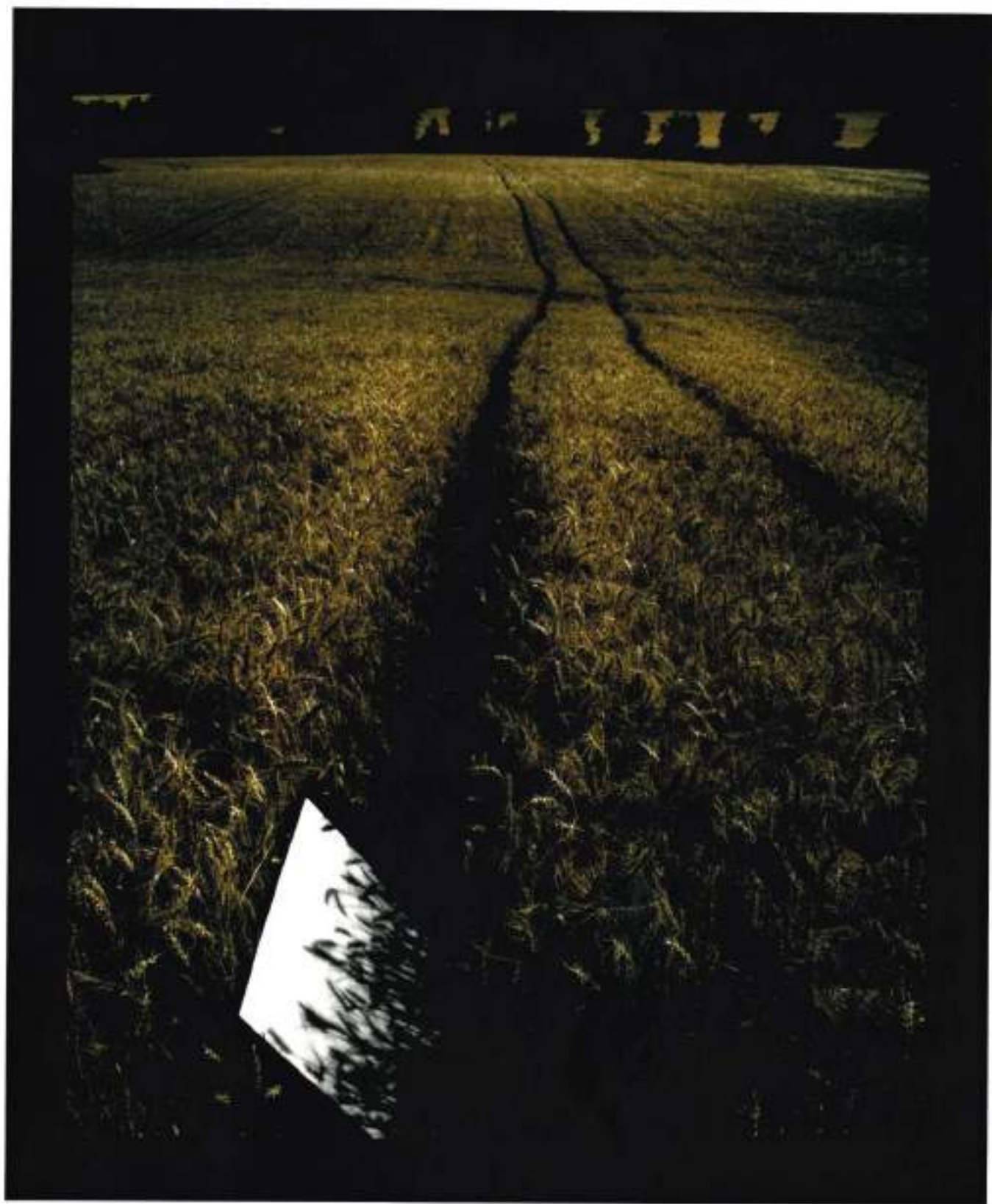
Just as others hunt wild animals, one day Esclusa set out to hunt the shadows of Nature. In a process that is the opposite of what happens in gothic tales, Esclusa did not enter into a pact with the bushes, with the wheat, with the crowns of trees, so that they would provide him with shade in exchange for coolness, or peace. He did not plan to remove that incorporeal part of their existence, but has given them back their shadow, lost in the lushness of the underbrush, in the gloominess of damp forested land. While reading a book leaning against a tree one day Esclusa discovered that a shadow fell on the white pages that he was reading, but when he took the book away, the shadow disappeared. He was to return with some white sheets that he placed between the branches and the ground, thus allowing the shadows from each branch, each spike and each leaf to exist, to recover its body, perhaps even its soul, in a process of reconstructing what is hidden, hunting each shadow and leaving it printed forever on a piece of paper, and at the same time showing each tree, each bush, each branch that its existence had always been accompanied by a personal, individual shadow that was there although no one saw it, eternal companions of a wild existence, only waiting for some shadow hunter to recover it for eternity.



Serie L'ombra del paisatge. Ombra de branç amb nou, 2006



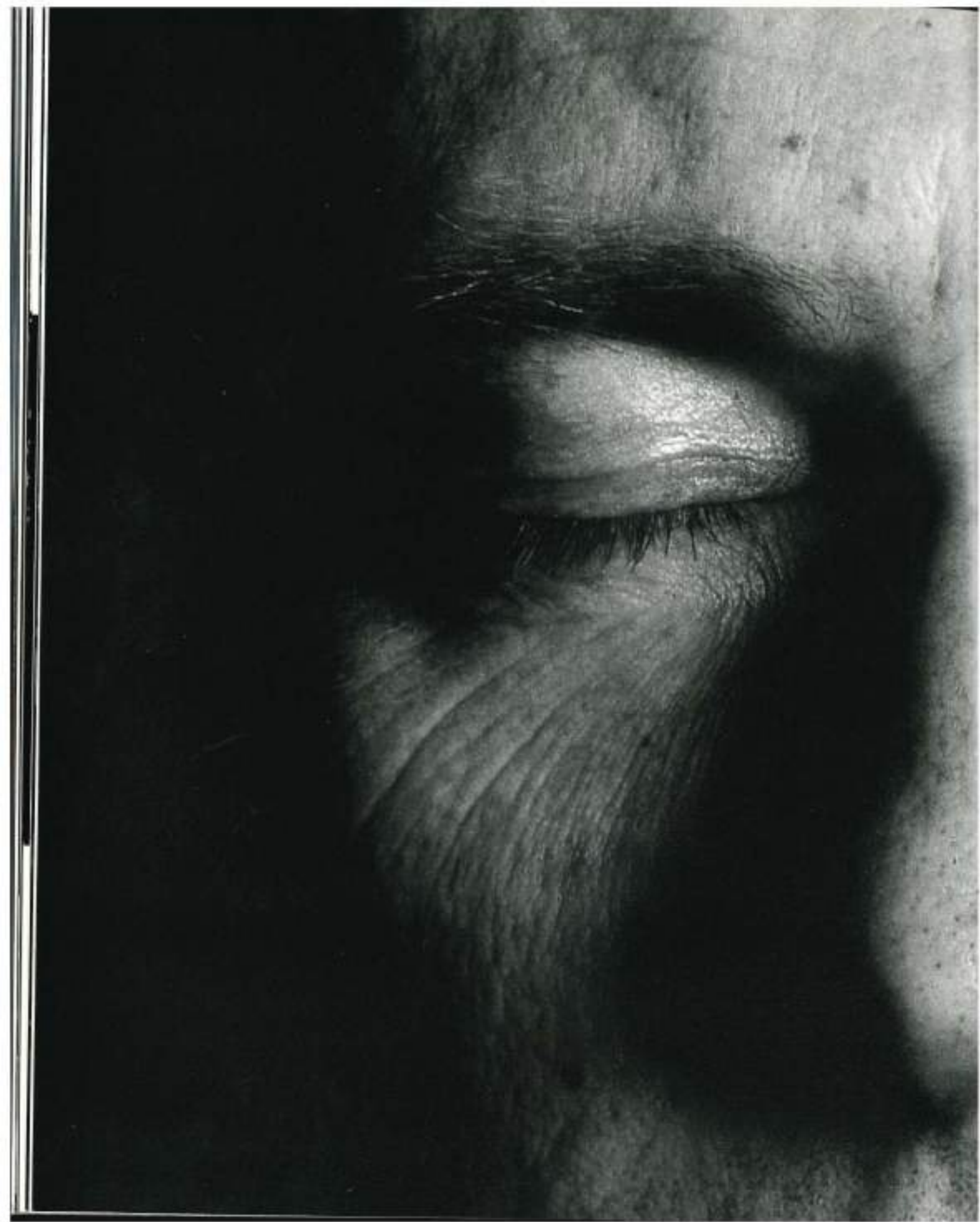




Serie *Contre des paysages*. *Ombres de nuit I*, 2000



Serie L'ombre de/ paysage. L'ombre de maïs, 2006



A high-contrast, black and white close-up photograph of a man's face. His eyes are closed, and his expression is serene. The lighting highlights the texture of his skin, his dark hair, and his thick, dark eyebrows. The overall mood is contemplative and intimate.

Pere Formiguera

Pere Formiguera

Barcelona, 1952

1986

Galería Maeght, Barcelona.

1987

Folkwang Museum, Essen; MoMA, Nueva York; The Photographers' Gallery, London.

1990

Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

1992

Parco Gallery, Tokio.

1993

Rencontres Internationales de la Photographie, Arles; Centre de Cultura Contemporània, Barcelona.

1994

Modena per la fotografia, Modena.

1995

Natura Hominis: Taxonomias, Canal de Isabel II, Madrid.

1996

Actes Sud (colectiva), Fondation Cartier, Paris [cat.]; *Tel' como son* (colectiva), Museu de Granollers [cat.].

1997

Encontros da Imagem, Braga.

1998

Museum van Hedendaagse Kunst, Atwerpen.

1999

Instituto Cervantes, Lisboa.

2000

Crans, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona [cat.]; Sala Verónicas, Murcia.

2002

Ulls clucs, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona [cat.]; Photographic Center, Skopelos, Grecia.

2004

MACBA, Barcelona.

2005

Sujeta, MUSAC, León.

2006

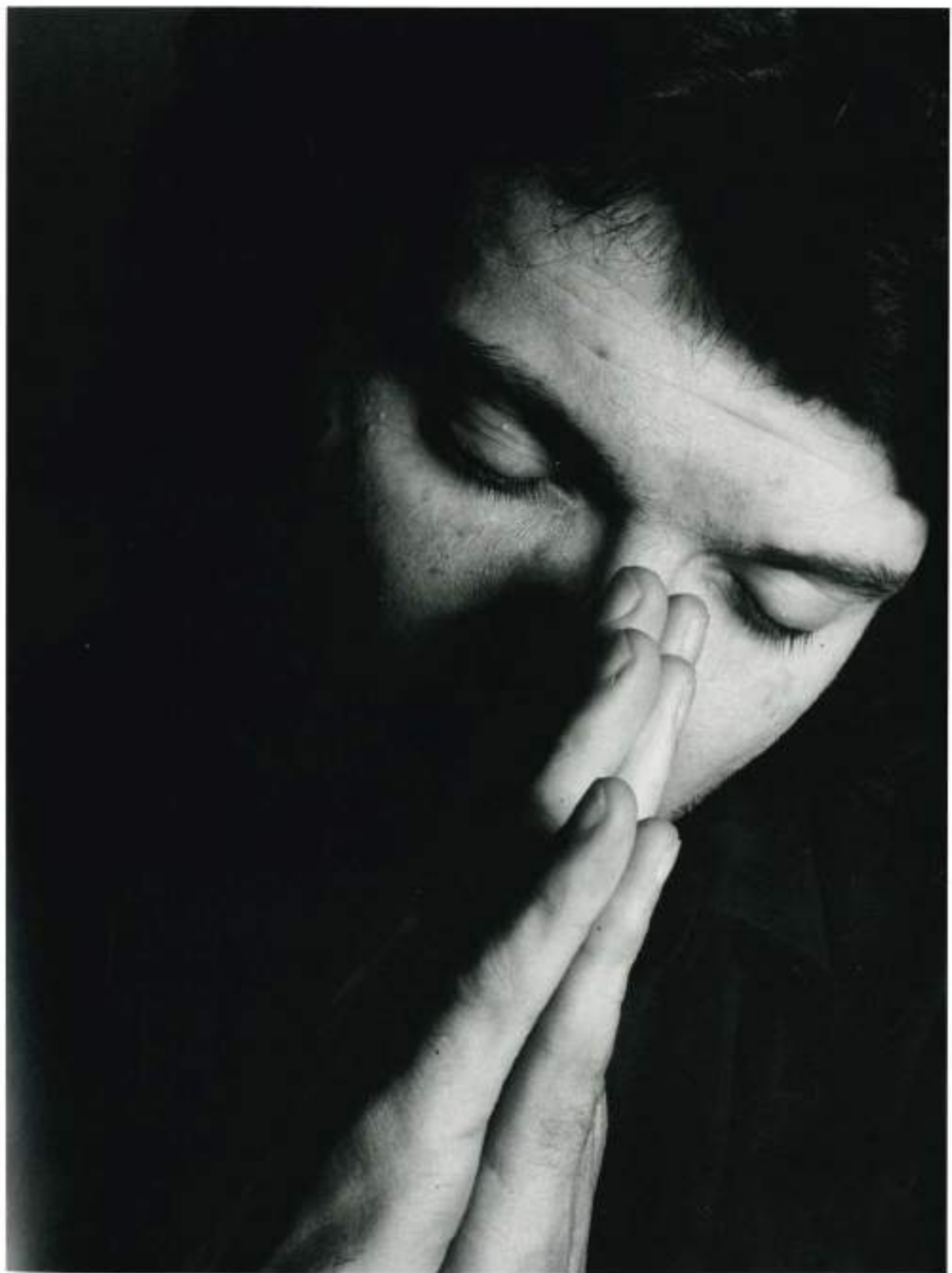
Fundación Cajamadrid; *Diàlegs amb la pintura*, Galería Fidel Balaguer, Barcelona.

2007

Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

Las alteraciones del tiempo y de cualquier otro elemento aparentemente sencillo, como el de cerrar los ojos, altera la idea de identidad de un retrato. Formiguera ha trabajado durante muchos años con las alteraciones que el tiempo va imponiendo a cuerpos y rostros en sus modelos, seres siempre cercanos, ha visto como ajeno a sus designios de artista, incluso ajeno a las decisiones de las personas retratadas, el tiempo es realmente quien altera, quien va formando esos rostros, esos cuerpos que resulta que somos nosotros. El rostro ha sido siempre la seña de identidad más leal, esa mirada que sobrevive al tiempo, por el que conseguimos reconocer a aquellos amigos que dejamos muy atrás, a esos parientes casi desconocidos que surgen desde nuestra infancia, a esos amantes de juventud que vuelven, como en una despedida, en la vejez. Pero Formiguera retrata a sus modelos (todos ellos personajes muy conocidos de la cultura catalana) con los ojos cerrados, como el que cierra toda ventana al exterior, impidiendo que nos adentremos en sus mentes, en sus sentimientos. Retratos en primer plano de rostros con los ojos cerrados, como si se negasen a establecer relación con quienes les miramos. Con los ojos cerrados parece que nuestra alma no pueda salir, parece como si pudiéramos escondernos, incluso de nosotros mismos, es como si la cara ya no fuera más una señal de identidad.

The alterations of time, and any other apparently simple elements, such as closing one's eyes, alters the idea of identity in a portrait. Formiguera has been working for many years with the alterations that time imposes on the bodies and faces of his models, always people who are close to him. He has seen how, regardless of his artistic intentions, even regardless of the decisions of the persons portrayed, time is really what alters, what shapes those faces, those bodies we turn out to be. The face has always been the most reliable sign of identity, that gaze that survives time, through which we are able to recognize those friends whom we left behind, those almost unknown relatives who emerge from our childhood, those lovers from our youth who return, as if to bid us farewell, in old age. But Formiguera portrays his models (all of them very well-known personalities from Catalanian culture) with their eyes closed, as if closing every window facing outside, preventing us from entering into their minds, their feelings. Close-up portraits with closed eyes, as if they were refusing to establish a relationship with those of us who look at them. With our eyes closed it seems as if our soul cannot come out, as if we could hide, even ourselves; it is as if the face were no longer a sign of identity.



Serie *Off-Clock*, Artful Pencil, Constante, 2000

Pere Formiguera
Barcelona, 1952

1986

Galeria Meecht, Barcelona.

1987

Folkwang Museum, Essen; MoMA,
Nueva York; The Photographers'
Gallery, London.

1990

Museo Nacional de Ciencias
Naturales, Madrid.

1992

Parco Gallery, Tokio.

1993

Rencontres Internationales de la
Photographie, Arles; Centre de Cultura
Contemporània, Barcelona.

1994

Modena per la fotografia, Modena.

1995

Natura Hominis. Taxonomias, Canal de
Isabel II, Madrid.

1996

Actes Sud [colectiva], Fondation
Cartier, Paris [cat.]; *Tel como son*
[colectiva], Museu de Granollers [cat.].

1997

Encontros da Imagem, Braga.

1998

Museum van Hedendaage Kunst,
Atwerpen.

1999

Instituto Cervantes, Lisboa.

2000

Cronos, Centre d'Art Santa Mònica,
Barcelona [cat.]; Sala Verònica,
Murcia.

2002

Ulls clucs, Museu Nacional d'Art de
Catalunya, Barcelona [cat.];
Photographic Center, Skopelos, Grecia.

2004

MACBA, Barcelona.

2005

Sujeto, MUSAC, León.

2006

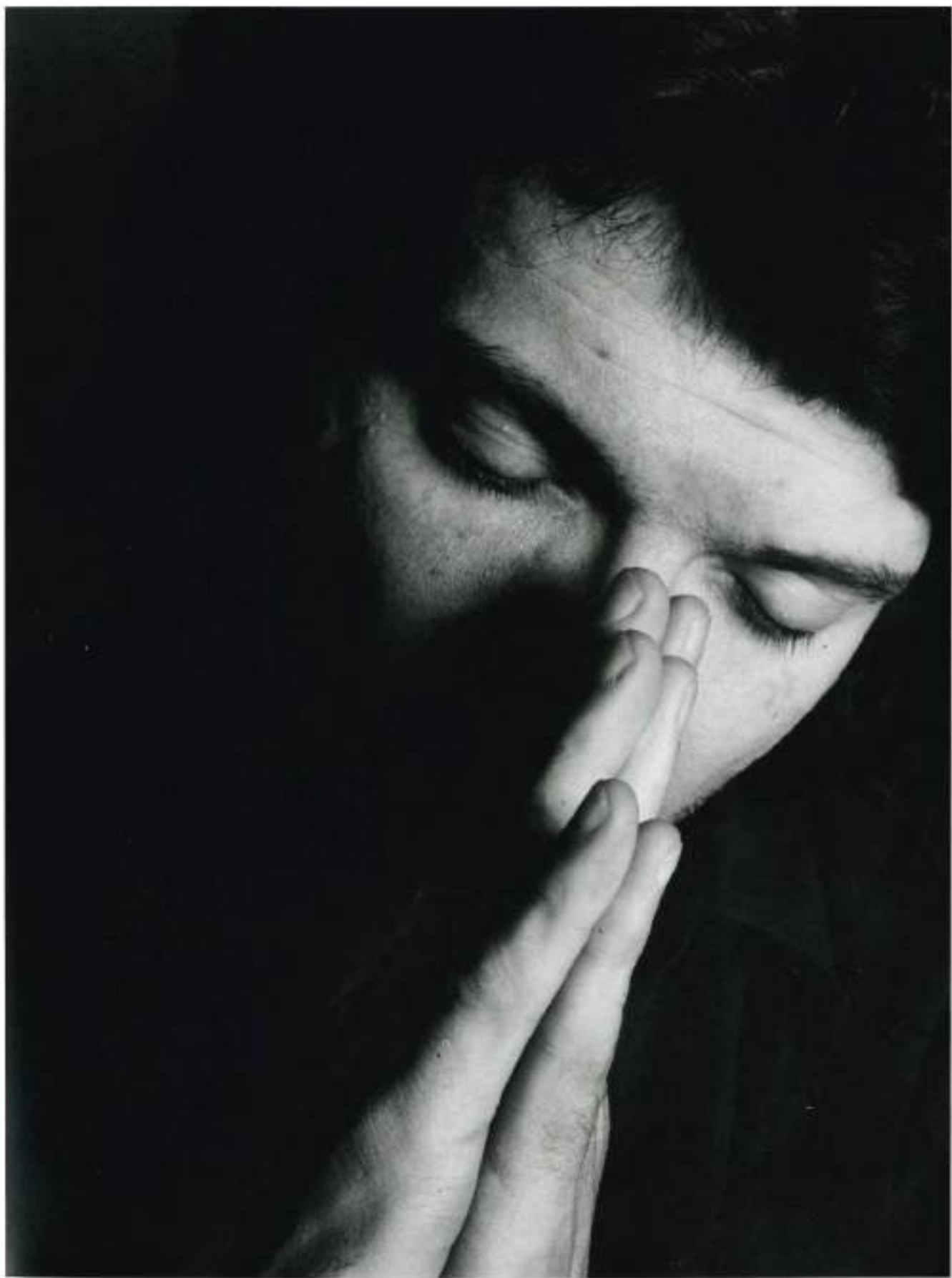
Fundación Cajamadrid; *Diàlegs amb la
pintura*, Galeria Fidel Balaguer,
Barcelona.

2007

Universitat Autònoma de Barcelona,
Bellaterra.

Las alteraciones del tiempo y de cualquier otro elemento aparentemente sencillo, como el de cerrar los ojos, altera la idea de identidad de un retrato. Formiguera ha trabajado durante muchos años con las alteraciones que el tiempo va imponiendo a cuerpos y rostros en sus modelos, seres siempre cercanos, ha visto como ajeno a sus diseños de artista, incluso ajeno a las decisiones de las personas retratadas, el tiempo es realmente quien altera, quien va formando esos rostros, esos cuerpos que resulta que somos nosotros. El rostro ha sido siempre la seña de identidad más leal, esa mirada que sobrevive al tiempo, por el que conseguimos reconocer a aquellos amigos que dejamos muy atrás, a esos parientes casi desconocidos que surgen desde nuestra infancia, a esos amantes de juventud que vuelven, como en una despedida, en la vejez. Pero Formiguera retrata a sus modelos (todos ellos personajes muy conocidos de la cultura catalana) con los ojos cerrados, como el que cierra toda ventana al exterior, impidiendo que nos adentremos en sus mentes, en sus sentimientos. Retratos en primer plano de rostros con los ojos cerrados, como si se negasen a establecer relación con quienes les miramos. Con los ojos cerrados parece que nuestra alma no pueda salir, parece como si pudiéramos escondernos, incluso de nosotros mismos, es como si la cara ya no fuera más una señal de identidad.

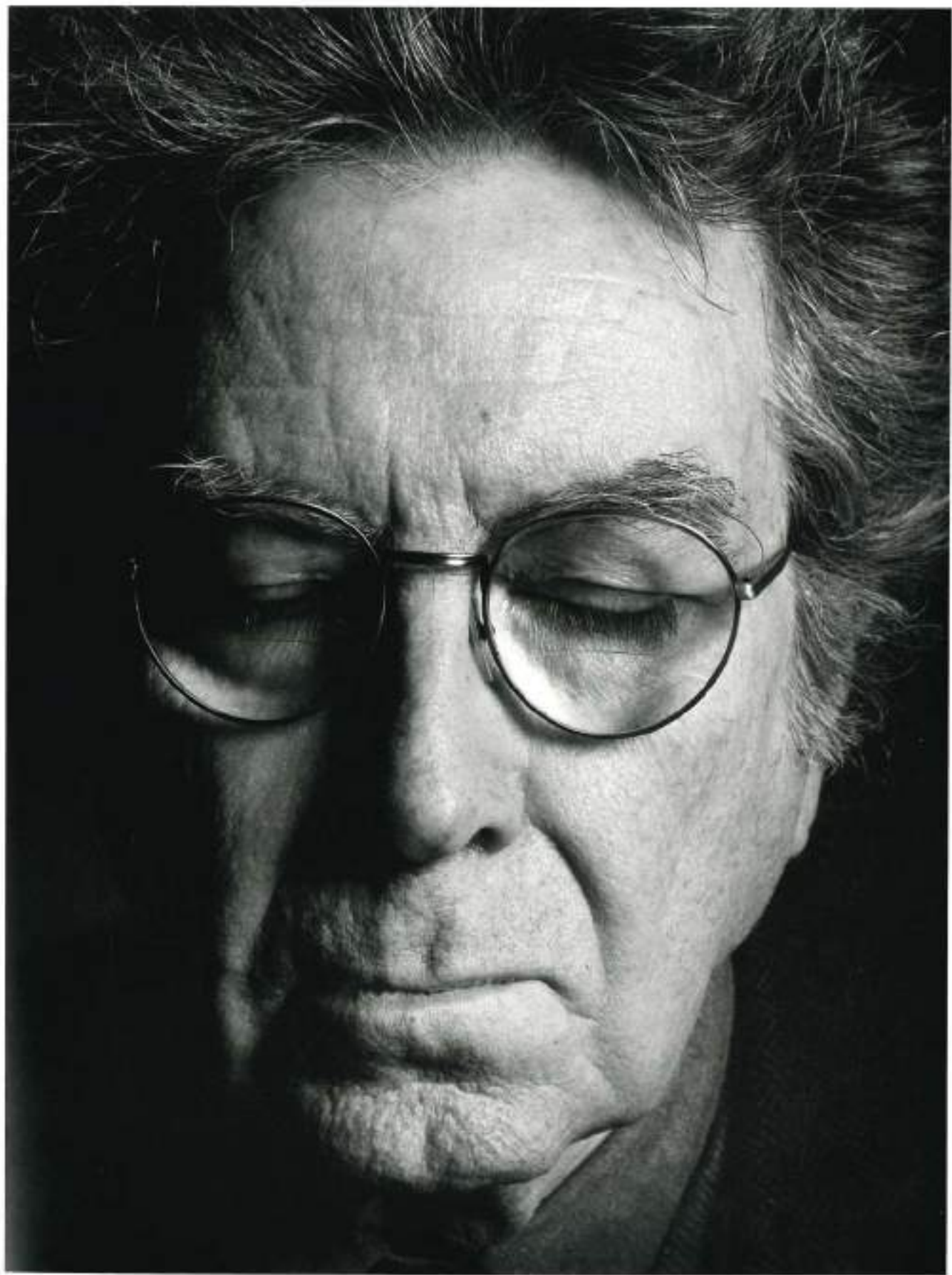
The alterations of time, and any other apparently simple elements, such as closing one's eyes, alters the idea of identity in a portrait. Formiguera has been working for many years with the alterations that time imposes on the bodies and faces of his models, always people who are close to him. He has seen how, regardless of his artistic intentions, even regardless of the decisions of the persons portrayed, time is really what alters, what shapes those faces, those bodies we turn out to be. The face has always been the most reliable sign of identity, that gaze that survives time, through which we are able to recognize those friends whom we left behind, those almost unknown relatives who emerge from our childhood, those lovers from our youth who return, as if to bid us farewell, in old age. But Formiguera portrays his models (all of them very well-known personalities from Catalanian culture) with their eyes closed, as if closing every window facing outside, preventing us from entering into their minds, their feelings. Close-up portraits with closed eyes, as if they were refusing to establish a relationship with those of us who look at them. With our eyes closed it seems as if our soul cannot come out, as if we could hide, even ourselves; it is as if the face were no longer a sign of identity.



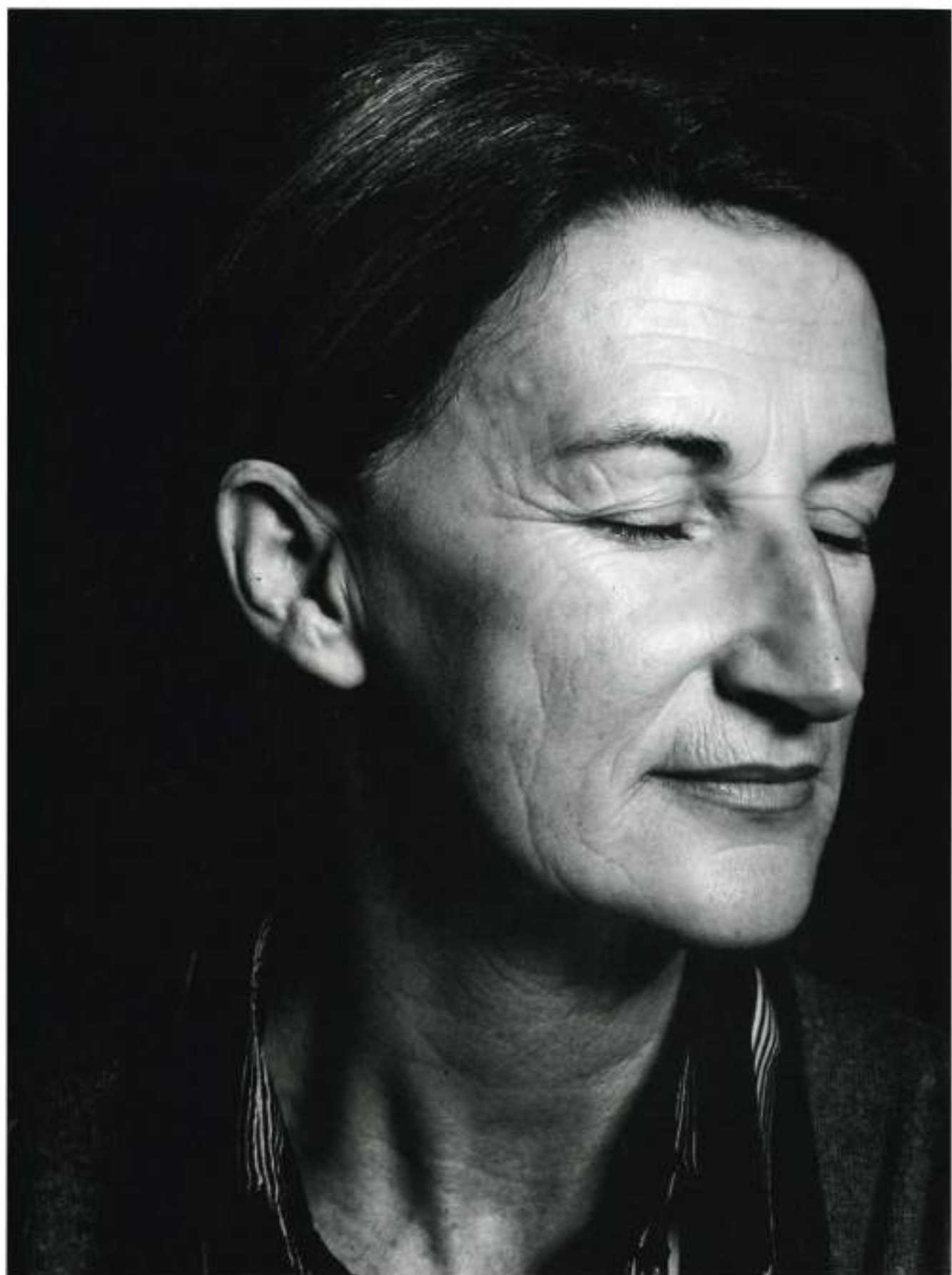
Serie *Gli Occhi*. Adria Panf. Catania, 2009



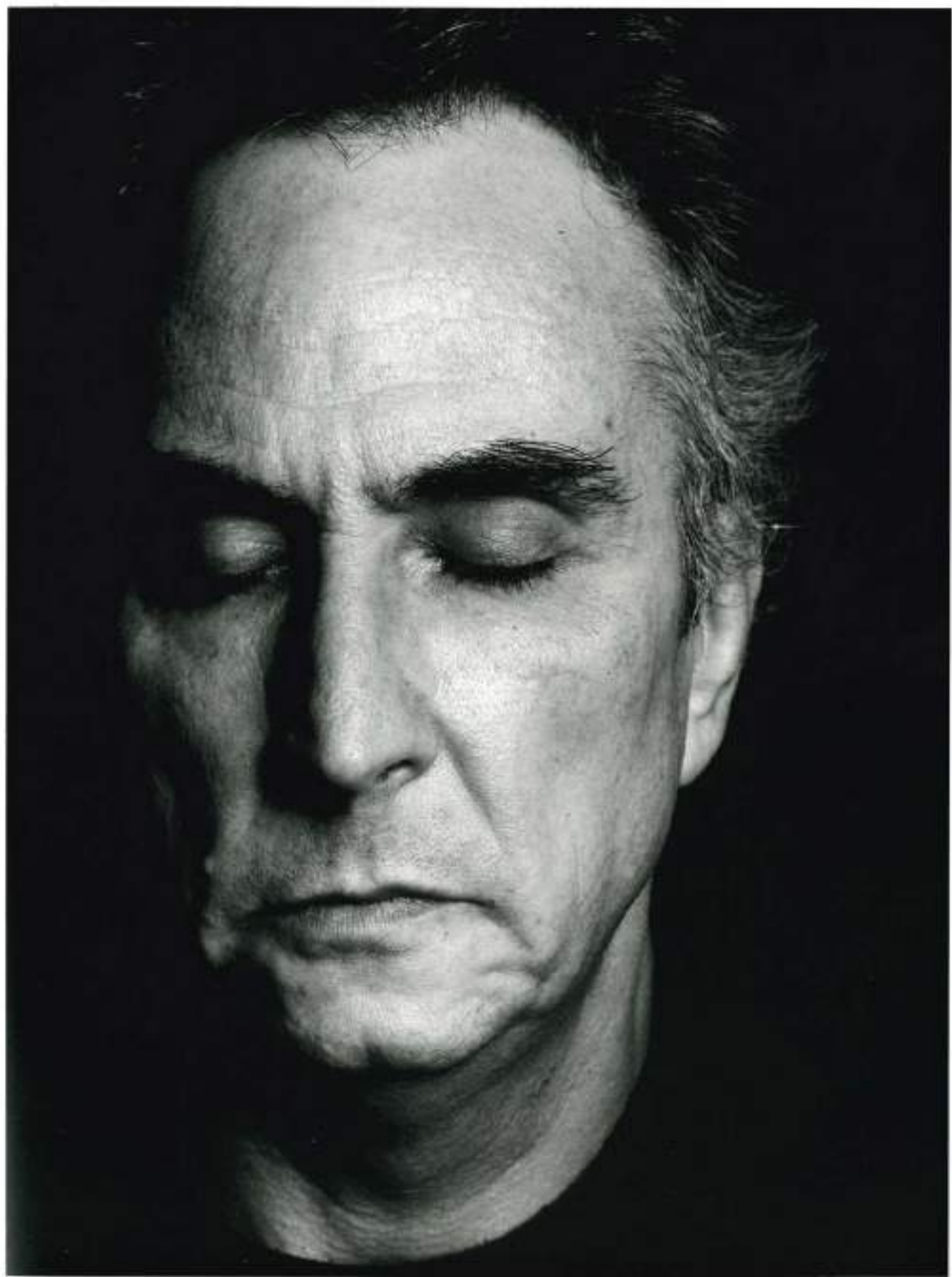
Serie *Ulla Claus*: Ana M^a Melo, Escritora, 1968



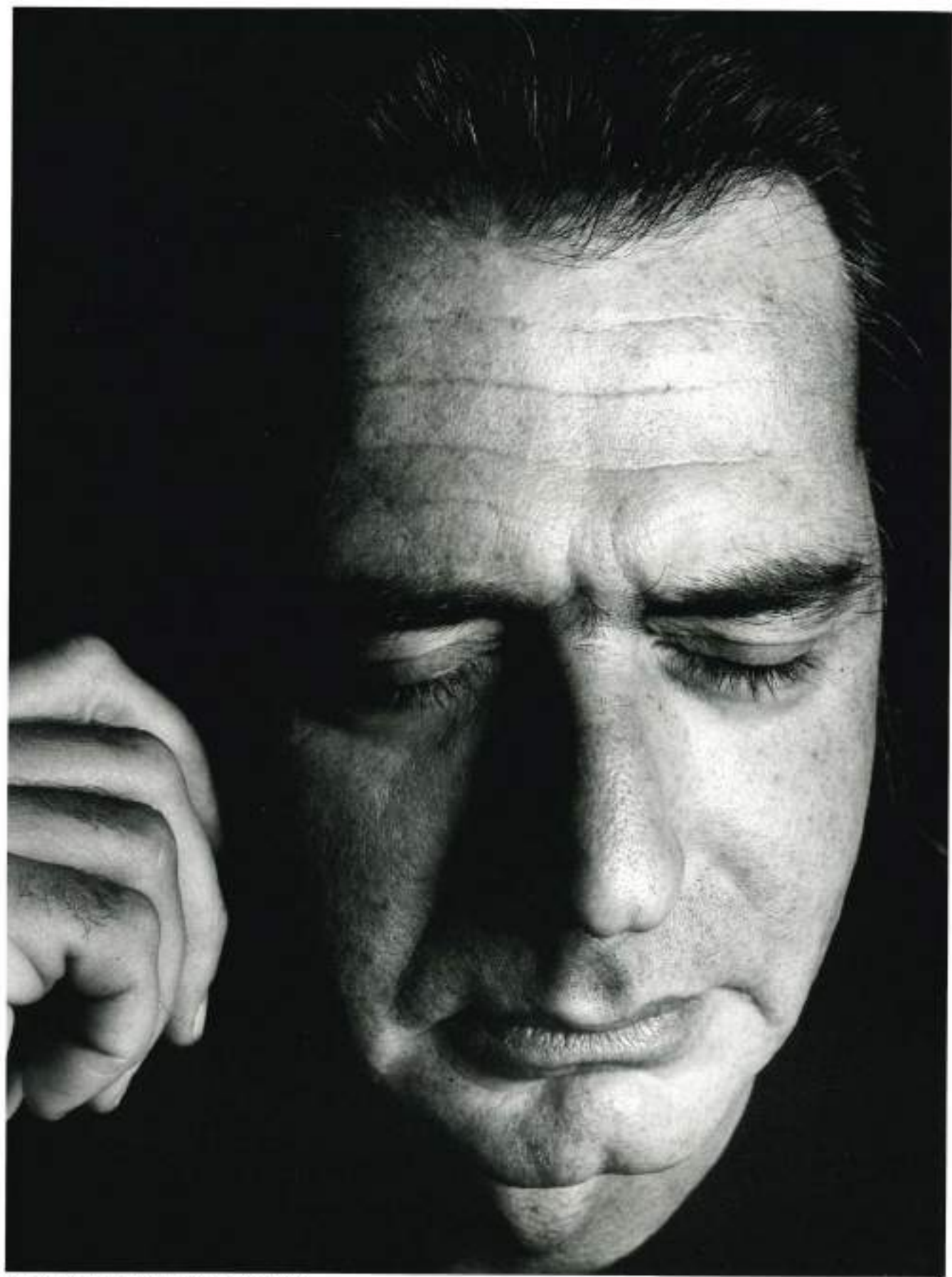
Serie *Als Cucs*. Antoni Tàpies, *Pixar*, 1989



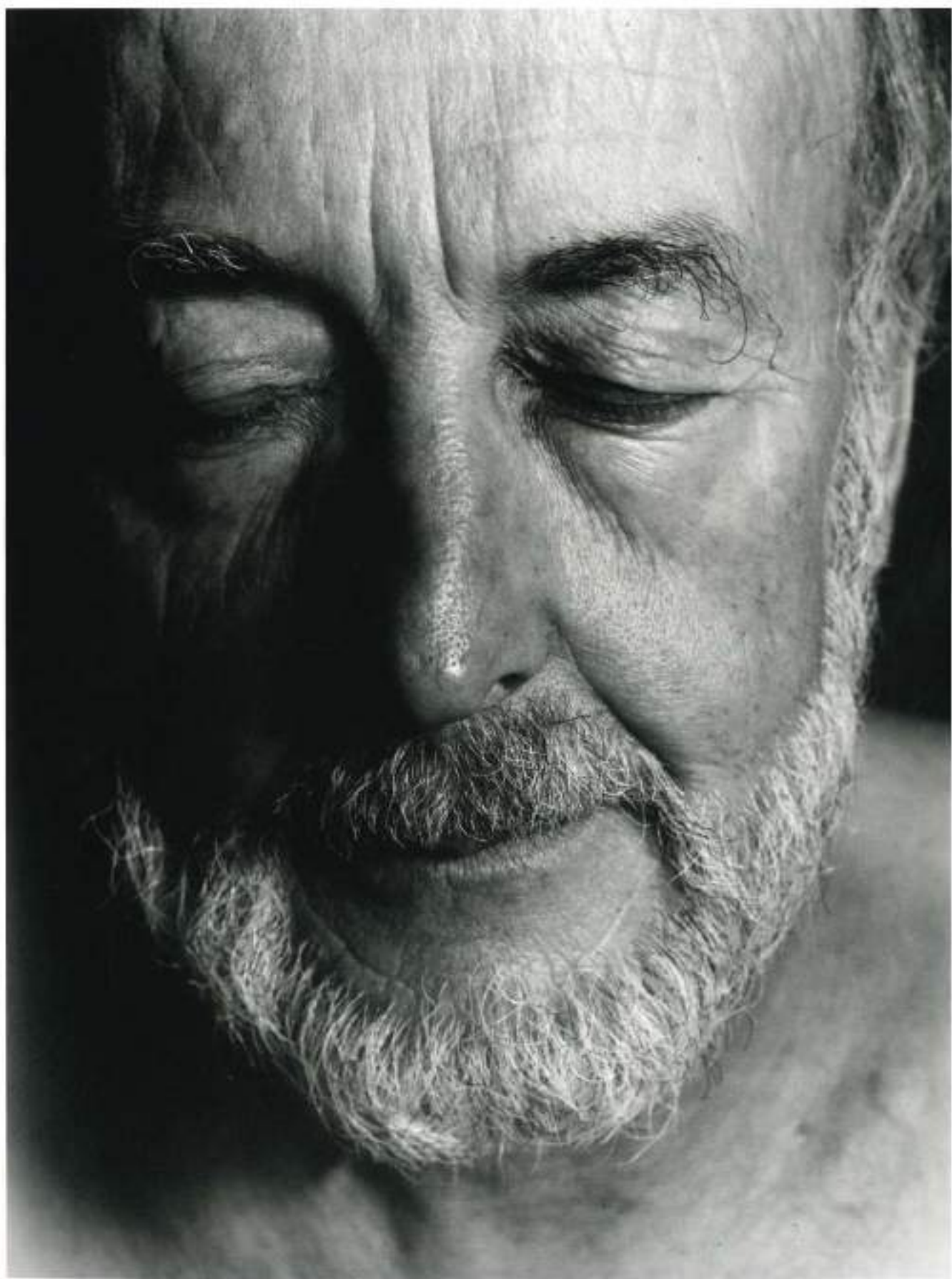
Serie Ulla Cluck. Chantal Grande. Galleria 2001



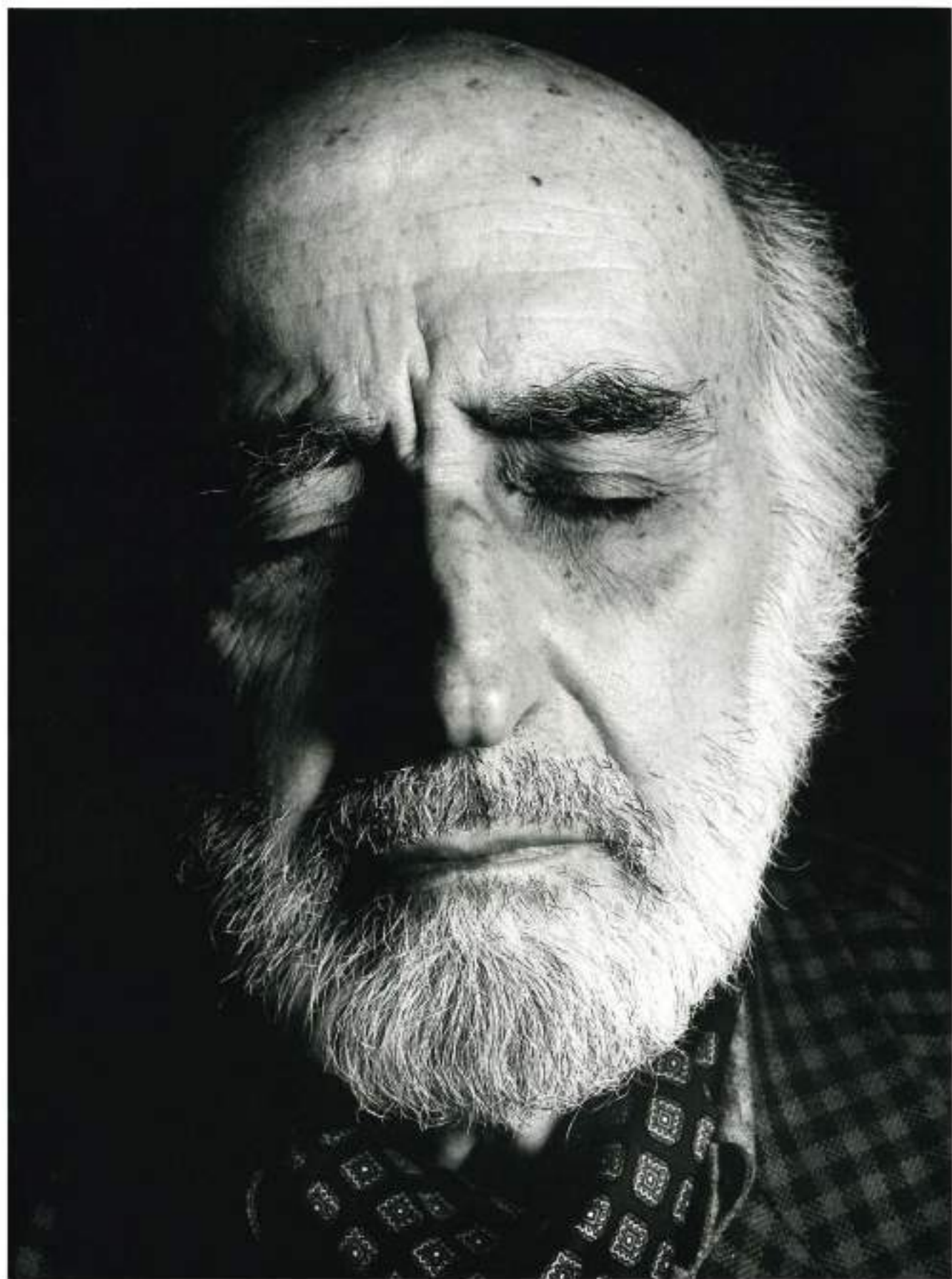
Serio Ulla Chocx. Francesco Torres. Artista, 2000



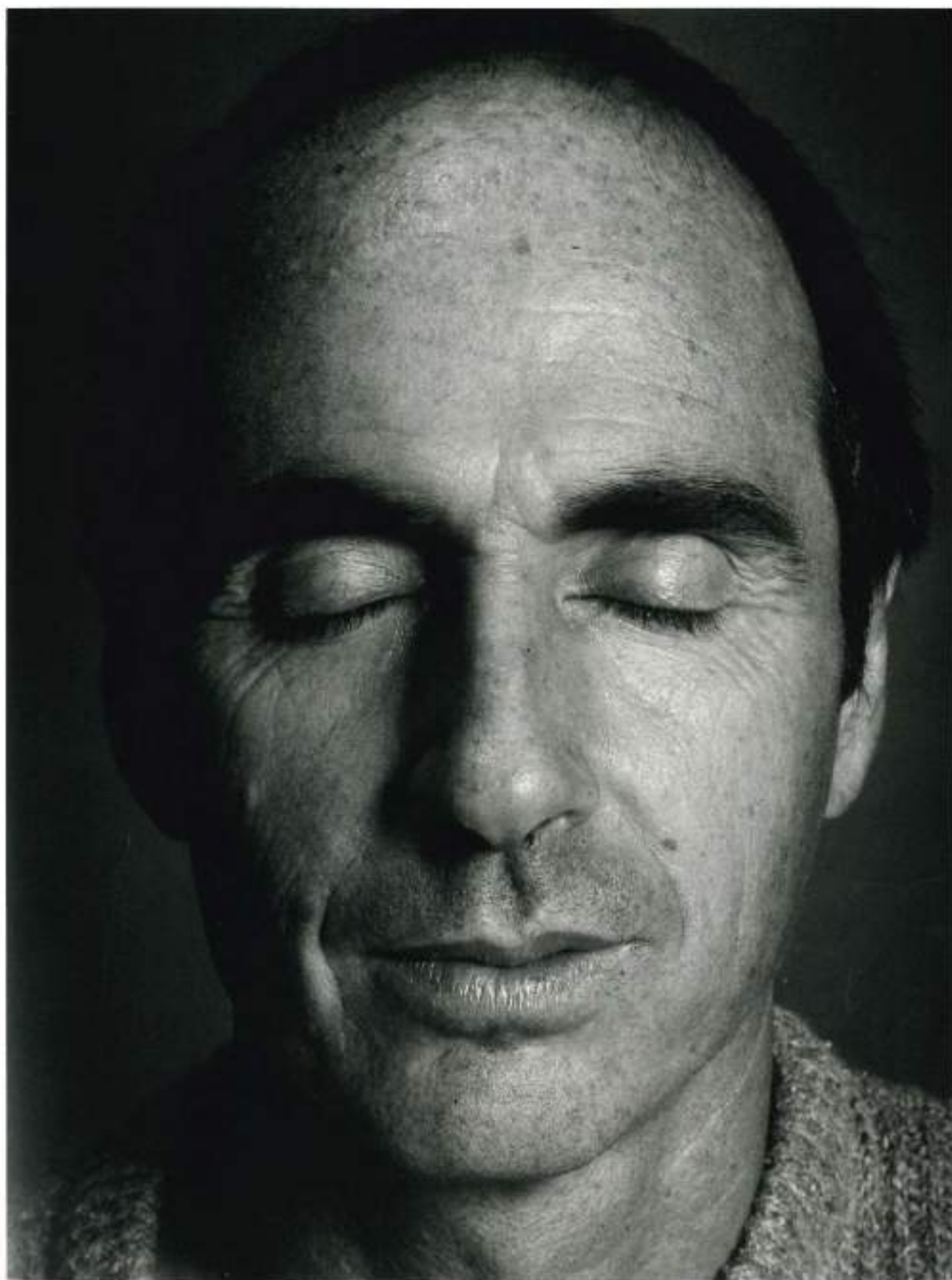
Serie *Ulla Clocc*. *Frederic Amat*, Pintor y cineasta, 1999



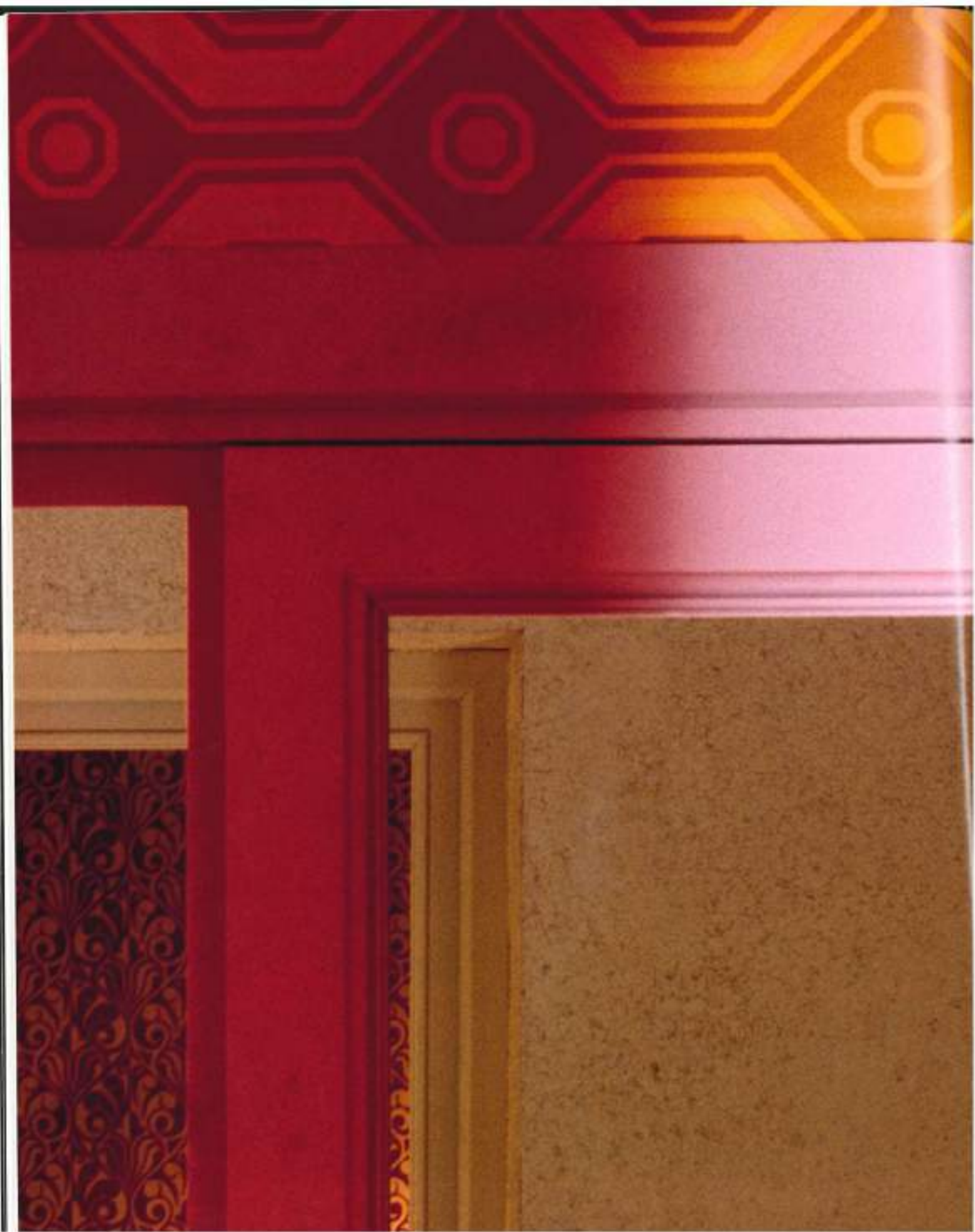
Serie *Una Cosa*, Jean Bosc, *Arquitecto*, 1996

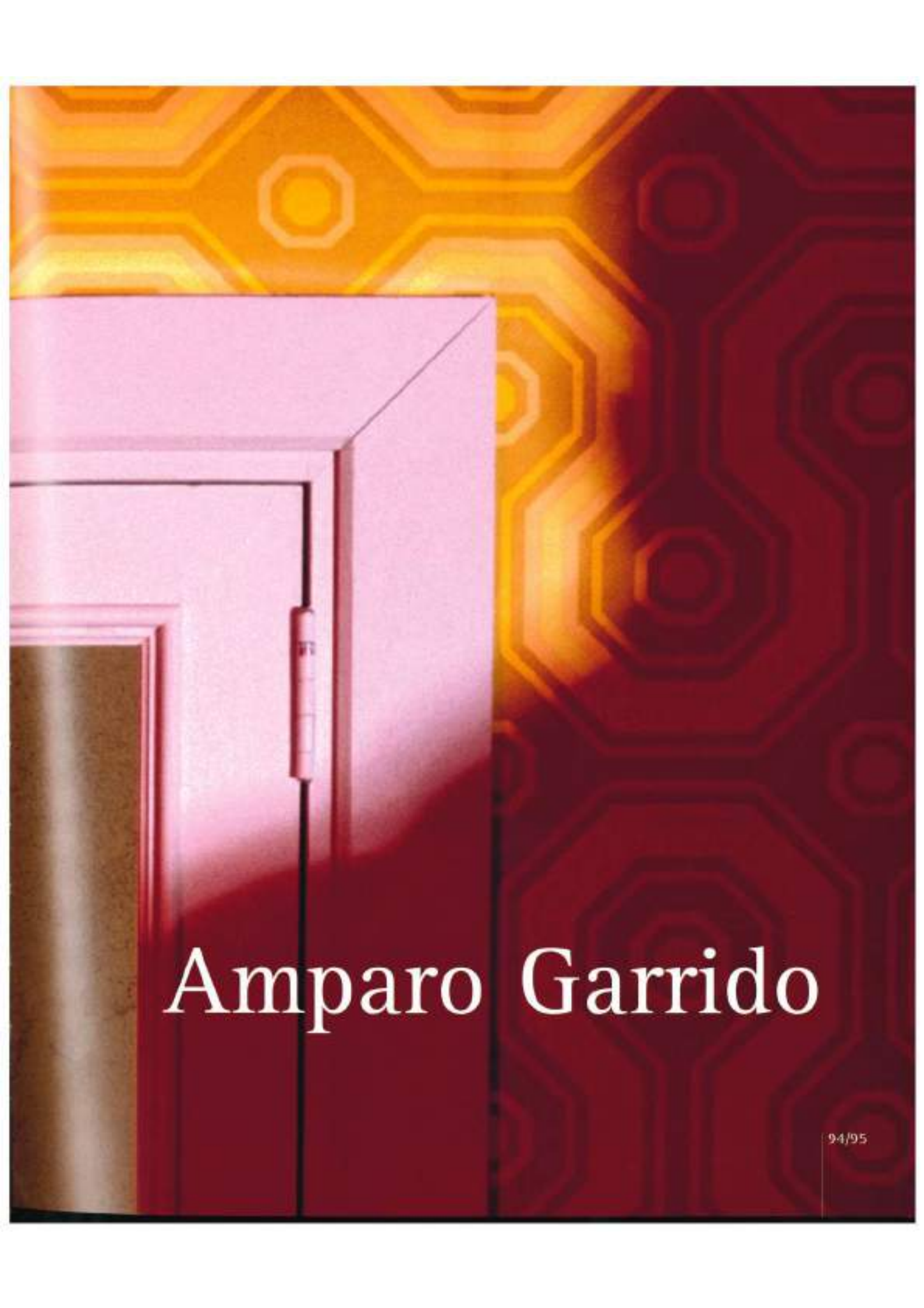


Serie Ulls Clucs. Josep Palau i Fabra, Poeta, 1999.

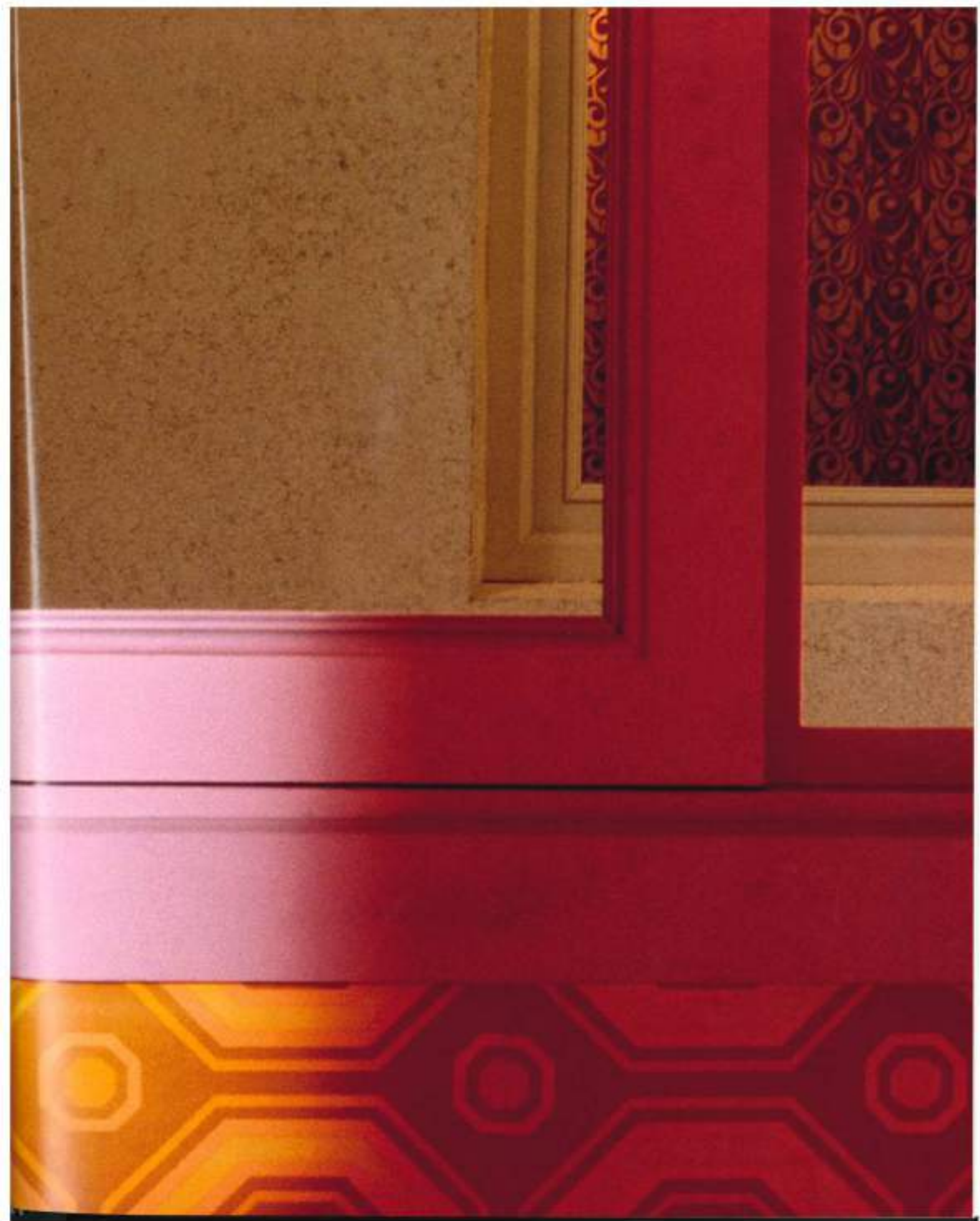


Serie L'Art de la Vie: L'Art de la Vie, Moscou, 1997



The image features a pink door on the left side, partially open, revealing a glimpse of a brown interior. The background is a vibrant, abstract pattern of concentric hexagons and octagons in shades of red, orange, and yellow. The overall aesthetic is modern and artistic.

Amparo Garrido



Amparo Garrido

Valencia, 1962

1986

Los jóvenes vistos por los jóvenes (colectiva), Círculo de BB.AA., Madrid.

1990

Spain, Spanish Institute, Nueva York y Londres.

1991

Jóvenes Fotógrafos (colectiva), Sala Amadís, Madrid.

1992

Noves imatges. La fotografia a Mallorca (colectiva), Fundación Sa Nostra, Islas Baleares.

1999

Dime que me quieres (colectiva), Canal Isabel II, Madrid.

2000

Ventanas, papeles y el Hombre del Saco, Galería EGAM, Madrid; *Perros*, Galería Spectrum, Zaragoza.

2002

Nach der Zeitwende. Aktuelle Spanische Fotografie Madrid-Berlin, Berlin.

2003

Cuadros de una exposición (colectiva), Sala Alcalá 31, Madrid [cat.].

2004

Una casa es un texto, Galería Travesía Cuatro, Madrid [cat.].

2005

The Photography of Houston Galleries FotoFest (colectiva), De Santos Gallery, Houston.

2006

De lo que no puedo hablar, Galería Travesía Cuatro, Madrid; *Contemporary Spanish Photography FotoFest* (colectiva), De Santos Gallery, Houston.

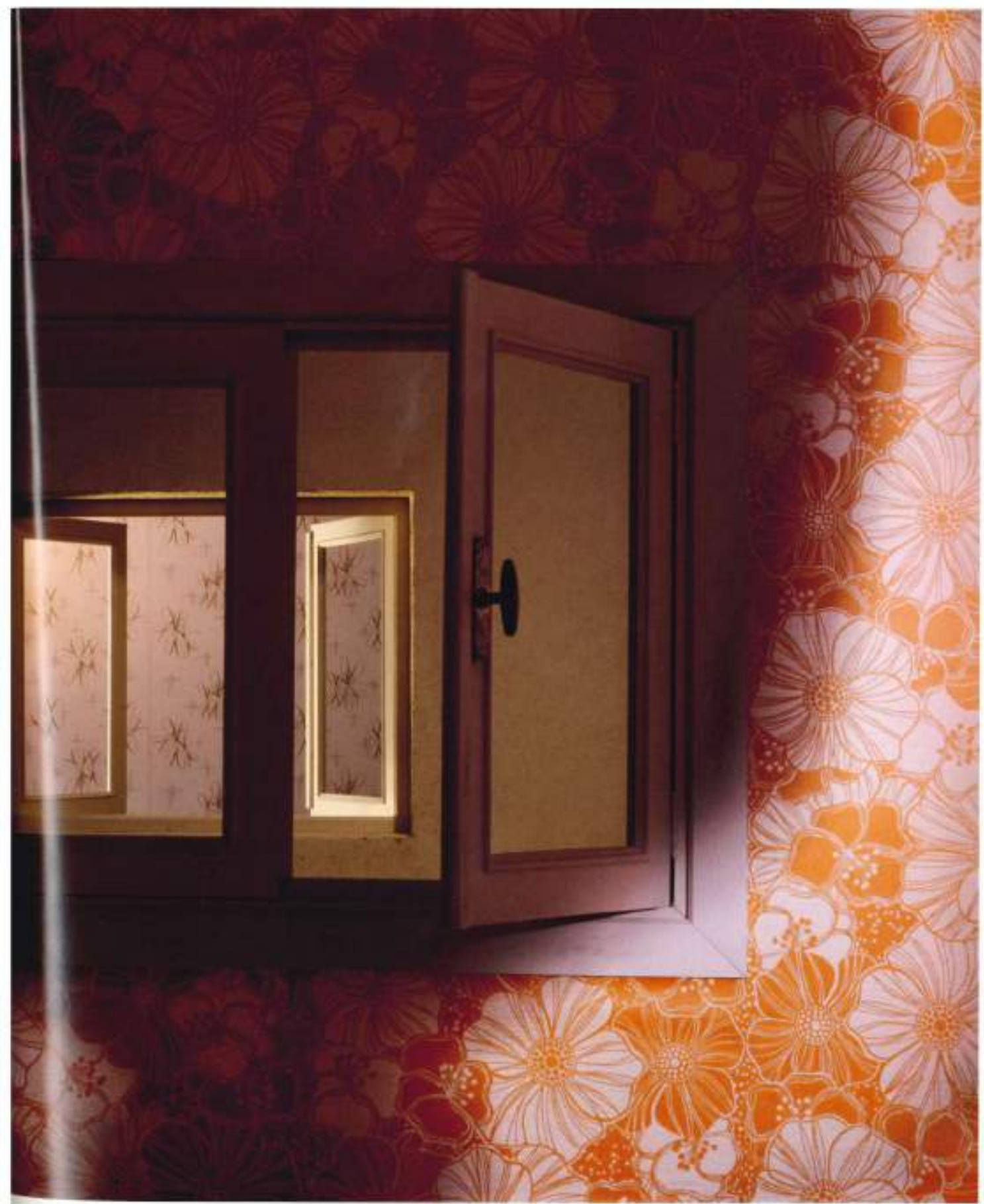
2007

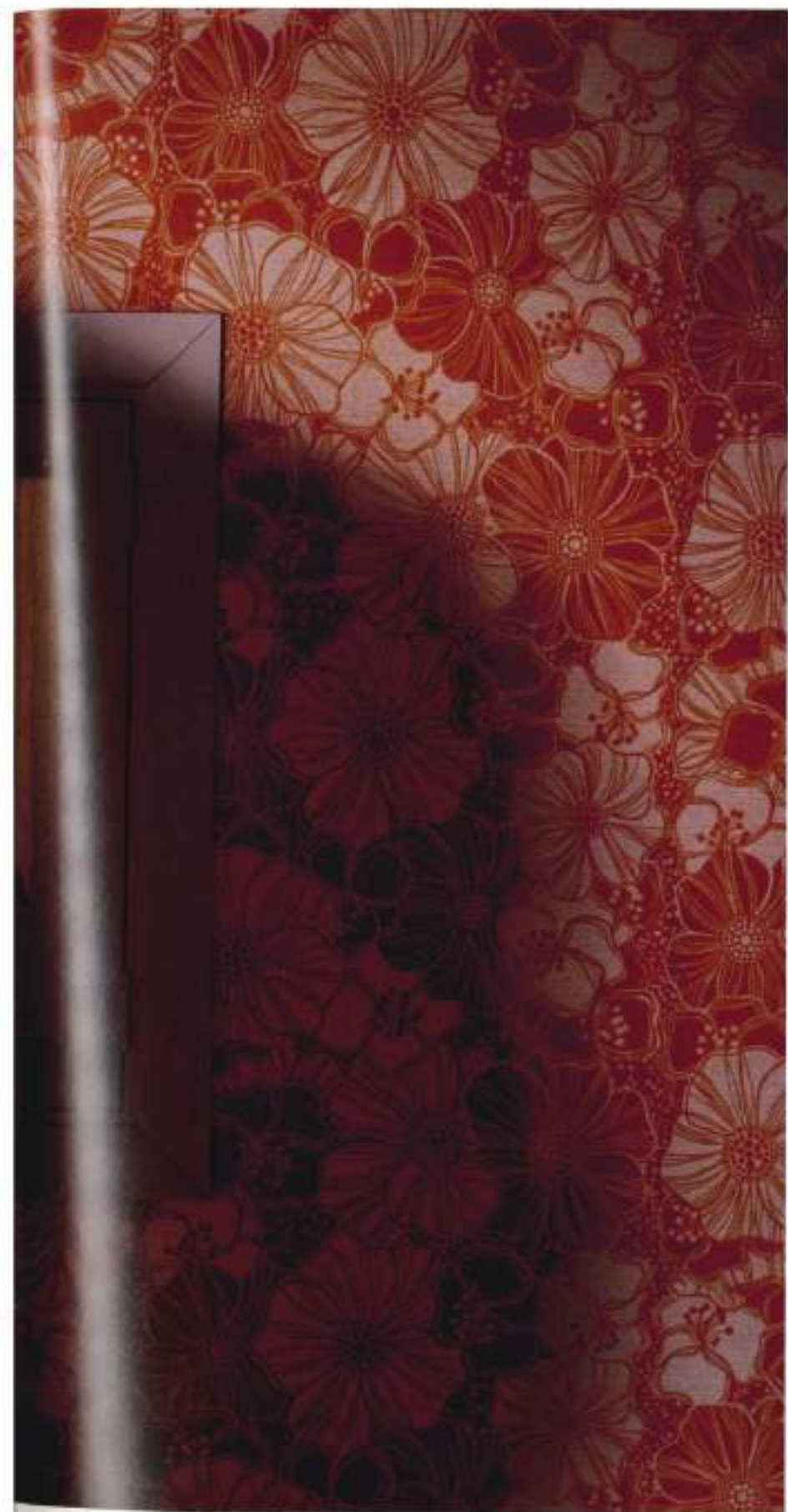
Idioma. Sueño y falacia (colectiva), Domus Artium, Salamanca; *Percepciones. Itinerario selectivo* (colectiva), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; *II Premio Purificación García*, Madrid.

En esta serie *Ventanas, papeles y el Hombre del Saco*, 2000, se esbozan varios temas que convergen en el individuo. Por una parte nuestro entorno cotidiano, esas habitaciones en las que vivimos y que aquí están definidas por los papeles pintados que las decoran; por otra parte esa idea de observar y ser observados, sintetizada en la ventana que se abre como una mirilla desde donde observamos nuestro entorno pero desde donde inevitablemente también somos observados: la ventana es a veces como un juego de muñecas rusas, pues una se abre y detrás hay otra, y otra, hasta llegar al televisor, la gran ventana, la ventana por excelencia de nuestros tiempos actuales. Y finalmente el miedo, los miedos cotidianos a lo desconocido, pero simbolizados en ese miedo infantil del "Hombre del Saco", una sombra sin rostro, que nos acecha y en cualquier momento se abalanza sobre nosotros y nos mete en su saco para no soltarnos nunca más. El miedo, esa sombra que vemos a nuestro lado pero que no es la nuestra, una sombra sin cuerpo, la idea del mal, del peligro que está cerca pero es indefinido. Esa sombra que se desliza por las paredes de estas habitaciones de Amparo Garrido nos habla del miedo y del peligro cercano, alimentado por nuestros sueños más recónditos y que habitan en nuestra soledad.

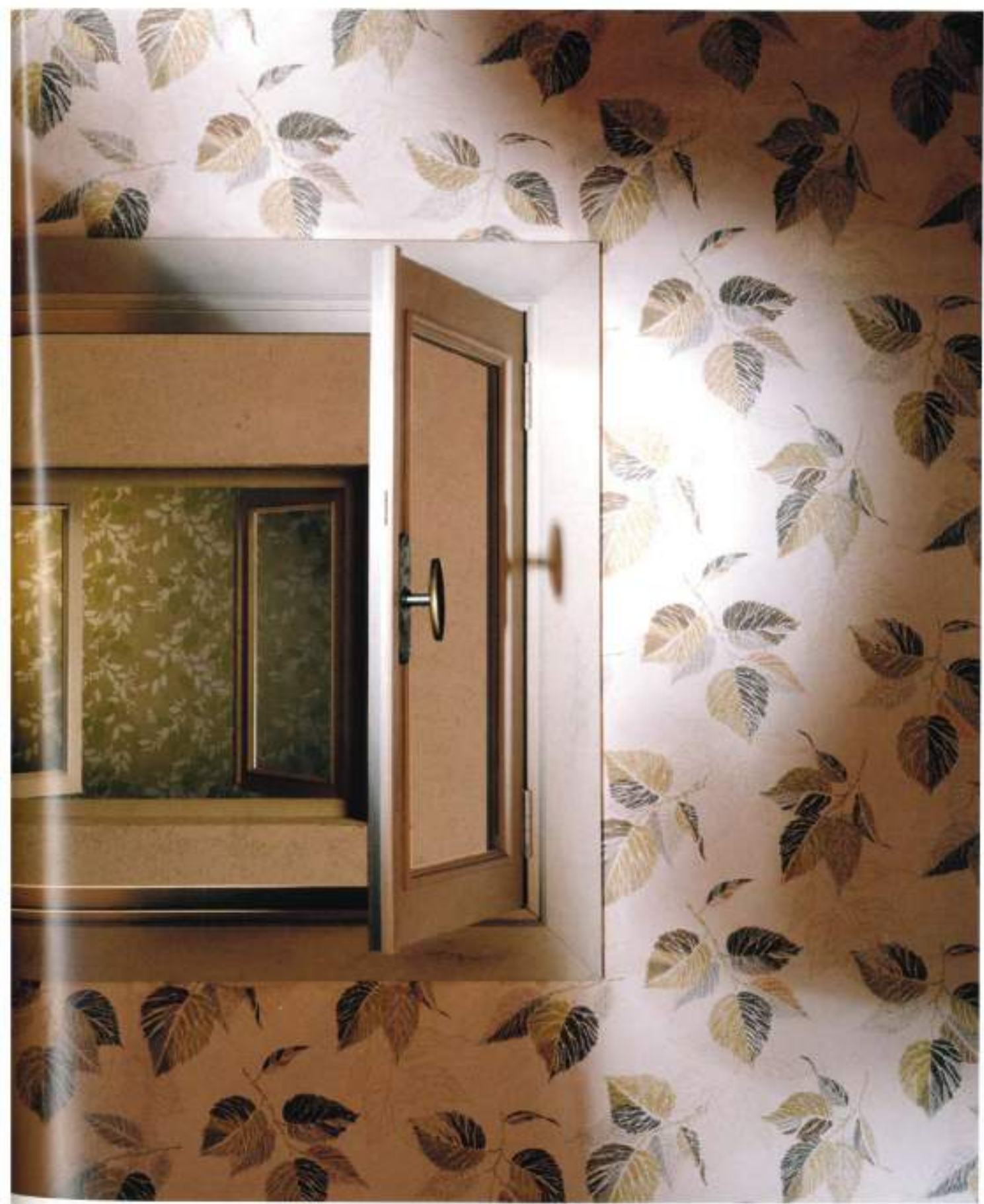
This series Ventanas, papeles y el Hombre del Saco (Windows, Paper and the Boogie Man), 2000, touches on several themes that converge in the individual. On the one hand, our everyday environment, those rooms in which we live and that are defined here by the wallpaper decorating them; on the other hand, that idea of observing and being observed, synthesized in the window that is opened as a peephole through which we observe our environment but through which, inevitably, we too are observed: the window is sometimes like a game of Russian dolls, for one opens onto another, and another, until we get to the television set, the great window, the window par excellence of our time. And finally the fear, the everyday fear of the unknown symbolized in that childlike fear of "the boogie man", a shadow without a face who stalks us and may at any moment snatch us up and put us in his bag, never to let us go ever again. Fear, that shadow we see at our side, and yet is not our own, a bodiless shadow, the idea of evil, of the danger that lurks close by but that is undefined. That shadow that glides along the walls of these rooms by Amparo Garrido speaks to us of the fear and danger that is close to us, fed by our most recóndite dreams and inhabiting our solitude.





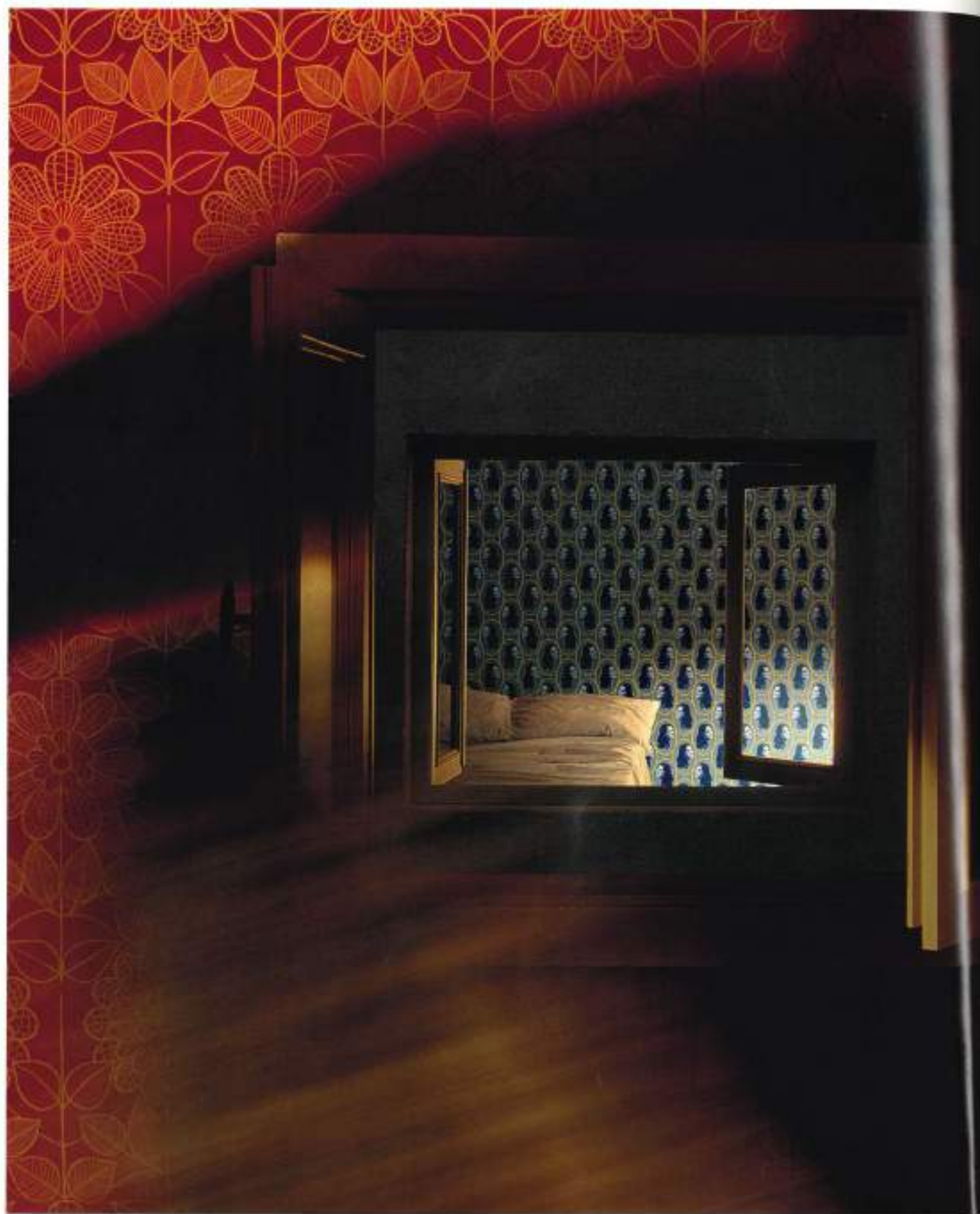


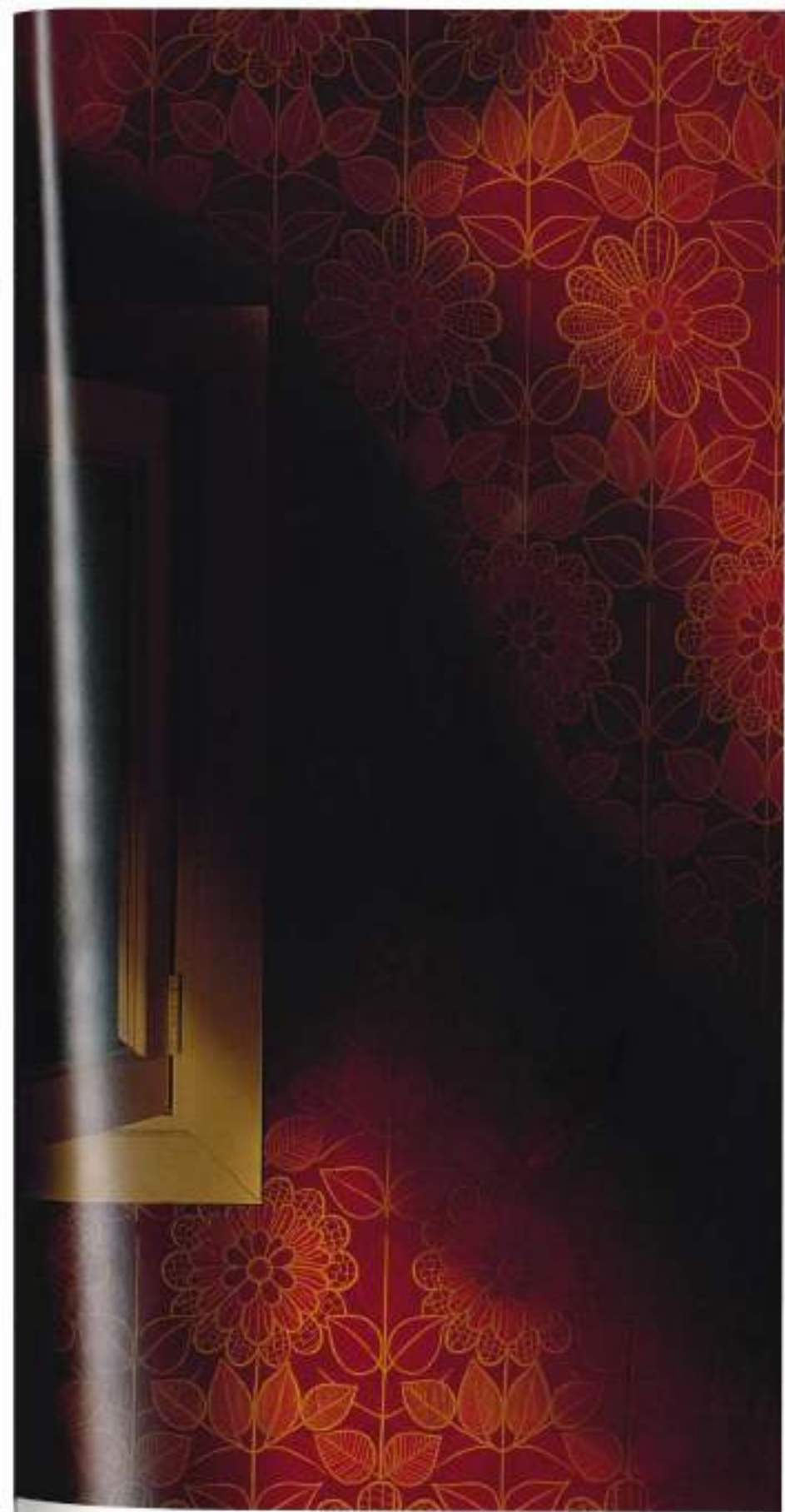
Vitrinas, papeles y of Hombre del Seco (foto n°3), 2000



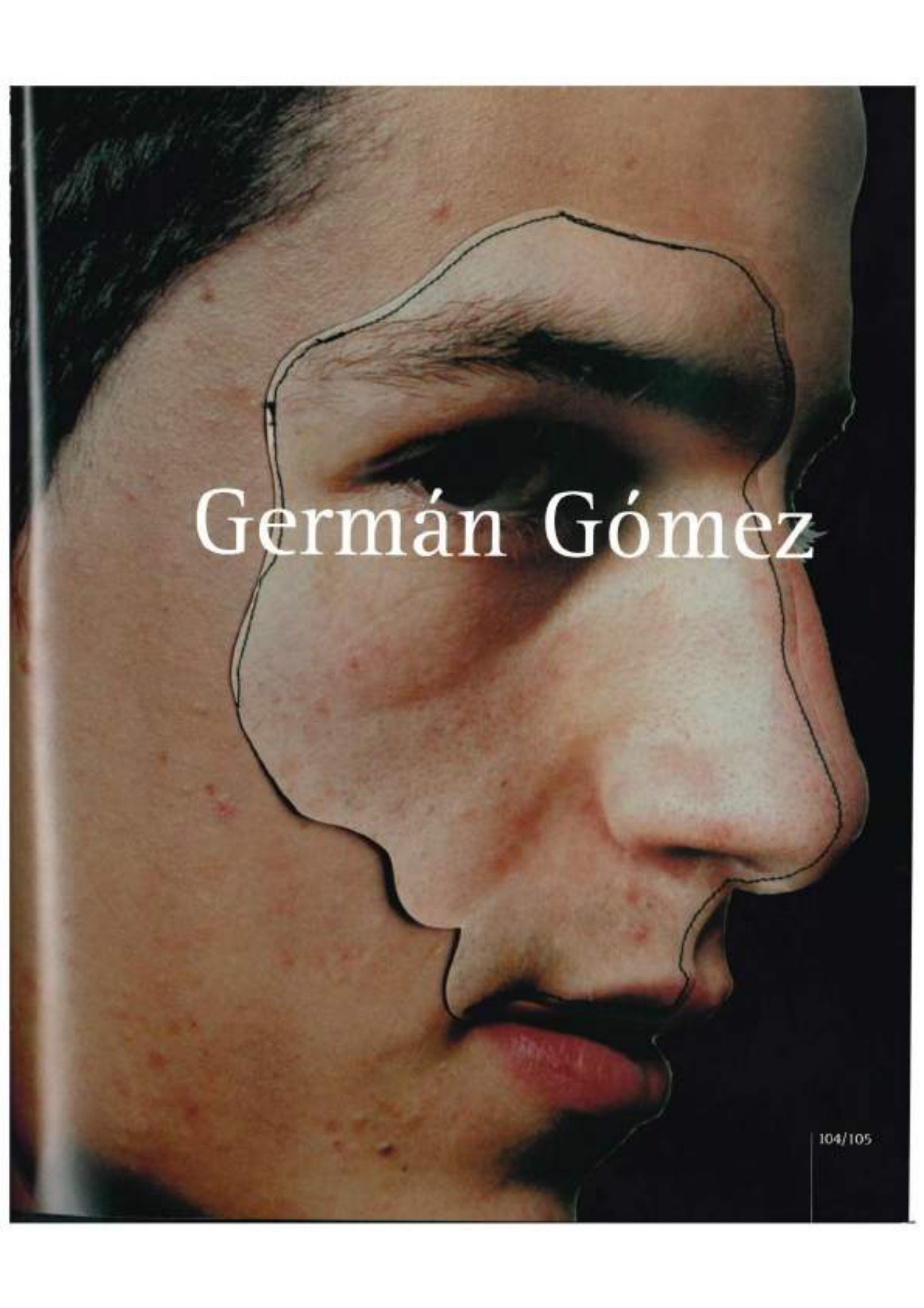


Ventanas, papeles y el Hombre del Saco (foto n°4), 2000







A close-up, profile view of a man's face, looking towards the right. The skin is light brown with some minor blemishes. A white, hand-drawn outline traces the contours of the forehead, eyebrows, eyes, nose, lips, and chin. The text "Germán Gómez" is overlaid in white serif font across the middle of the face.

Germán Gómez

Germán Gómez
Madrid, 1972

2001

Primer Premio Nacional de Fotografía Injuve, Madrid.

2003

Galería Larra 10, Madrid; Centro Cultural Provincial de Málaga; Sala Alcalá 31 (colectiva), Madrid; Premio Purificación García (colectiva), Real Jardín Botánico, Madrid.

2004

Sala Blasco de Garay, Madrid; Ayuntamiento de Alcobendas, Madrid; El Foro de Pozuelo, Madrid; *Los géneros. El cuerpo. Concepto y representaciones* (colectiva), Sala Alcalá 31, Madrid, [cat.]; *Registros imposibles: el mal de archivo* (colectiva), Canal de Isabel II, Madrid [cat.].

2005

Generación 2005 (colectiva), La Casa Encendida, Madrid [cat.] – Mención de Honor.

2006

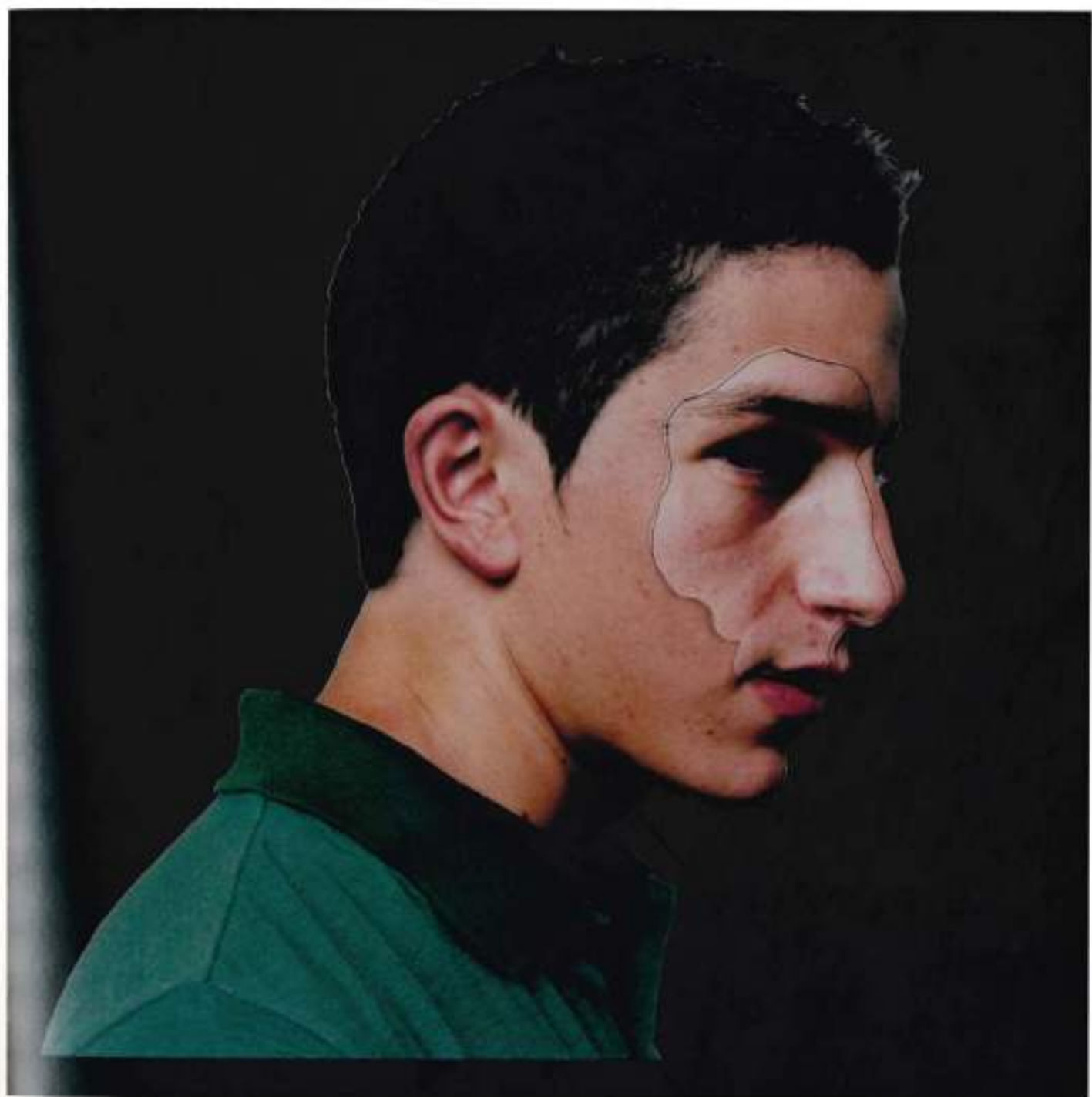
Generación 2006 (colectiva), La Casa Encendida, Madrid [cat.]; *Compuestos*, Galería Fernando Pradilla, Madrid.

2007

Destino futuro (colectiva), Real Jardín Botánico, Madrid; Beca de la Real Academia de España en Roma.

La identidad hasta ahora estaba estrechamente ligada a nuestros rostros. No solamente el rostro era el espejo del alma, sino que esa cara representaba quiénes y qué éramos. Por esto el género del retrato ha alcanzado tanto en la pintura como en la fotografía una importancia incuestionable. Sin embargo, el retrato ya no es más, si es que alguna vez lo fue, una forma de identificar a un individuo, mucho más allá de esa obviedad ha dejado también de recrear identidad real alguna. La serie *Compuestos*, 2004-2007 de Germán Gómez plantea de una forma directa la incertidumbre absoluta que existe detrás de un rostro y el final de esa idea de identidad. Sus retratos de hombres están "compuestos" de fragmentos de otras caras, de otros rostros, de otros hombres. Recortados y sustituidos por otros fragmentos, cada cara es el conjunto de pedazos de cuatro caras, de cuatro identidades, diferentes, pero la suma de todas ellas no genera una nueva identidad, sino la descomposición de las identidades individuales previas. Cada retrato es la cara de alguien que no existe pero es parte de cuatro identidades, de cuatro realidades diferentes e irreconocibles aunque presentes. La suma de una frente, de unos ojos, de una nariz, compone un rostro, la pérdida de ellos descompone una identidad, la certeza de saber quiénes somos se tambalea según vamos viendo que al igual que las tijeras y la cámara del fotógrafo, el bisturí del cirujano suma y resta partes de nosotros mismos creando, recomponiendo unos seres de los que somos parte, aunque no totalmente.

Until now identity has been closely linked to our countenance. Not only was our countenance the mirror of our soul, but that face represented who and what we were. This is why the genre of portraiture has attained such unquestionable importance in painting as well as photography. However, portraiture is no longer, if indeed it ever was, a way of identifying an individual. Far beyond that obvious fact it has also ceased to re-create any real identity. Germán Gómez' series Compuestos, 2004-2007, directly addresses the absolute uncertainty that exists behind a countenance, and the end of that idea of identity. His portraits of men are "composed" of fragments of other faces, of other countenances, of other men. Cut out and substituted by other fragments, each face is the assemblage of pieces of four faces, of four identities that are different, and yet the sum of all of them does not generate a new identity, but rather the decomposition of the previous individual identities. Each portrait is the face of someone who does not exist but is part of four identities, four different and unrecognizable though present realities. The sum of a forehead, some eyes, a nose, composes a countenance. The loss of them decomposes an identity; the certainty of knowing who we are is shaken as we see that just like the scissors and the photographic camera, the scalpel of the surgeon adds and subtracts parts of our selves to create, to re-compose some beings of whom we are a part, though not entirely.



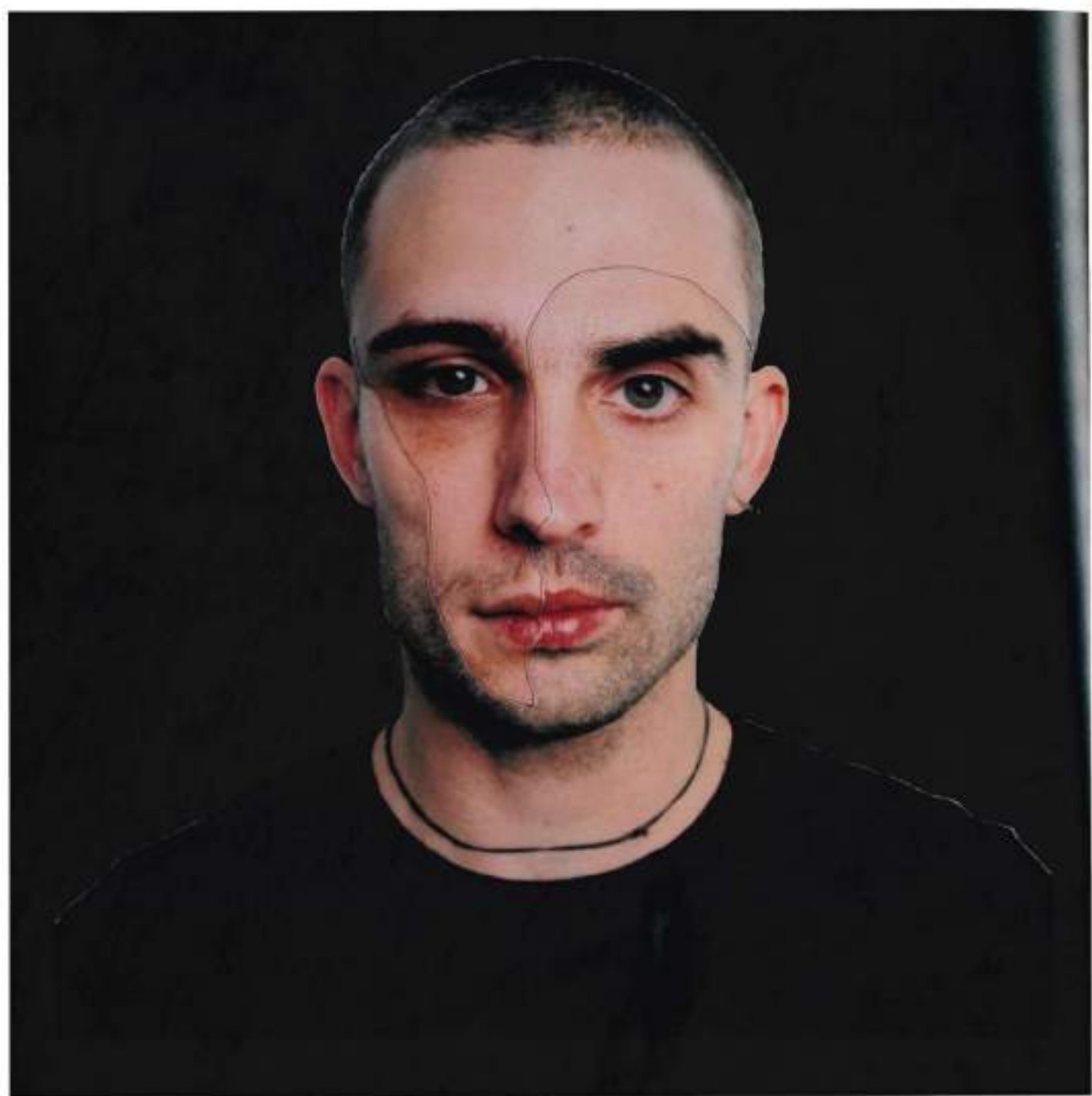
Serie Compuestos. Enrique Álvarez, 2007



Serie Compositos. Giuseppe Bruno, 2007



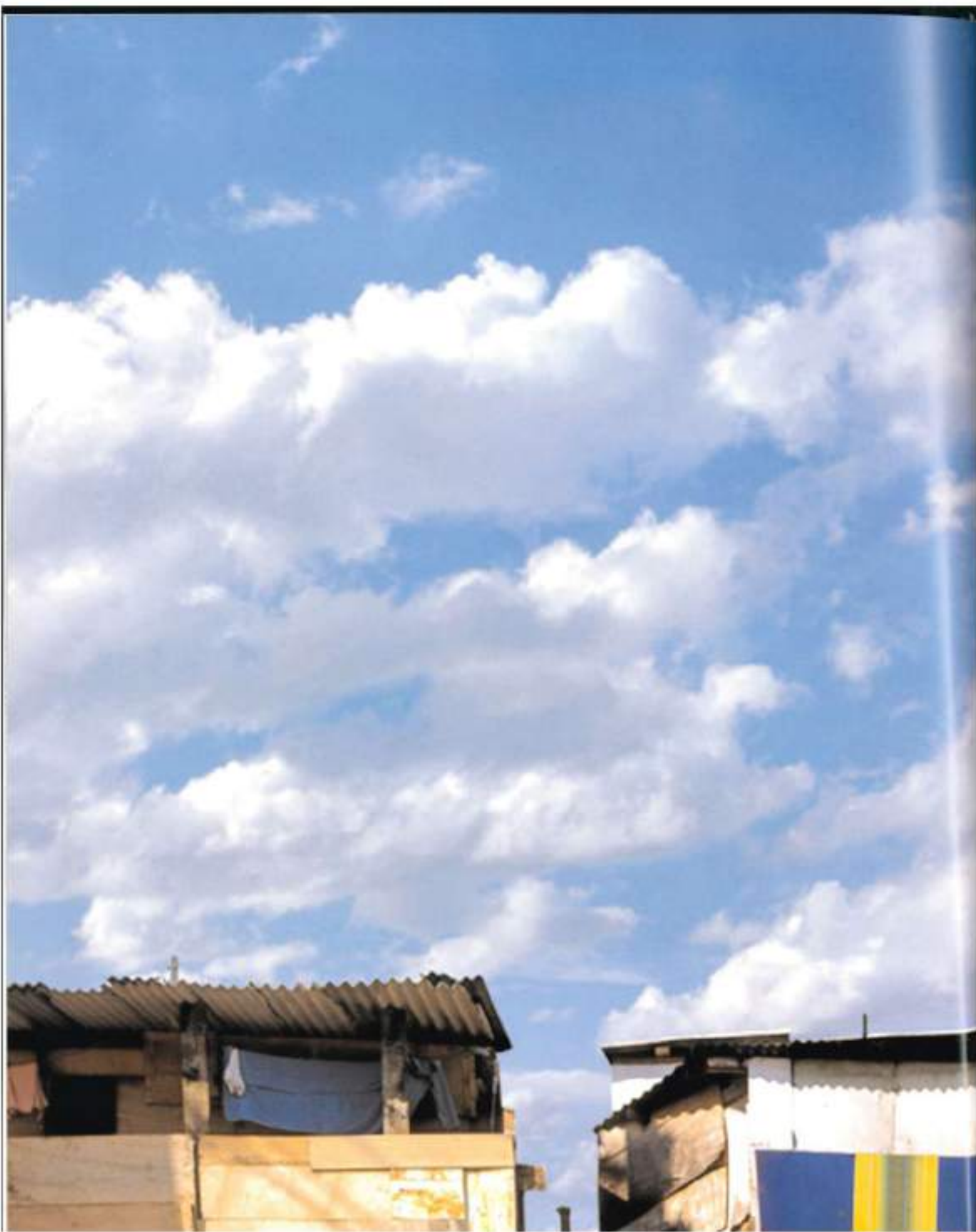
Serie Compuestos. Dimbi Andrés Marcos, 2007



Serie *Compuestas*. Robert Peter Marc, 2007



Serie Compuestos. Ignacio Elías Francisco, 2007



Dionisio González

Dionisio González

Gijón, Asturias, 1985

1990

La ventana fragmentaria, Gal. Lienzo y Papel, Sevilla.

1992

A través del espejo, Gal. Carmen Carmona, Sevilla; *Intercambios: la estampa original* (colectiva), Galería Fernando Serrano, Edimburgo.

1996

The Impossible Stairs, The Cracker Factory, Edimburgo.

1997

África (colectiva), Galería L.A., Gijón.

2000

Human Hive, CAAC, Sevilla.

2001

Sito-acciones, Gal. Cavecanam, Sevilla; *Levels of Sound*, Centro de Fotografía, Universidad de Salamanca; *Solidarios* (colectiva), CAAC, Sevilla.

2002

Panópticos. La escritura de lo visible, Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca; *El ballo género* (colectiva), Sala Plaza de España, Madrid [cat.].

2003

Del espacio amurado a la transparencia, Gal. Espai Lucas Arte, Valencia (post. en Casal Solleric, Mallorca y Caja San Fernando, Sevilla).

2004

Arquitectura da sobra: a cidade subexposta, Gal. Max Estrella, Madrid (posteriormente en el Instituto Cervantes de Toulouse).

2005

Faulceia Desvaivada, Museo de Arte Contemporáneo de Huelva; *Barrocos y Neobarrocos* (colectiva), Domus Artium, Salamanca [cat.].

2006

A cidade ajuntada, Kunsterwin de Heidelberg, Alemania; *Cartografías para a remoção*, Gal. Mario Sequeira, Braga; *Asentamiento y excremento: una pesadilla excogitable*, Domus Artium, Salamanca.

¿Es verdad todo lo que vemos? ¿Hasta qué punto podemos ni siquiera decir qué es lo que vemos con total seguridad? Los paisajes que González construye a partir de la ruina de los edificios de ciudades reales son tan reales como cada espectador pueda creer. Ya no se trata de que las tecnologías aplicadas a la fotografía, a la imagen puedan poner sobre el papel o sobre una película cualquier cosa que el artista pueda llegar a imaginar. En el caso de Dionisio González esta romántica historia de recuperar edificios en destrucción por la desidia política o por la ruina económica comienza en La Habana. Recompone fragmentos del edificio con elementos prefabricados, de vidrio, madera, elementos que aunque nada tengan que ver con el edificio, con el paisaje nos resultan totalmente creíbles, como "si pudiera ser", y es que lo posible y lo imposible han borrado la línea fronteriza entre ellos. La continuidad de este proyecto tiene lugar en las favelas de algunas ciudades de Brasil, que están siendo destruidas en un proceso de limpieza política. El artista plantea opciones de rehabilitación, a partir de sus planteamientos de reconstrucción digital de las imágenes, coloca elementos inexistentes, llegando en sus últimos trabajos a colocar personas obviamente ajenas al lugar. Una reivindicación del paisaje dentro de la incertidumbre de la realidad y de lo posible, una reconstrucción utópica de lugares imposibles de salvar si no es en el territorio artístico de lo deseado, de lo soñado.

Is everything we see true? To what extent can we even say that we are totally sure of what we see? The landscapes that González constructs from the ruins of buildings in real cities are as real as each viewer believes them to be. It is no longer a question of whether the technologies applied to the photographic image can put on paper or film anything the artist might ever imagine. In the case of Dionisio González this romantic story of recovering buildings undergoing destruction because of political neglect or economic ruin begins in Havana. He recomposed fragments of buildings with prefabricated elements, glass, wood, elements that, though they have nothing to do with the building, with the landscape, appear utterly believable to us, as "if it could be", and the fact is that the border between the possible and the impossible was erased. The continuity of this project takes place in the favelas of some cities in Brazil, which are being destroyed in a political clean-up process. The artist projects options for rehabilitation through his digital reconstruction of the images, inserting non-existent elements, and in his latest works even inserting people who are obviously out of place. An advocacy for landscape within the uncertainty of reality and possibility, a utopian reconstruction of places that are impossible to save unless it is in the artistic realm of what is desired, what is dreamt.

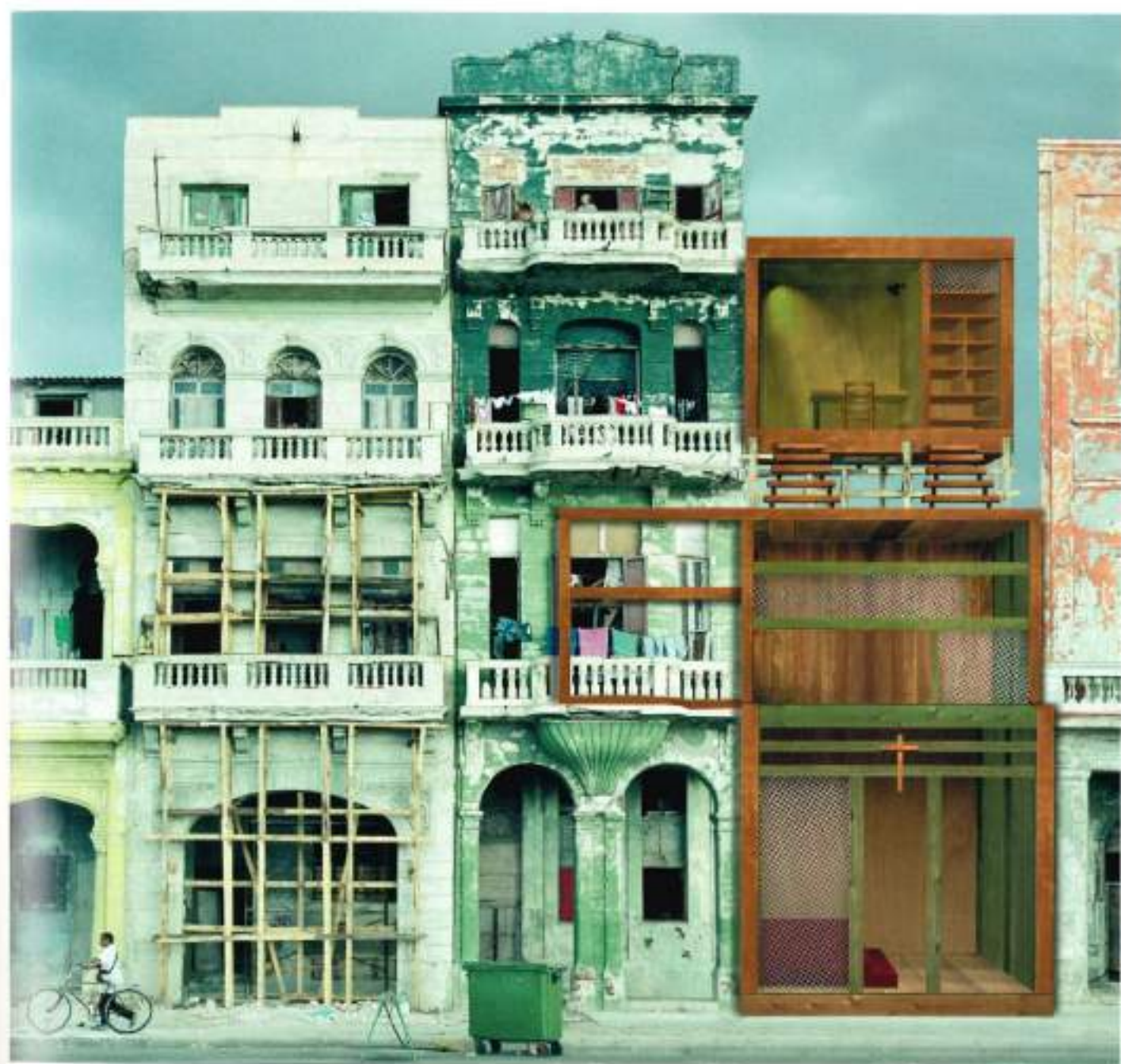




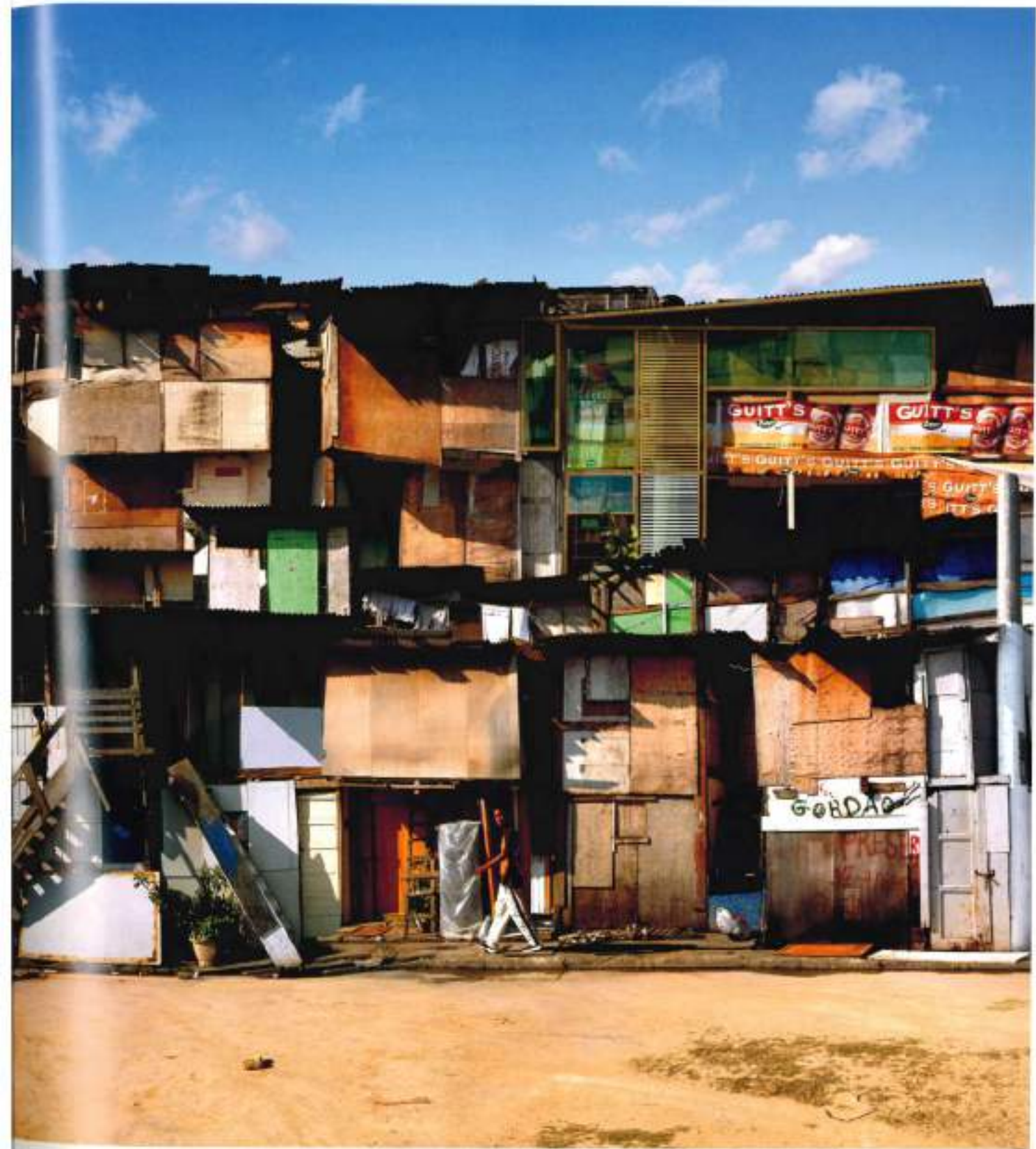
Situ-acciones III, 2001



Situ-acciones V, 2001











Anna Malagrida

Aina Malagrida

Barcelona, 1970

1998

Deambulaciones, Metrònom, Barcelona; *La sphère de l'intime*, Le Printemps de Cahors, Fondation Cartier, Cahors, Francia [cat.].

1999

Espejismos, Galería María Martín, Madrid.

2000

Retrats (colectiva), Galería dels Àngels, Barcelona.

2001

Interiores, Galería Senda, Barcelona (posteriormente en el Photomuseum de Zarauz y en la Galerie 779 de París); *Fragments* (colectiva), Colección Rafael Tous de Arte Contemporáneo (Itinerama); *El viaje*, Centro Cultural Español de Cooperación Iberoamericana, Miami.

2003

New Perspectives (colectivas), Kawasaki City Museum, Kawasaki; *L'istes d'espera* (colectiva), Espai VolART, Barcelona.

2004

Historias privadas-historias públicas, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

2006

Point de Vue, Instituto Cervantes, París; *Glashkultur, ¿qué pasó con la transparencia?* (colectiva), Koldo Mitxelena, San Sebastián y Centre d'Art La Panera, Lleida [cat.]; *Beca* Fundación Arte y Derecho (Madrid- Barcelona).

2007

Galería Finge-Von Rosen, Colonia; *Pont de vue*, Galería Senda, Barcelona; *Mediterrània* (colectiva), La Panera, Lleida; *Aquí y ahora* (colectiva), Sala Alcalá 31, Madrid [cat.].

Todos nos intrigamos ante las sombras detrás de una ventana. Cuando nos asomamos por la noche a las ciudades y vemos tantas luces encendidas, es imposible no pensar en qué historias estarán sucediendo detrás de cada ventana. Las fachadas de los edificios que presenta Malagrida son como redes geométricas en las que cada ventana, iluminada o no, tienen una gran capacidad narrativa que nos invita a participar activamente en la obra. El juego entre interior y exterior está permanentemente en estas imágenes que son como casas de muñecas donde habitan unos pequeños seres que son reales y a cuyas vidas nos asomamos en breves e indescifrables intervalos. La oscuridad de los retratos de interiores es también sugerente, llenos de ensoñaciones literarias. Al igual que esos paisajes de las periferias urbanas, los alrededores de los grandes centros urbanos, donde la ciudad se deshace en callejuelas sin asfaltar, donde el espacio se abre para que la naturaleza llene los intersticios de los huecos del urbanismo. En esas zonas mal iluminadas la luz que sale de un coche abierto, aislado, solitario nos sobresalta, y nos llena de inquietud esa mujer solitaria que camina al anochecer por un lugar que ni es campo ni es ciudad, en una oscuridad misteriosa en la que sabemos que acechan mil presagios de desasosiego. La ciudad, al fondo, sigue siendo el inevitable testigo, el fondo de una escena sin resolver, que crece en nuestra imaginación y que nos hace ver, pensar, mucho más allá de lo que realmente estamos viendo.

We are all intrigued by the shadows behind a window. When we look out over the city at night and we see so many lights on in so many buildings, it is impossible not to wonder what stories are unfolding through each window. They light up, they go dark, leaving behind traces of mystery. The façades of the buildings Malagrida presents are like geometric grids in which every window, lit or not, has a great narrative capacity that invites us to participate actively in the work. The play between interior and exterior is ever present in these pictures that are like dollhouses in which small beings live; they are real and we peer into their lives for brief and indecipherable intervals. The darkness of the portraits of interiors is also suggestive, and full of literary reverie. Just like those landscapes of urban peripheries, the outskirts of large urban centres, where the city is undone in unpaved backstreets, where space opens so that nature can fill the nooks and crannies of urban development. In those poorly lit areas the light coming from an isolated, solitary open car stuns us, and we are disturbed by that woman walking alone at sunset in a place that is neither country nor city, in a mysterious darkness in which we know a thousand unsettling premonitions are stalking. The city, in the background, continues to be the inevitable witness, the backdrop of an unresolved scene that grows in our imagination and makes us see, think, far beyond what we are really seeing.



Serie Pasajes. Sin título (Chica de blanco), 2003-2005



Serie interiores. Sin título (Colmena, la conversación), 2002





Serie Interiores. Sin título (Colmena, el pino), 2002







Serie Paisajes. *Sin título* (Carlota Cachel),
2003-2006





Alicia Martín

Alicia Martín

Madrid, 1964

1989

I Bienal de Artes Plásticas, Santa Cruz de Tenerife.

1991

Circuitos de Artes Plásticas (colectiva), Comunidad de Madrid.

1993

Libro-objeto (colectiva), Sala Alcalá 31, Madrid.

1994

A dos vistas (colectiva), Circolo de BB.AA., Madrid.

1996

Walking behind the glass (colectiva), Los Angeles Center for Photographic Studies, California.

1998

La cicatriz interior (colectiva), Sala Plaza España, Madrid.

1999

Sordos, mudos, ciegos, Gal. Oliva Arauna, Madrid.

2000

Contemporáneos, Gal. Oliva Arauna, Madrid; *Voilà, le monde dans la tête* (colectiva), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

2001

Work in progress, Gal. Mario Sequeira, Braga; *Ofelia y Ulises* (colectiva), Itineranta (cat.).

2002

Poliplotas, Casa Encendida, Madrid.

2003

Biografías, Fachada del Palacio de Linares, Madrid; *The Real Royal Trip*, PS.1, Nueva York; *Pintar palabras...*, Instituto Cervantes, Nueva York.

2004

Proyectos de Autismo, Le Creux de l'enfer, Thiers.

2006

Poliplotas, Instituto Cervantes, Roma; *Subjetivos*, ECAT, Toledo.

2007

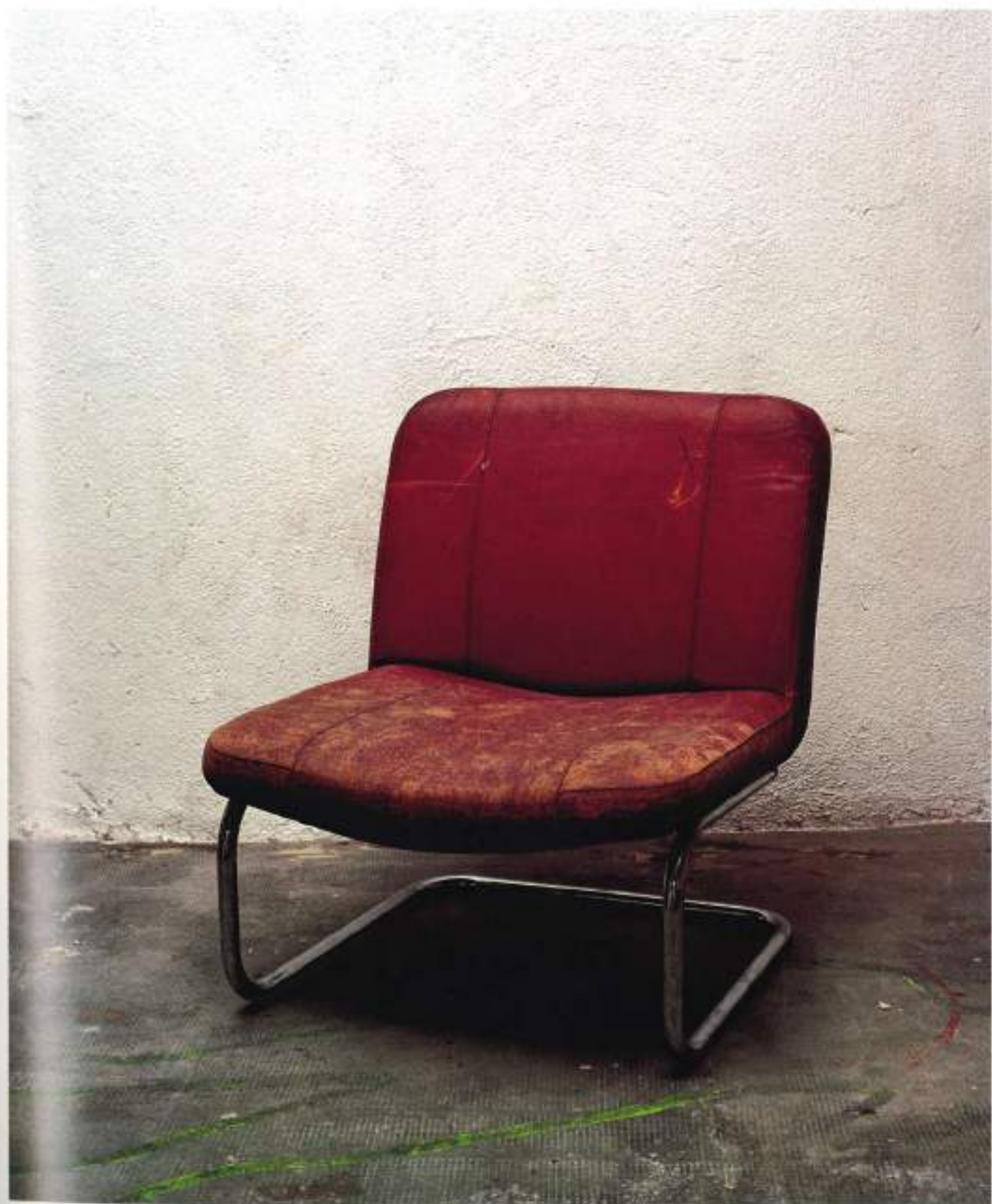
Biografías, Fachada de Thalia, OK Centrum, Linz, Austria; *Sommer, Sonne, Mond und Stern*, Gal. Bernhard Knaus Fine Art, Mannheim.

Hay objetos que de tanto usarlos se convierten en el trasunto de las personas, que llegan a adquirir cualidades humanas, como sombras nos acompañan, nos amparan y nos protegen. Entre ese tipo de objetos los libros y los muebles son los más cercanos a los hombres. Con su uso, un libro deja de ser un libro para convertirse en una historia que vivimos, que soñamos. Una silla, un sillón se llega a convertir en el molde del cuerpo que lo habitó, como una cama... al final como cualquier objeto o lugar que el hombre habita, viste, con los que compartimos nuestros cuerpos y, también, nuestras almas. En esta serie *Sordos, mudos, ciegos*, 1999, Alicia Martín trabaja con una serie de objetos, de muebles cotidianos en sus usos pero que mantienen una relación ajena, extrañada, con nosotros. Ellos son ciegos, sordos y mudos en relación con las personas, de hecho están desapareciendo, perdiendo la consistencia física, material, que les define y conforma. Están perdiendo el alma, sombras de sí mismos, con una existencia que se acaba pues ya no son útiles, se han convertido en desechables a pesar de toda la historia de encuentros de la que han sido testigos y parte activa, lejos ya de compartir soledades y conversaciones, desaparecen dejando tras de sí la simple huella de sus cuerpos en la imagen fotográfica.

*There are some objects that are used so much that they become the mirror image of people, acquiring human qualities, like shadows that accompany us, aid us and protect us. Among objects of this type, books and furniture are the closest to men. With use, a book ceases to be a book to become a story that we live, that we dream. A chair, an armchair can become the mould of the body that inhabited it, like a bed... Actually, like any object or place man inhabits, wears, with which we share our bodies and, also, our souls. In this series *Sordos, mudos, ciegos*, 1999, Alicia Martín works with a set of objects, pieces of furniture with ordinary uses yet that maintain a detached, estranged relationship with us. They are blind, deaf and dumb with regard to people, in fact they are disappearing, losing the physical, material consistency that defines and shapes them. They are losing their souls, they are shadows of themselves, with an existence that is expiring for they are no longer useful, they have become disposable despite an entire history of encounters of which they have been witnesses and active parties. Now, far from sharing loneliness and conversations, they disappear, leaving behind them the simple trace of their bodies in the photographic image.*

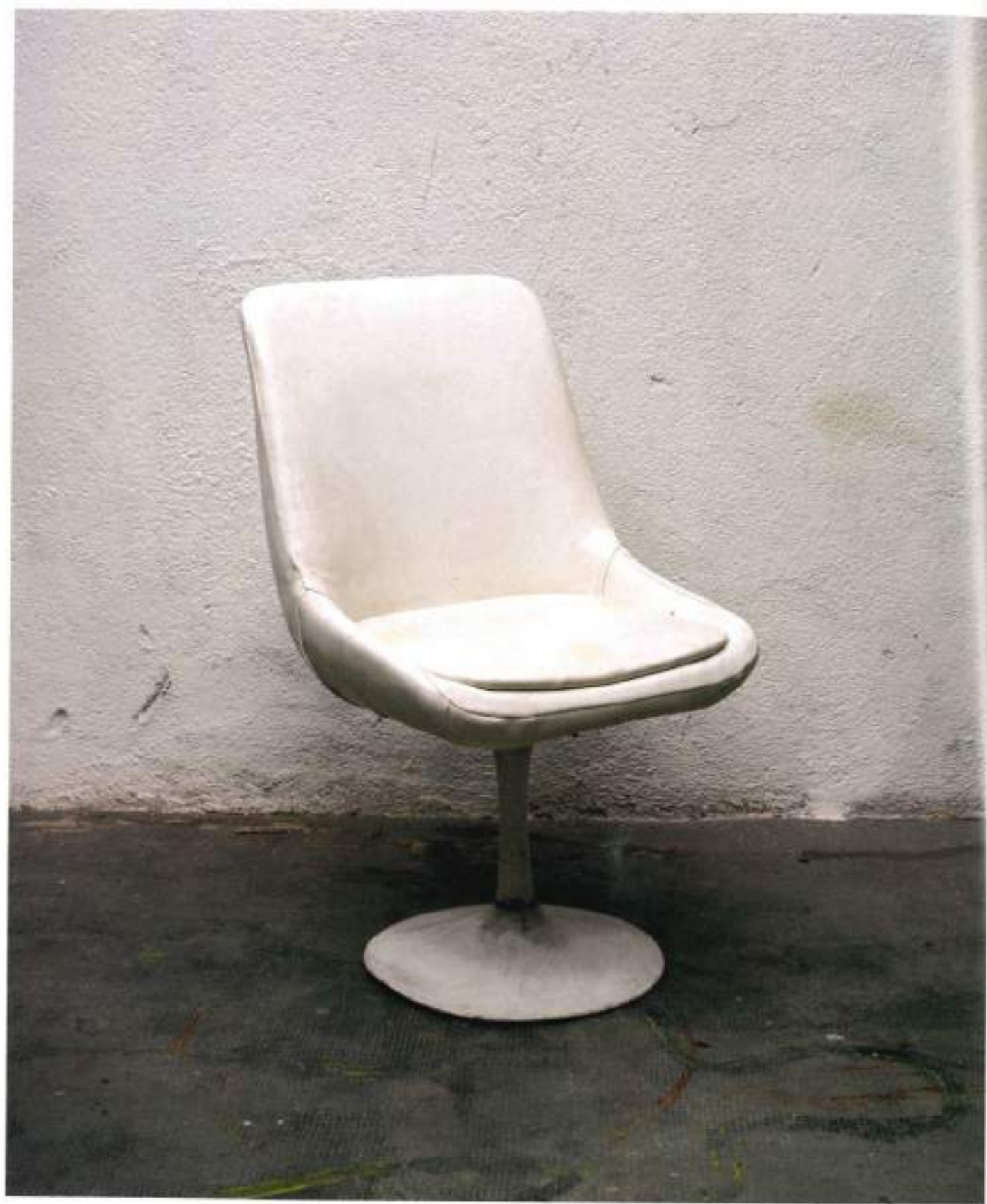












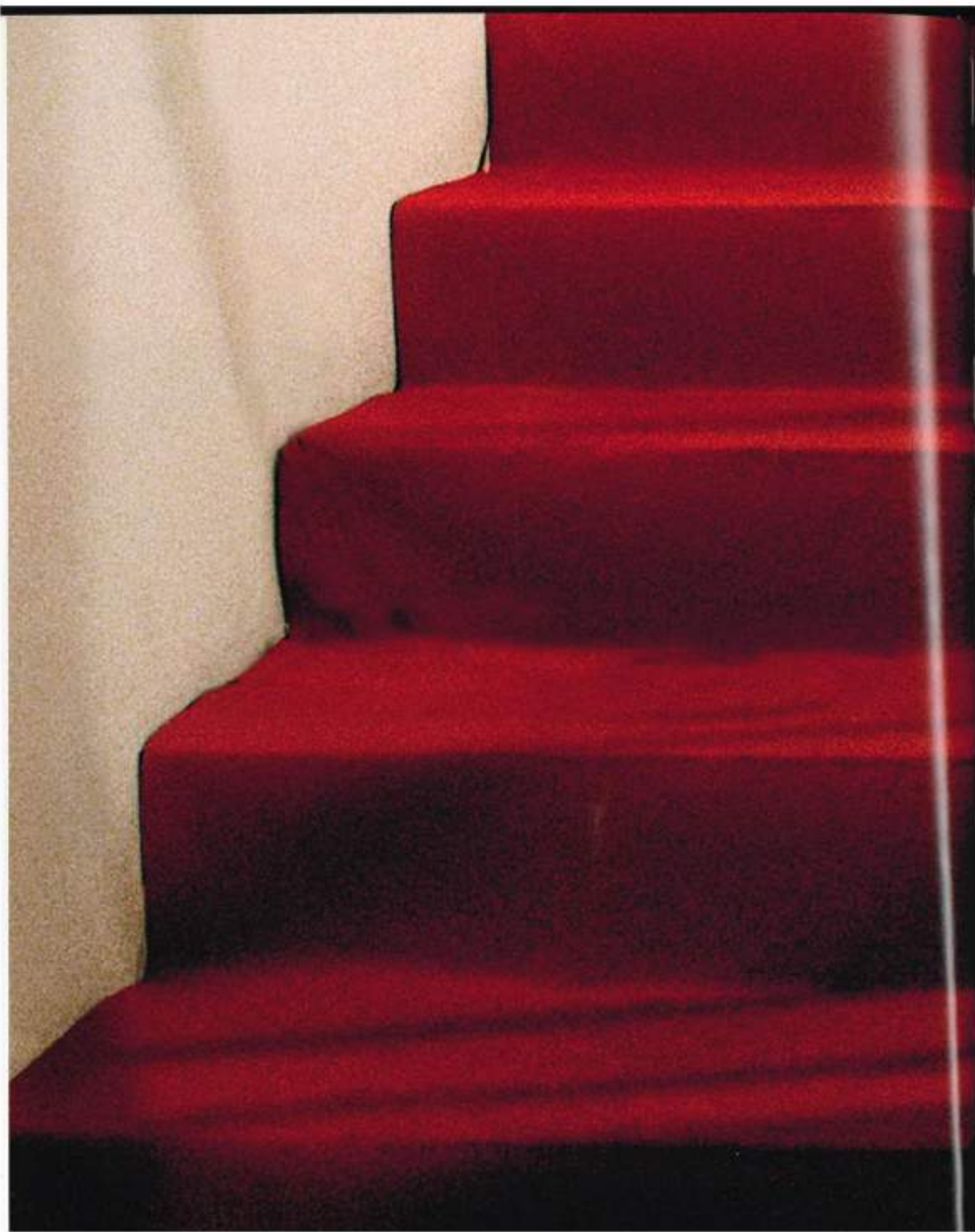












Begoña Montalbán

Begoña Montalbán

Bilbao, 1958

1992

Autobiografías (colectiva),
Sala Amadís, Madrid.

1994

Distancia Cero. Años 90 (colectiva),
Centre d'Art Santa Mònica,
Barcelona.

1996

Epilog (intercanvi d'intensitats)
(colectiva), Centro Cultural de la
Fundació la Caixa, Vic; *Replics de
la pursió* (junto a Cathy Monchaux),
Sala Montcada, Barcelona.

1997

Sous Le Monteau (colectiva), Gal.
Thaddaeus Ropac, París; *La imatge
convinciente*, Gal. Heiga de Alvear,
Madrid.

1998

La cicatriz interior (colectiva),
Sala de Plaza España, Madrid.

1999

*Cómo nos vemos, imágenes y
arquetipos femeninos* (colectiva),
Círculo de BB.AA., Madrid.

2000

Luis Buñuel, los enigmas del sueño
(colectiva), Disputación de Huesca
y Museo Pablo Serrano, Zaragoza.

2001

Premio de la Crítica Arco, Madrid.

2002

Begoña Montalbán, Gal. Major,
Pollença; *Interiores*, Gal. Tomás
March, Valencia [cat].

2003

Reflections in the Mirror, Gal. Claire
Oliver, Nueva York.

2004

Sensaciones Blancas, Swinger Art
Gallery, Verona.

2005

*Rostros, el retrato en el umbral
del siglo XXI* (colectiva rinerarta).

2006

Stances, Gal. Tomás March, Valencia.

2007

Sala CAI Lazán, Zaragoza.

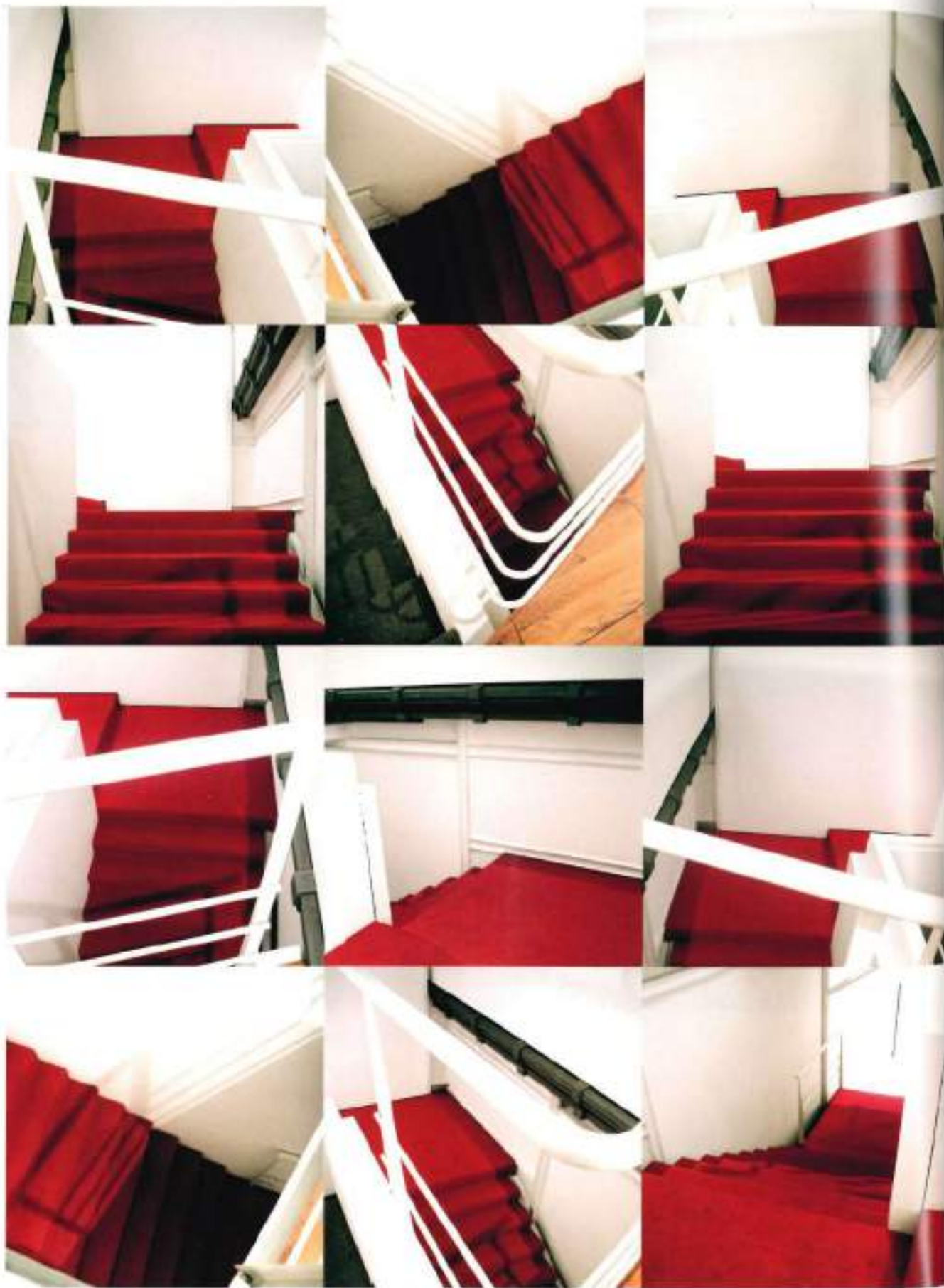
El espacio arquitectónico, un espacio vacío, puede equipararse a ese espacio mental en el que construimos nuestras historias íntimas. Sueños y pesadillas que transcurren en espacios ajenos a la realidad, como si sucedieran al otro lado del cristal. En este caso se trata de unas escaleras que se enfrentan entre sí en fragmentos descolocados de sí mismas. Un lugar inaccesible para el individuo y que sin embargo ha sido construido para ser transitado. Lo real y lo soñado, lo irreal y lo cotidiano. En toda la obra de Montalbán los cuerpos y las estructuras antropomórficas se construyen en espacios donde nunca hay sombras, todo su trabajo parece estar situado en un espacio virtual en el que los objetos son tridimensionales pero nunca reales, no proyectan sombras sobre esos espacios en los que están colocados. "Los pasos perdidos" nos indican la imposibilidad de llegar a ningún destino, como el laberinto, la escalera truncada representa la pérdida, ese imposible transitar para encontrar una salida, un lugar de llegada. Los pasos perdidos de cuantas personas que han buscado algo que tal vez sólo estaba en sus mentes. La fotografía alcanza aquí el poder de sugerir, y nos enfrenta a la afirmación de que ya no se trata de fotografiar algo que sucede, una acción, un lugar real o construido, sino de fotografiar una sensación, un símbolo, algo que ni es ni sucede, simplemente un deseo.

Architectural space, an empty space, can resemble that mental space wherein we construct our intimate stories. Dreams and nightmares that unfold in spaces outside reality, as if they took place on the other side of the windowpane. In this case some stairways confront each other in fragments that are displaced from themselves. A place that is inaccessible for the individual and yet which has been built as a passageway. The real and the dreamed, the unreal and the everyday. In all Montalbán's work anthropomorphic bodies and structures are constructed in spaces where there are never any shadows; all her work seems to be situated in a virtual space in which objects are three dimensional but never real; they do not cast shadows upon those spaces in which they are placed. Los pasos perdidos (The Lost Steps) informs us of the impossibility of reaching any destination, like the labyrinth, the cut-off stairway represents loss, that impossible passage to find the way out, a place of arrival. The lost steps of so many people who have sought something that may only have been in their minds. Here, photography reaches the power of suggestion and confronts us with the affirmation that it is no longer a matter of photographing something that is happening, an action, a real or constructed place, but of photographing a sensation, a symbol, something that neither is nor occurs, but simply a desire.



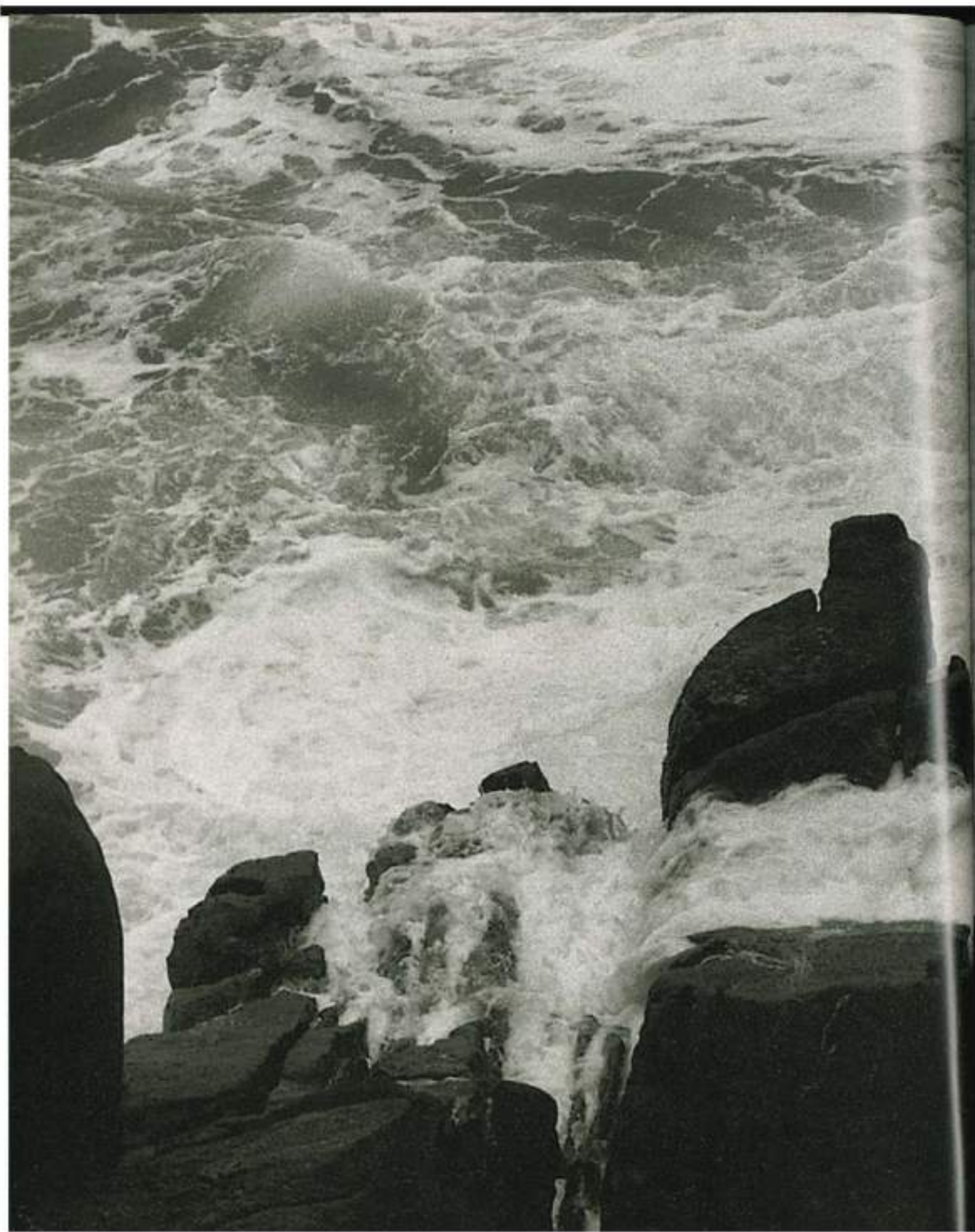









Fasos peripass (postpico), 2000





Rafael Navarro



Rafael Navarro
Zaragoza, 1940

1967

Bacelar Pinna, Zaragoza

1978

Canon Photo Gallery, Ginebra

1981

Instituto Cultural de la Zona Mercaderes
Madrid

1982

Yokohama Citizen's Gallery, Japón

1983

Galerie Le Deuxième, Lyon

Marlene Murguía (colectiva), The
Photographer's Gallery, Londres

1987

MEAC, Madrid; *Le temps d'aujourd'hui*
(colectiva), Palais de Tokio, París

1991

Cuatro direcciones (colectiva),

MNCARS, Madrid [cat.]

1992

Visages, paysages et autres rivages
(colectiva), Centre d'Art Contemporain,
Bruselas [cat.]

1994

Entre la pasión y el silencio (colectiva),
Abbaye de Montmajour, Rencontres
Internationales de la Photographie,
Arles (itinerante)

1996

Sala de exposiciones de la Universidad
de Alicante [cat.]

1997

Museo de Bellas Artes de Asturias,
Oviedo [cat.]

2000

Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires

2001

Dípticos, Gal. Pennings, Eindhoven,
Holanda; *El nu fotogràfic*, Fundació
Caixa de Sabadell

2003

Espacio Caja Burgos [cat.]

2006

Ella, viaje al territorio del cuerpo,
Instituto Cervantes, Moscú; *Cuerpos
iluminados*, La Lonja, Zaragoza (post. en
el MEIAC, Badajoz)

2007

Galería Bacelos, Vigo

La naturaleza es el origen de todos los miedos del hombre. Las sombras, agigantadas por el miedo infantil, de los árboles en los cuentos infantiles, en nuestra memoria. Ese silencio infinito del mar en momentos de calma, las formas de las plantas, la lejanía entre la educación cultural y el conocimiento natural hacen que cada vez más el hombre sea un extraño ante los elementos de la Naturaleza. Y el mar tal vez sea el paisaje más tenebroso, como elemento ajeno al hombre, lleno de monstruos que simbolizan simplemente nuestros miedos. Los *Miedos* son dipticos fotográficos que Rafael Navarro como un test psicológico, a modo de test de Rorschach nos plantea para que descifremos esos miedos, el origen de esos traumas, para que nos enfrentemos con los



monstruos que creemos ver en la espuma del mar chocando contra las rocas. El que estén realizados en blanco y negro agudizan aún más esa lejanía, esa extrañeza, la pérdida de esa belleza de tarjeta postal que aleja el miedo al mar ayuda aquí para enfrentarnos directamente con la belleza del acantilado, con el vértigo de la caída. Con esa excitación en estado puro que es el miedo, y ningún miedo más terrible que el miedo a lo desconocido, que es simplemente el miedo desenfrenado a los monstruos que habitan en nuestra mente.

Nature is the origin of all man's fears. Shadows, exaggerated by childish fear, of the trees in children's stories, in our memory. That infinite silence of the sea at calm moments, the shapes of plants, the distance between cultural education and knowledge about the natural world makes man more and more of a stranger before the elements of Nature. And the sea may be the most ominous landscape, for it is an element alien to man, full of monsters who simply symbolize our fears. Los miedos are photographic diptychs that Rafael Navarro presents us with as a psychological test, in the manner of a Rorschach test, for us to decipher those fears, the origin of those traumas, so that we will face the monsters we believe we see in the foam of the waves



crashing against the rocks. The fact that they are produced in black-and-white further intensifies that remoteness, that strangeness. The loss of that postcard beauty that casts away the fear of the sea helps here to confront us directly with the beauty of the cliff, with the vertigo of the fall, with the excitement in its pure state that fear is, and there is no fear more terrible than the fear of the unknown, which is simply unbridled fear of the monsters inhabiting our mind.



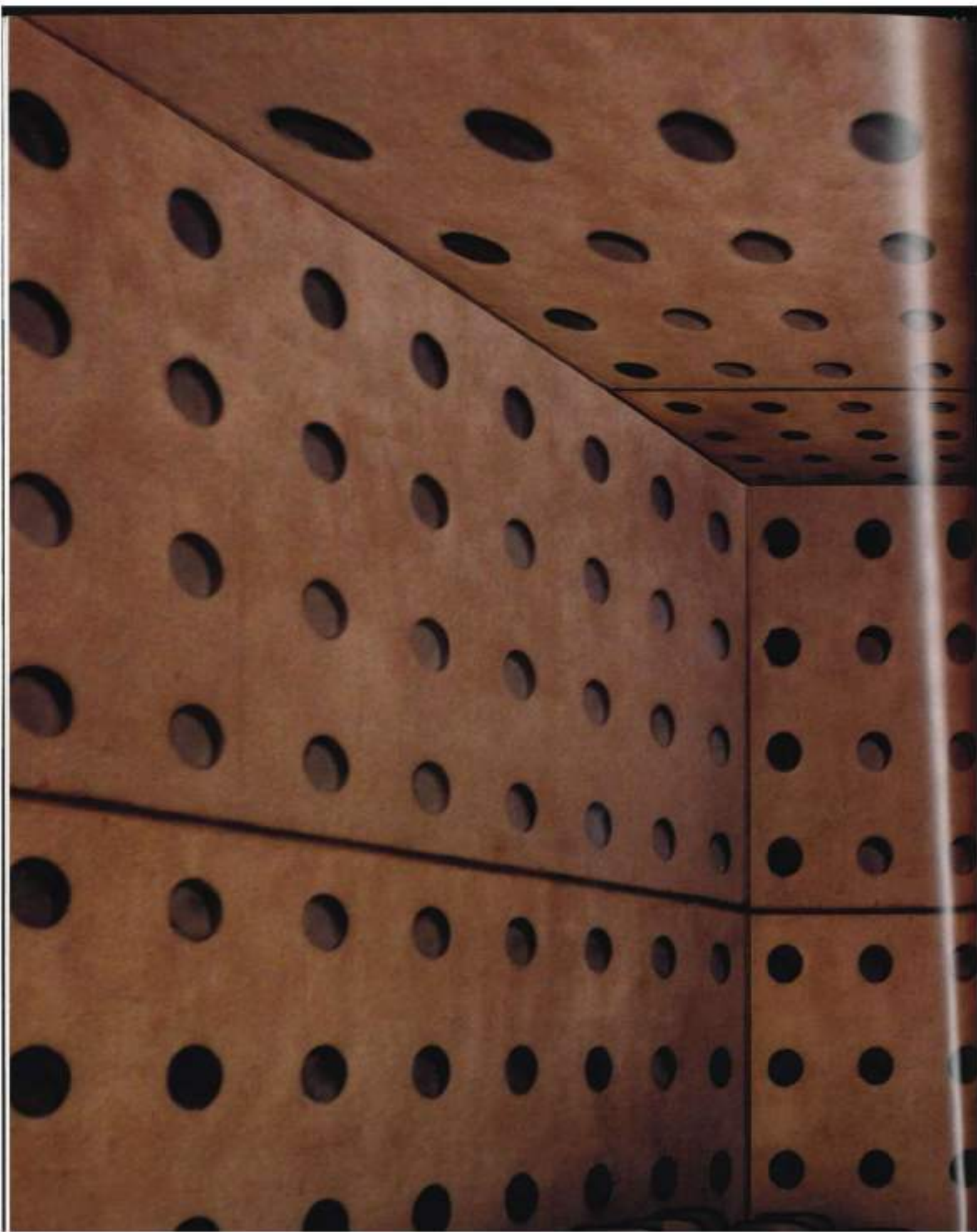














Concha Pérez

Concha Pérez

Valladolid, 1969

1997

Escenas para un laberinto (colectiva), Intervenciones en espacios públicos, Alarcón, Madrid.

1998

La voladura del Mame (colectiva), Espacio de Arte Garaje Pomasa, Madrid [cat.].

1999

Espacio de diferencia (colectiva), Antiguo Hospital de Salud Mental Santa Isabel, Leganés, Madrid.

2002

Deluxe (colectiva), Sala Plaza de España, Madrid y Casas Reigner Gallery, Miami [cat.].

2003

Generación 2003 (colectiva), La Casa Encendida, Madrid [cat.]; *En sus 13* (colectiva), ADN Galería, Barcelona; Primer Premio L'Oréal de Artes Plásticas, Madrid.

2004

Concurso de Fotografía Purificación García, Círculo de BB AA., Madrid; Galería Teresa Cuadrado, Valladolid; 90-60-30 (colectiva), Ayuntamiento de Alarcón, Madrid; Beca Generación 2004, Madrid.

2005

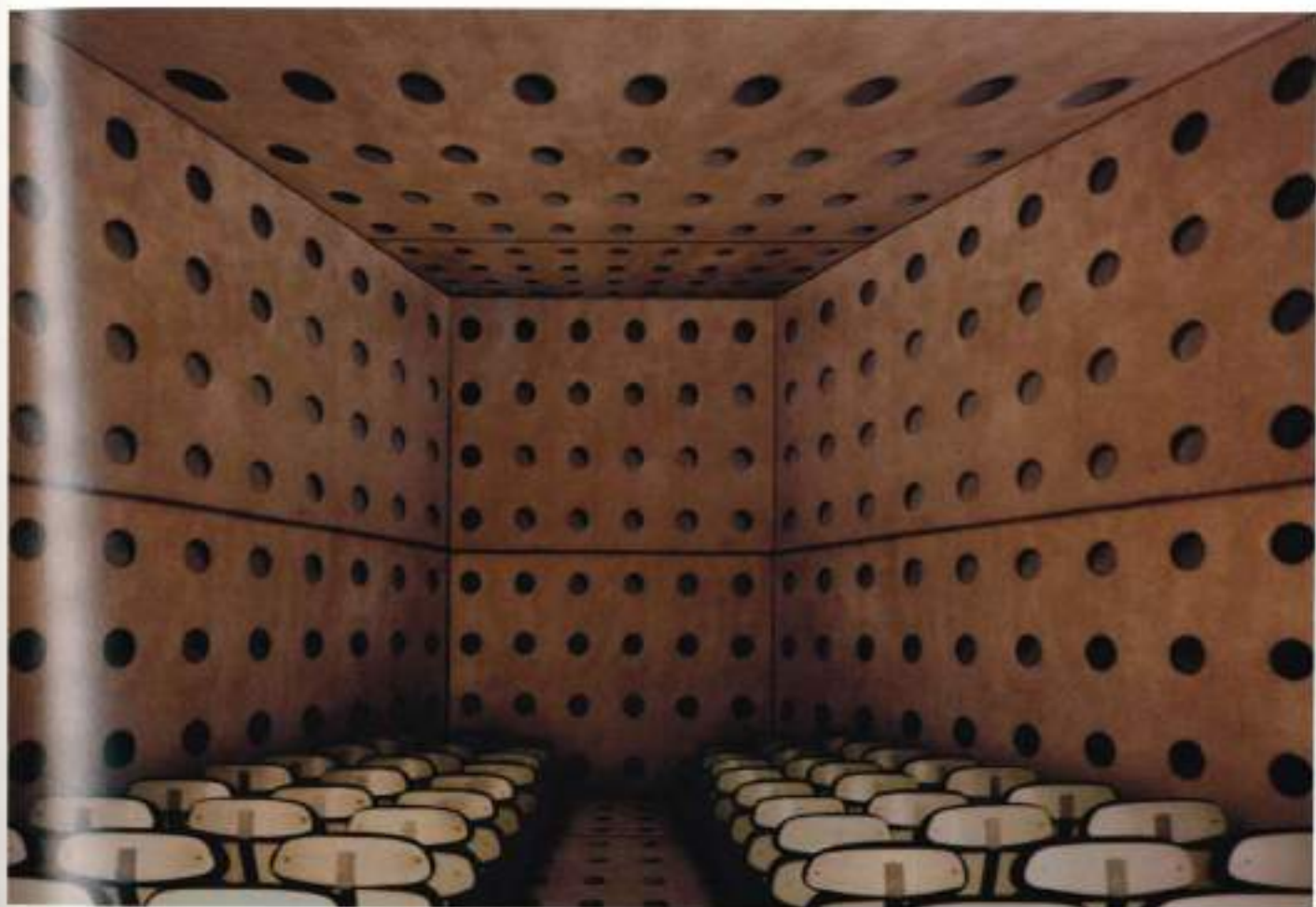
Contemporanea Tre (colectiva), Pinacoteca Como, Italia; *Tránsito*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

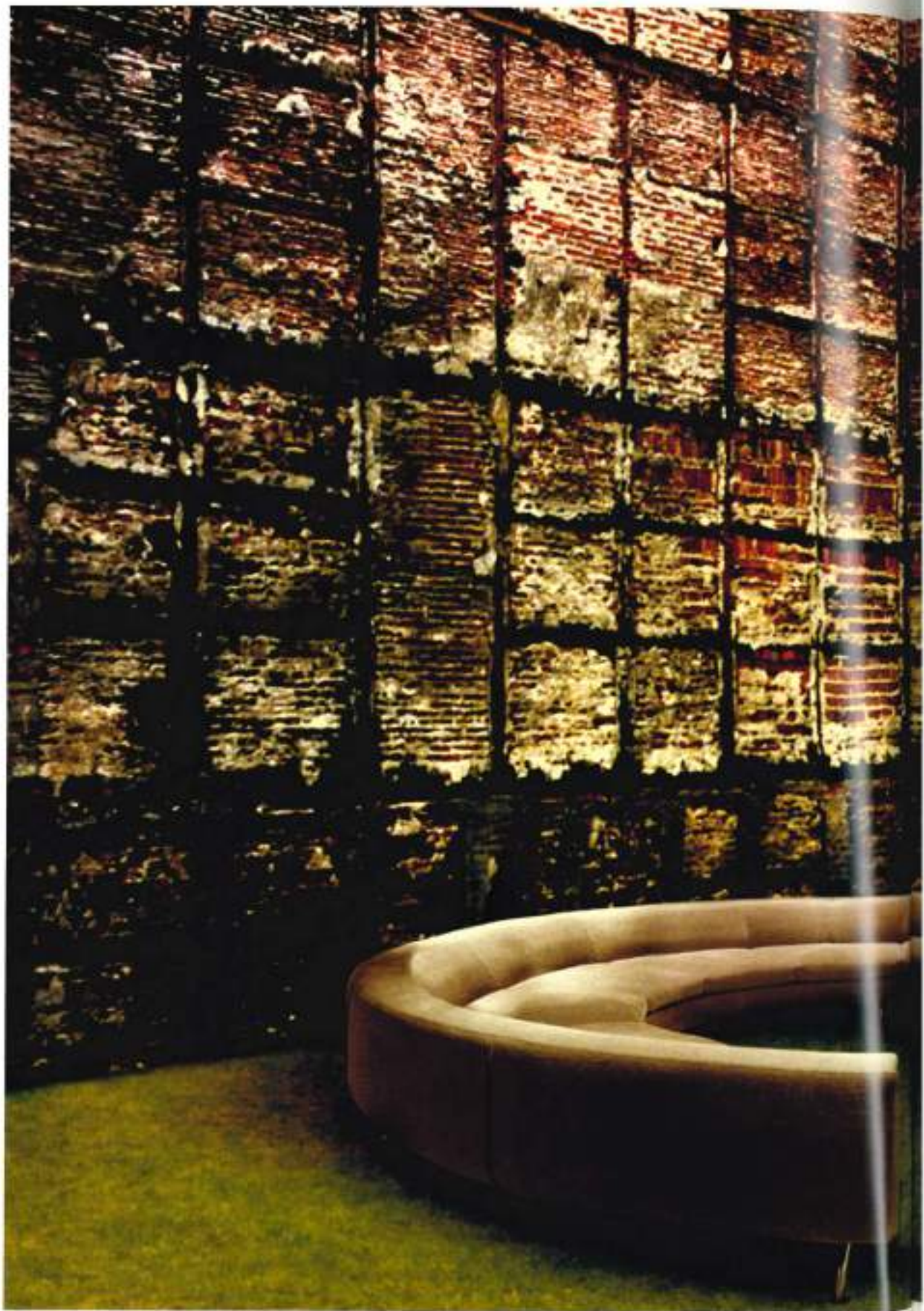
2007

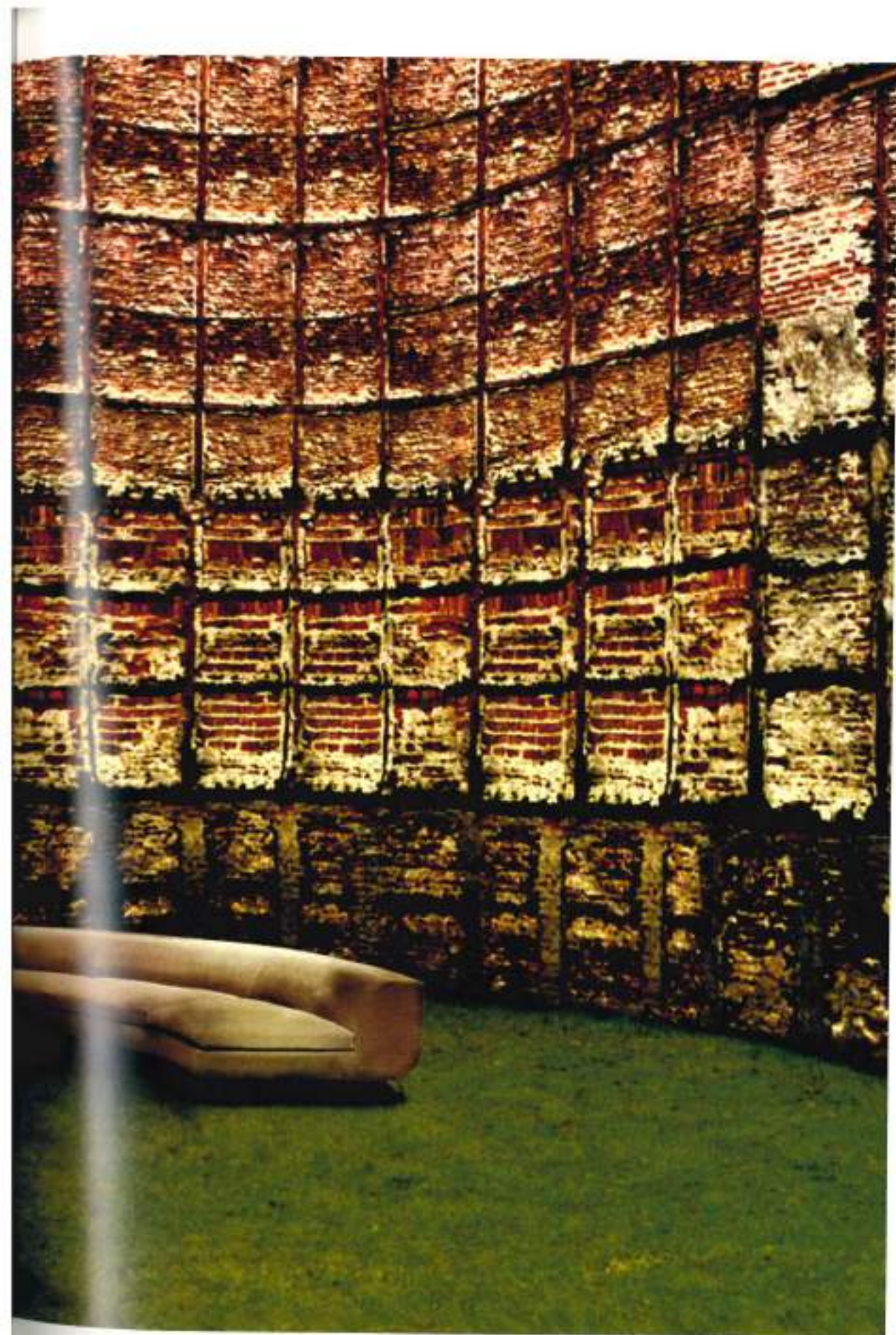
Destino Futuro (colectiva), Real Jardín Botánico, Madrid; *Daydream*, Cuarto Oscuro, Galería My Name's Lolita Art, Madrid; *Ausencias* (colectiva), Galería Fullart, Sevilla.

En la indefinición de la realidad nos movemos. Con la certeza de que todo puede ser de otra manera y la incertidumbre de si lo que creemos real lo es realmente. En esa forma de sentir todo aquello que nos podría definir, todo aquello a lo que en otro tiempo podríamos recurrir para agarrarnos a la certeza de saber quiénes somos, se desvanece. Los géneros, las señas de identidad, la apariencia de nuestro entorno, unos paisajes imposibles que el hombre construye con su técnica avanzada y con la miseria del superdesarrollo. Concha Pérez construye espacios inexistentes pero no imposibles, con las técnicas informáticas aplicadas a la fotografía ya prácticamente todo es posible y la duda sobre lo real y lo imaginario se convierte en una sombra que cubre cualquier sol imaginado. Lugares cibernéticos que nos son familiares, salones de estar en medio de la calle, el mar como lugar habitado, sillas aisladas en una cantera... lugares de incertidumbre en los que la presencia del hombre les dota de una cierta lógica, que hacen que los veamos como algo posible aunque sin la seguridad de haber estado allí, lugares que creemos haber visto en alguna película, tal vez en algún sueño, pero que trabajan en nuestro inconsciente como preámbulos de paisajes futuros.

We dwell in the indefiniteness of reality. With the certainty that everything can be otherwise and the uncertainty that what we believe to be real really is so. In that way of feeling, everything that could define us, everything that at another time we could resort to in order to cling to the certainty of knowing who we are, vanishes. Gender, signs of identity, the appearance of our surroundings, impossible landscapes that man builds with his advanced technologies and with the misery of overdevelopment. Concha Pérez builds non-existent yet not impossible spaces. With digital imaging applied to photography virtually anything is possible and the doubt about what is real and what is imagined becomes a shadow that covers any imagined sun. Cybernetic places that are familiar to us, armchairs in the middle of the street, the sea as an inhabited place, a lone chair in a quarry... Places of uncertainty in which the presence of man bestows them with a certain logic, which makes us see them as something possible, yet without the assurance of having been there, places that we believe we have seen in some film, perhaps in some dream, but that work in our subconscious as preambles of future landscapes.

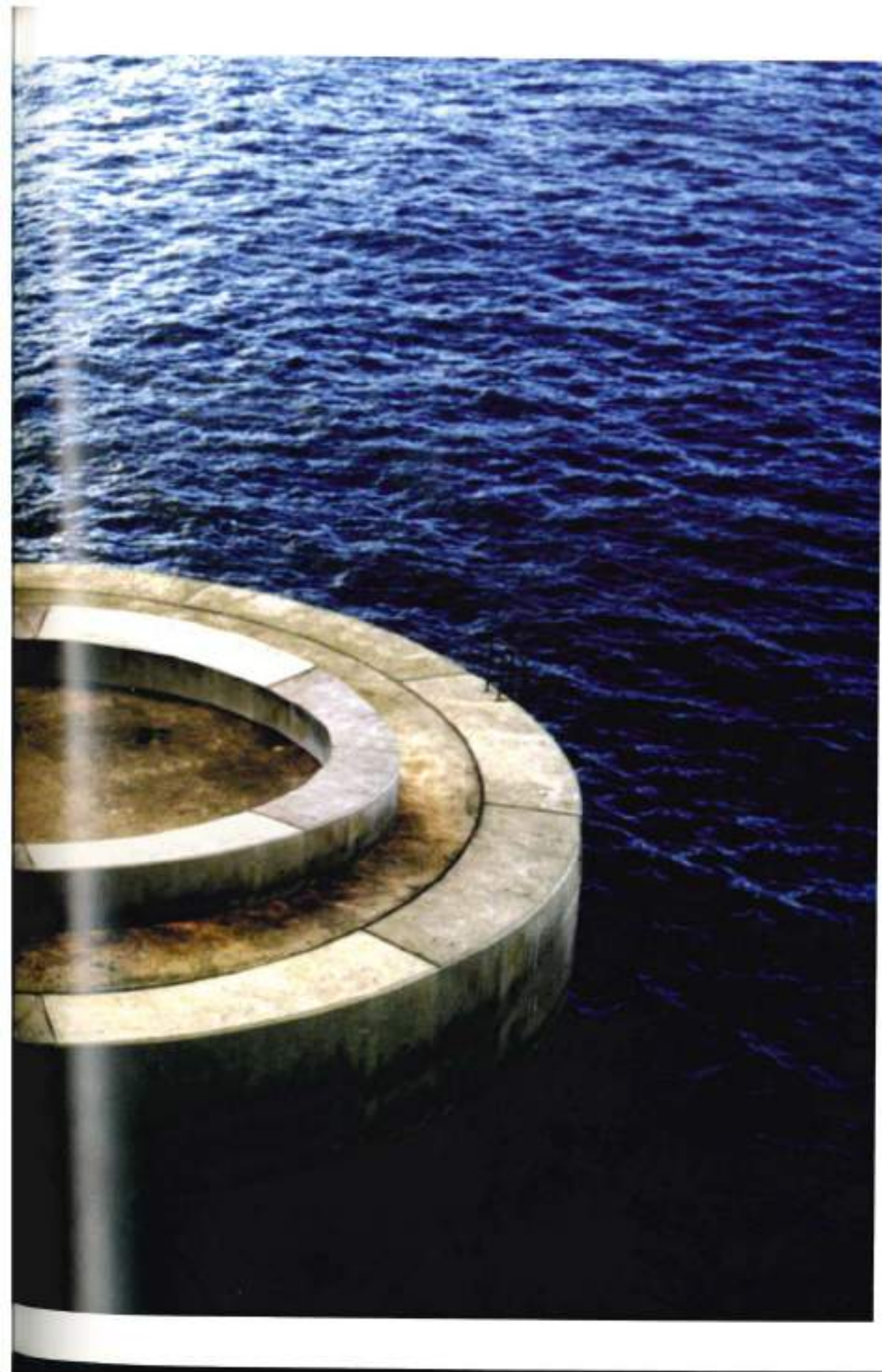






Solar con sofá, 2002













Xavier Ribas



Xavier Ribas

Barcelona, 1960

1994

SIMCITY- *Simulation des öffentlichen Raumes*, Bielefeld y Kassel, Alemania.

1995

Beca y mención especial FotoPress-la Caixa, Cataluña.

1999

Encontros da Imagem, Braga; *Near and Elsewhere* (colectiva), The Photographer's Gallery, Londres.

2000

Old Museum Arts Centre, Belfast.

2001 Nicephore + 161, Festival de Photographie, Clermont-Ferrand.

2002

Salamanca. Un proyecto fotográfico, Centro de Arte contemporáneo, Salamanca [cat.]; *Urban Visions* (colectiva), Flowers East Gallery, Londres.

2003

Des Espèces d'Espaces (colectiva), Centre de Diffusion de la Photographie, Montreal [cat.].

2004

Mediterranean: Between Reality and Utopia (colectiva), The Photographer's Gallery, Londres.

2005

Fundación FotoColectaria, Barcelona; *En las ciudades, fotografía urbana en los fondos de la Fundación FotoColectaria* (colectiva), Canal Isabel I, Madrid.

2006

Estructuras invisibles, ProyectoS0, Barcelona; *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza (1968-2006)* (colectiva), Museo de Arte Contemporáneo Estaban Vicena, Segovia; *Filipiniana*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid [cat.]; *Del paisaje reciente*, Fundación ICO, Madrid [cat.].

2007

Jóiva, Domus Artium, Salamanca.

Esos lugares intermedios, de tránsito, que en sí mismo parecen no significar nada, no existir, son los que más le interesan a Ribas. En *Umbrales*, 2001-2002, nos presenta una serie de puertas, de ese espacio inmediatamente anterior a la puerta, de grandes entidades financieras. No hay nada perceptible en las imágenes de que estamos a la entrada de esas nuevas catedrales del poder que son los bancos, las instituciones financieras, allí donde está el dinero. Ese espacio ínfimo pero esencial, esa pequeña superficie que precede a la entrada al lugar en concreto contiene toda una simbología, en su sola existencia habla del proceso de tiempo, de sucesos que acontecerán, de situaciones de desesperación... toda la existencia en unos pocos metros de espacio que simplemente sirven para albergar una historia imaginada, cientos de situaciones protagonizadas por tantas personas que cruzarán esos umbrales en todo el mundo, una fina línea que separa el deseo de la realidad, la esperanza del desasosiego. La importancia del detalle, de ese minimalismo formal, esa forma directa y pormenorizada de mostrar el lugar, sin excesos, simplemente ateniéndose a una realidad que nos habla de historias imaginadas exclusivamente a partir de toda la literatura que puede despertar en nuestra mente el umbral, ese lugar que atravesamos tal vez sin darle demasiada importancia, testigo de pasos, de historias, de deseos frustrados...

Those intermediate places of passage, which do not seem to mean anything or to exist in themselves, are those that interest Ribas most. In Umbrales, 2001-2002, he presents us a series of doors, those spaces immediately before the doors of large financial enterprises. There is nothing perceptible in the pictures that conveys that we are at the entrances of those new cathedrals of power incarnated in banks, financial institutions, wherever the money is. That infinitesimal yet essential space, that small surface that precedes the entrance to the specific place contains all the symbolism; in its mere existence it speaks of the process of time, of events that are to take place, of situations of despair... All existence in a few metres of space that simply serve to accommodate an imagined story, hundreds of situations experienced by so many people who will cross those thresholds all over the world, a fine line that separates desire from reality, hope from anxiety. The importance of detail, of that formal minimalism, that direct and thorough way of showing a place, without excesses, simply addressing a reality that reminds us of stories imagined exclusively from all the literature the threshold can elicit in our minds, that place we cross perhaps without placing too much importance on it, that witness of steps, of stories, of frustrated desires...





Serie Umbrajes, *Lloyds Bank*, London, 2001-2002



Serie *Umbræles*: Asfidain Bank, London, 2001-2002



Serie Umbrales. Dao Heng Bank, London, 2001-2002





Serie *Limboles*. Barclays Bank, London, 2001-2002.



A close-up photograph of a piece of fabric, likely a sports jersey, featuring a red and blue color scheme. The blue section on the left contains a red logo consisting of a stylized 'U' with wings, and the word 'UMBRO' printed in red capital letters below it. The red section on the right is a solid, vibrant color. The fabric has a fine, ribbed texture.

UMBRO

The image shows the front cover of a book. The cover is divided vertically into two main sections. The left section is a deep red color, and the right section is a dark blue color. The two sections meet at a vertical seam down the center. The fabric appears to have a slight texture and some creasing. In the center, the name 'Juan Urrios' is printed in a white, serif font. In the bottom right corner, there is a small white box containing the number '182/183'.

Juan Urrios

182/183

Juan Urrios

Barcelona, 1962

1990

Sextine (colectiva), Maison de la Culture d'Amiens [cat.]

1991 *Módul*, Galería Antoni Estrany, Barcelona.

1992

Ortopedias, Sala Montcada, Barcelona;

Fragments (colectiva), Museu d'Art de Girona.

1994

La màgia de la ciutat (colectiva), La Capsa Màgica, Fundació la Caixa, Barcelona; *Ortopedias*, Galería CAZ, Zaragoza.

1995

Grønne gristor (colectiva), Charlottenberg, Copenhagen.

1996

Piet, ¿ya has calculado bien?, Galería dels Àngels, Barcelona.

1997

Verdes, Galería Tomás March, Valencia; *Cegueses*, Museu d'Art de Girona; Festival Atlàntico, Lisboa.

1999

Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokio.

2000

Retrats, Galeries dels Àngels, Barcelona.

2001

Oftalmopaties, Galería dels Àngels, Barcelona [cat.]; *Identidades* (colectiva), Sala Patio de Escuelas, Salamanca; *Ninografías-Infomanías*, *Poéticas fotográficas en la era digital* (colectiva), Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

2002

La mirada ajena (colectiva), Artium, Vitoria.

2003

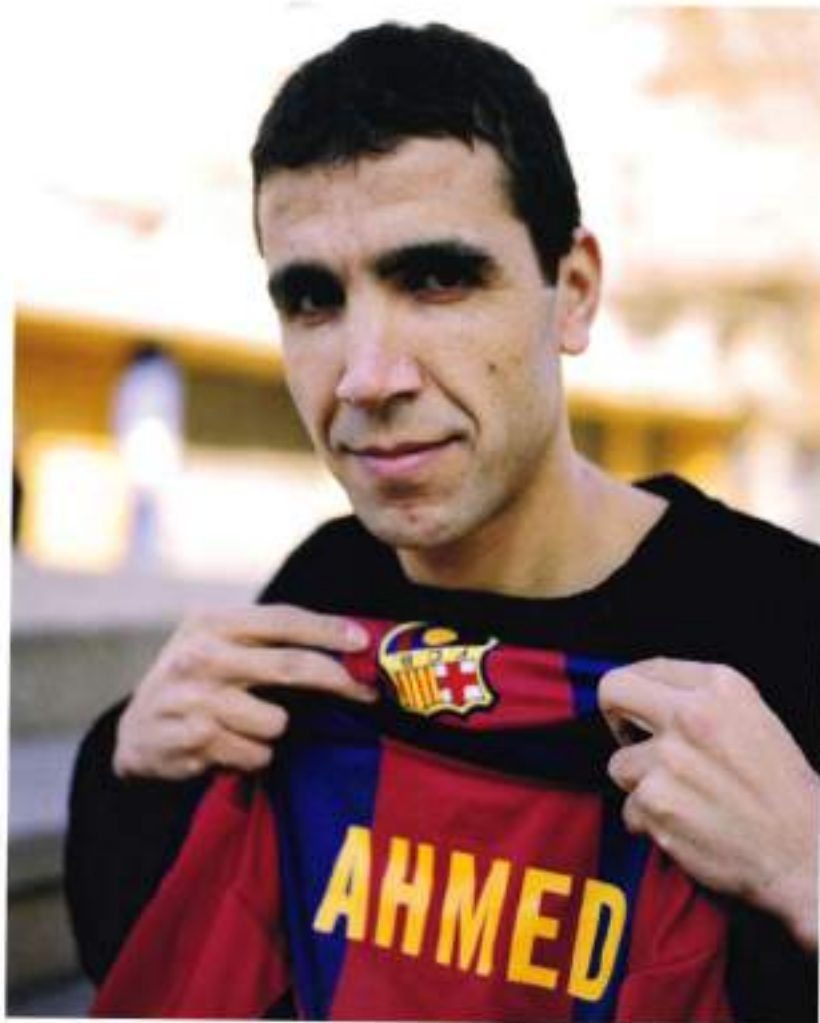
Cantera, Galería Visor, Valencia; *El otro yo*, Sala Zapatería, Pamplona.

2007

Pedreira, *Catalans pel Barça*, Ca l'arenas, Museo de Mataró, Barcelona.

El origen, la diferencia por raza, por sexo, por edad... todo ello se vuelve relativo en una sociedad que nunca como antes acepta la integración como fenómeno de igualdad. Entre el documental y el análisis psicológico, Urrios nos plantea la idea de pertenencia en la serie *Cantera*. Analiza el fenómeno de la emigración desde una perspectiva que puede parecer superficial pero que nos presenta al emigrante como un ser en busca de aceptación, que desea antes de nada integrarse. Posiblemente vendería su alma al diablo a cambio de ser uno más, igual en la indiferencia de la gran ciudad. 20 retratos de emigrantes de diferentes razas, orígenes, sexo y edad, cada uno de ellos con la camiseta del club de fútbol Barcelona, el Barça, el símbolo de lo catalán, no en vano se dice de él que es "más que un club", más que un club es una señal de identidad, y así cada uno de estos emigrantes afirma en un curriculum, breve y en el que indica su procedencia y las razones por las que llegó a España, a Barcelona, que son del Barça, socios del club y por lo tanto catalanes por derecho propio. En su afán por ser admitidos llegan a confundir los colores y los rasgos característicos de la camiseta del equipo (símbolo entre los símbolos) y muestran la de otros equipos. Seres que han perdido su identidad y que la reconstruyen a base de símbolos prestados cuyo significado posiblemente no lleguen a entender.

Origin, difference in race, sex, age... All that becomes relative in a society that as never before accepts integration as a phenomenon of equality. Between documentary and psychological analysis, Urrios puts forth to us the idea of belonging in the series Cantera. He analyzes the phenomenon of immigration from a perspective that may seem superficial but that introduces us to the immigrant as a being in search of acceptance, who wishes above all else to be integrated. He may very well sell his soul to the devil in exchange for being just another citizen, equal in the indifference of the big city. Twenty portraits of immigrants of different races, origins, sexes and ages, each of them wearing the t-shirt of the Barça football club, the symbol of Catalonia; not in vain do they say that it is "more than a club", more than a club is a sign of identity. That is why all of these immigrants state in resumes -which are brief and in which they indicate where they are from and the reasons they came to Spain, to Barcelona-that they are Barça fans, members of the club and therefore Catalonians in their own right. In their eagerness to be admitted they even mistake the colours and characteristic features of the team t-shirt (symbol of symbols) and show those of other teams. These are beings who have lost their identities and reconstruct them with borrowed symbols whose meaning they may never understand.



AHMED, 29 años. Nader, Marruecos.

Son seis hermanos. El mayor fue el único que pudo estudiar y vino a Barcelona en el 97. El segundo hermano es el 50. El tercero y el que es el cuarto, vinieron en el 99. Los otros viven en Marruecos. Todos son del Barça.
En su infancia, su mejor amigo compró en un mercadillo una camiseta de segunda mano. Cuando supieron que era del Barça se comprometieron con el club. Ahmed tenía catorce años. Desde entonces, siguió desde su país la liga española en bares donde se veía el fútbol vía satélite. "A mí me paga, aunque nunca lo veo, el ex presidente Nuñez", dice riendo Ahmed que trabaja como fontanero para Nuñez y familia.



AMER, 12 años. Asad Kashmir, Pakistán.

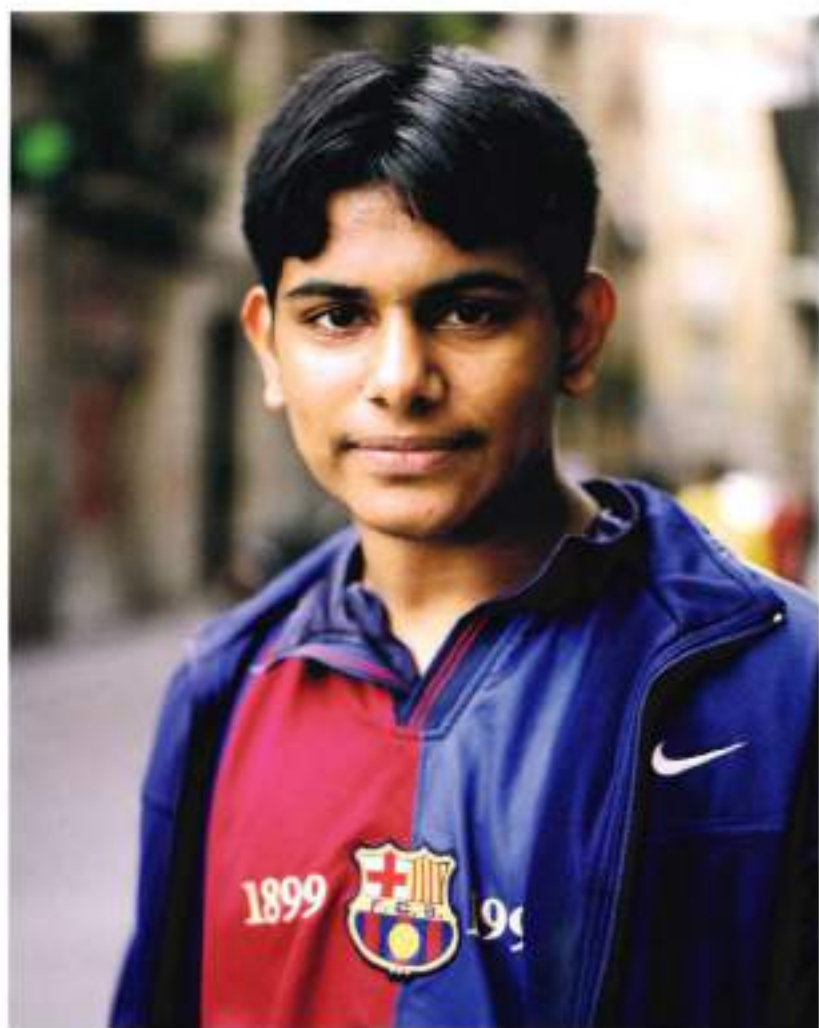
El padre de Amer vino solo desde Pakistán con la intención de abrir algún negocio. Estuvo un tiempo en Barcelona antes de que viniera Amer, con sus cuatro hermanas, su madre y los tres hermanos de su padre con sus respectivas mujeres e hijos. Entre toda la familia trabajan para sacar adelante dos tiendas de comestibles, una carnicería y dos restaurantes.

"Mis hermanos y amigos bromean a costa mía por ser del Real Madrid. Así que dejé el Madrid para ser del Barça", -de esto sólo hace un mes-. "Una mañana de decir a los demás que yo no soy del Madrid es llevar el chaquetón del Barça". Ahora sus hermanos cuando lo ven con el chaquetón continúan bromando.



AMIN, 17 años. Casablanca, Marruecos.

"Gran becmista, provocador, y buena persona", así lo describen sus propios compañeros. "Me hice seguidor del Barça en Casablanca, en el bar de mi tío, que también es club", explica Amin. "Viamos los partidos vía satélite. Yo debía ser muy pequeño, pero me acuerdo, tendría seis años como mucho, que fue la edad con la que llegué a Barcelona". Amin ha jugado en el Barceloneta y con el equipo de la peña barcelonista Cinc Copes. De esta última lo echaron. Dice, que por fumar.



ATIF, 12 años. Cachemira, Pakistán.

Hasta hace dos años vivía con su madre en Pakistán. Su padre, Zafar, estaba hace trabajando y ahora está en Barcelona hasta que pudo traer a la familia.
"Tengo mucha afición al fútbol, al Barça. Mi hermano mayor Arshad también. Él me ha llevado dos veces al Camp Nou a ver jugar al Barcelona".



BIJAYA, 7 años. Katmandú, Nepal.

Cuando su padre murió, Bijaya sólo tenía cinco años, y su madre se vio incapaz de mantenerlo. Lo envió al orfanato estatal de Balmadr, donde pasaba los días leyendo y meditando. Allí vio por primera vez una televisión. A los seis años lo adoptó Anna, funcionaria de la Generalitat, con quien volvió a Barcelona. Le gusta el fútbol, es del Barça como se abraza y los amigos del cole, su jugador preferido es Iñaki. Bijaya no quiere ser diferente.



HAFID, le llaman Yorika, 15 años. Barcelona, hijo de marroquies de Casablanca.

A menudo coge la Scoopy de su hermano. Habla catalán y castellano. Vive el fútbol con pasión, dentro y fuera del campo. Ha jugado en equipos locales de barrio como el "Casco Antic", "Infants del Raval" y "Forja del Raval".
"Es muy fácil ser seguidor de un gran equipo", dice Hafid, al que todos llaman Yorika, "si tu padre es del Barça y vives en Barcelona, ser del Barça es aún más fácil".



HENRY, 24 años. Sierra Leona.

A Henry, que pasó por Guinea Conakry y Fuerteventura antes de alcanzar Barcelona, y que duerme en una pensión habitada por la Cruz Roja, lo engañaron. Lleva el uniforme del Levante, aunque cree que es del Barça. No lo sabe. Seguramente nadie se lo dice. Pero, ¿qué importa?, igualmente se siente barcelonista.



ISAAC, 17 años, Barcelona, de origen filipino.

"Aunque me siento catalán, algo me une a Filipinas. Casi toda mi familia vive allí. Mis padres vinieron de Taytay en busca de empleo. Mi padre trabaja de chofer personal, y mi madre es empleada de hogar", explica Isaac al preguntarle por sus orígenes. Isaac estudia segundo de bachillerato y le gusta la música rock. Es del Barça por influencia de sus amigos. Con ellos juega al fútbol en el Parque de la Ciudadela y se reúnen para ver algunos partidos por televisión.



SAID, 17 años. Kas-el-Kebir, Marruecos.

"Mi padre se marchó a trabajar a Barcelona antes de que yo naciera. Cuando regresaba por vacaciones me traía camisetas del Barça. Me hacía mucha ilusión y de alguna manera me unían a él en la distancia".
"Mis padres se separaron definitivamente y yo a los once años me vine a Barcelona a vivir con él. Dejé a mi madre a pesar mío. La quiero muchísimo, pero Kasr es una ciudad que se pasa en una hora. Ahí, yo no sentía futuro".
Said, ahora comparte piso con su padre y su nueva mujer, y una sobrina de ésta. Aprende albañilería en una escuela taller del ayuntamiento y practica el fútbol con chicos del barrio.



SIDÍ, 14 años. Fujiang, China.

"Mi padre vino solo a Barcelona en busca de trabajo, sin saber muy bien lo que le esperaba. Lo hizo por sus hijos, -explica Sidí-. Encontró trabajo de cocinero en un restaurante chino. Pasaron ocho años hasta que pudimos reunirnos. Vine con mi madre y mis dos hermanos". De eso hace un año y cuatro meses, y Sidí ya se defiende en catalán y castellano. "Me gusta más la comida occidental que la china. Nunca había comido macarones, pizza, risotto hasta que los probé en el comedor de la escuela. El fútbol es el deporte que más me gusta. Verlo, porque apenas lo practico. Soy seguidor del Barça desde hace un año. Me siento catalán".




TONINO, 18 años. Tánger.

A Adrián le llaman Tonino por su parecido al presentador de televisión. Cuenta que de mayor quiere ser abogado. De momento, está en cuarto de ESO y juega al fútbol con sus amigos marroquíes en la plaza de los Ángeles, a las puertas del MACBA, aunque ellos la conocen como la "plaza Blanca".



La sombra

HANS CHRISTIAN ANDERSEN




En los países cálidos, ¡allí sí que calienta el sol! La gente llega a parecer de caoba; hasta tal extremo que en los países tórridos se convierten en negros. Y precisamente a los países cálidos fue adonde marchó un sabio de los países frío, creyendo que en ellos podía vagabundear, como hacía en su tierra, aunque pronto se acostumbró a lo contrario. Él y toda la gente sensata debían quedarse dentro de las casas todo el día. Celosías y puertas se mantenían cerradas el día entero; parecía como si toda la casa durmiese o que no hubiera nadie en ella. Además, la callejuela con altas casas donde vivía estaba construida de tal forma que el sol no se movía de ella de la mañana a la noche; era, en realidad, algo que le resultaba insopportable. Al sabio de los países fríos, que era joven e inteligente, le pareció que vivía en un horno candente, y le afectó tanto que empezó a adelgazar. Incluso su sombra menguó y se hizo más pequeña que en su país; el sol también la debilitaba. Tanto uno como otra no comenzaban a vivir hasta la noche, cuando el sol se había puesto.

Era digno de verse. En cuanto entraba la luz en el cuarto, en cuanto abrían los ventanales, la sombra se estiraba por toda la pared, incluso hasta el techo, tenía que hacerlo para recuperar su fuerza. El sabio salía al balcón, para desperezarse, y así que las estrellas asomaban en el maravilloso aire puro, era para él como volver a vivir. En todos los balcones de la calle —y en los países cálidos en todos los huecos tienen balcones— había gente asomada, porque uno tiene que respirar, por muy acostumbrado que se esté a ser de caoba. Había gran animación por todas partes. Los zapateros, los sastres, todo el mundo estaba en la calle, fuera estaban las mesas y las sillas, y brillaban las luces —sí, había más de mil encendidas—. Unos hablaban y otros cantaban, y la gente paseaba y rodaban los

coches, los asnos pasaban —¡cling! ¡cling! ¡cling!— sonando los cascabeles. Había entierros y cantos fúnebres, los chicos disparaban cohetes y las campanas volteaban —sí, había una vida tremenda en la calle—. Sólo la casa frente a la del sabio extranjero estaba en silencio completo. Y, sin embargo, alguien vivía en ella, porque había flores en el balcón que crecían espléndidamente al calor del sol, por lo que era seguro que se regaban frecuentemente —luego alguien debía haber allí—. La puerta del balcón aparecía también abierta por la tarde, pero el interior estaba en sombra, por lo menos en la habitación delantera. Desde dentro llegaba sonido de música. Al sabio extranjero le pareció extraordinaria la música, pero bien podía ser pura imaginación suya, porque todo lo encontraba extraordinario en los países cálidos —excepto lo referente al sol—. Su casero dijo que no sabía quién había alquilado la casa, no se veía a nadie y en cuanto a la música se refería, creía que era horriblemente aburrida.

—Es como si alguien tratase de ensayar una pieza que no puede aprender, siempre la misma. “¡Pues lo tengo que sacar!”, pero no lo consigue por mucho que toque.

Una noche el extranjero se despertó; dormía con la puerta del balcón abierta. La cortina se levantó con el viento, y le pareció que del balcón de enfrente venía una luz fantástica. Todas las flores resplandecían como llamas de los colores más espléndidos y en medio de las flores se encontraba una esbelta, atractiva doncella, que parecía también resplandecer. De tal forma le deslumbró, que abrió los ojos desmesuradamente y se despertó del todo. De un salto estuvo en el suelo, muy despacio se acercó a la cortina, pero la doncella había desaparecido, el resplandor se había apagado; las flores no brillaban, pero seguían siendo tan bonitas como siempre; la puerta estaba entornada y



de las profundidades venía una música tan suave y encantadora, que inspiraba los más dulces pensamientos. Era, sin embargo, como cosa de magia. ¿Quién vivía allí? ¿Dónde estaba la verdadera entrada? Todo el piso bajo era una tienda tras otra y no era posible que la gente pasara por ellas.

Una noche el extranjero estaba sentado en el balcón, con la luz encendida en el cuarto a espaldas suyas, por lo que, como es natural, su sombra estaba en la pared de enfrente. Sí, allí estaba sentada exactamente enfrente, entre las flores del balcón, y cuando el extranjero se movía, también se movía la sombra, porque así es como hacen las sombras.

—Parece como si mi sombra fuese el único ser vivo que se viera enfrente— dijo el sabio. Con que delicadeza se sienta entre las flores. La puerta está entreabierta, ¡si la sombra fuese tan lista como para entrar, mirar entorno suyo y venir después a contarme lo que hubiera visto! Sí, haz algo útil—dijo en broma— ¡Vamos, entra! ¡Vamos, ahora!

Y le hizo gestos con la cabeza a la sombra, y la sombra le correspondió:

—¡Anda, no te pierdas!

Y el extranjero se levantó, y su sombra, allá en el balcón de enfrente, se levantó también; y el extranjero se volvió y la sombra se volvió también; pero si alguien hubiera estado observando, habría visto claramente que la sombra se colaba por la puerta entornada de la casa de enfrente, al tiempo que el extranjero entraba en su cuarto y corría la larga cortina tras de sí.

A la mañana siguiente salió el sabio a tomar un café y leer los periódicos.

—¿Qué pasa?—dijo, cuando salló al sol— ¡Me he quedado sin sombra! Entonces se marchó anoche de verdad y no ha vuelto aún ¡Qué fastidio!

Y eso le enojó, no tanto porque la sombra se hubiera ido, sino porque sabía de la existencia de una historia sobre el hombre que perdió su sombra, conocida por todos en su patria allá en los países fríos, y en cuanto el sabio regresara y contase la suya dirían que la había copiado, y eso no le hacía maldita la gracia. Por tanto no diría ni una palabra, lo cual le pareció una gran idea.

Por la noche salió de nuevo al balcón. Había colocado la luz detrás de sí, en la debida posición, porque sabía que la sombra gusta de tener siempre a su dueño por pantalla, pero no pudo atraerla. Se encogió, se estiró, pero no había sombra alguna que volviera. Dijo:

—¡Ejem! ¡Ejem!— pero sin resultado.

Era un fastidio, pero en los países cálidos todo crece tan rápidamente que al cabo de ocho días observó, con gran satisfacción, que le crecía una sombra de las piernas cuando salía el sol—quizá la raíz había quedado dentro—. A las tres semanas tenía una sombra de considerables dimensiones que, cuando regresó a su patria en los países nórdicos, creció más y más durante el viaje, hasta que al final era tan larga y tan grande que la mitad hubiera bastado.

De esta forma regresó el sabio a su casa y escribió libros sobre cuanto había de verdadero en el mundo, lo que había de bueno y hermoso, y pasaron días y pasaron años; pasaron muchos años.

Una noche estaba sentado en su cuarto cuando llamaron muy quedamente a la puerta.

—¡Adelante!— contestó, pero nadie entró.

Así que fue a abrir y vio ante él a un hombre tan sumamente delgado que quedó atónito. Por lo demás, el hombre iba espléndidamente vestido, debía ser una persona distinguida.

—¿Con quién tengo el honor de hablar?— preguntó el sabio.

—¡Ah!, ya pensé que no me reconocería— dijo el hombre elegante—. Me he hecho tan corpóreo que hasta tengo carne y ropas. Seguro que nunca había pensado usted en verme en tal prosperidad. ¿No reconoce a su vieja sombra? No creía usted que volviera, ¿verdad? Me ha ido espléndidamente desde que estuve con usted. ¡He sido, en todos los sentidos, muy afortunado! Si tuviera que rescatar mi libertad, podría hacerlo— y repiqueteó un manojito de preciosos dijes que colgaban del reloj, y pasó la mano por la gruesa cadena de oro que llevaba al cuello. ¡Huy!, todos los dedos fulguraron con anillos de diamantes, todos auténticos.

—No, no puedo hacerme a la idea de lo que significa esto— dijo el sabio.

—Ya, no es nada corriente —dijo la sombra— pero usted tampoco es nada corriente y yo, bien sabe usted, desde que era así de chiquito he seguido sus huellas. En cuanto usted descubrió que yo estaba a punto para ir solo por el mundo, seguí mi camino. Me encuentro en una situación excepcionalmente afortunada, pero me ha acometido cierto deseo de volverle a ver antes de que usted muera (porque usted ha de morir). También me gustaría visitar este país, porque la patria siempre tira. Veo que tiene usted otra sombra ¿Le debo algo a ella o bien a usted? Hágame el favor de decírmelo.

—¡Bueno! ¿Pero eres tú? —dijo el sabio— ¡Es increíble! ¡Nunca habría creído que la vieja sombra de uno pudiera regresar como persona!

—Dígame cuanto le debo —dijo la sombra—, porque no me gustaría deberle nada.

—¿Cómo puedes hablar así? —dijo el sabio— ¿De qué deudas hablas? No me debes nada. Me alegra profundamente tu suerte. Siéntate, querido amigo, y cuéntame cómo

te ha ido y lo que viste en la casa de enfrente, allá en los países cálidos.

—Sí que le contaré —dijo la sombra, y se sentó—, pero antes me tiene usted que prometer que no ha de decirle a nadie en la ciudad, en caso de que nos encontremos, que yo he sido su sombra. Pienso casarme; puedo de sobra mantener a una familia.

—¡Estate tranquilo! —dijo el sabio—. No le diré a nadie quien eres en realidad. Esta es mi mano. ¡Palabra de hombre!

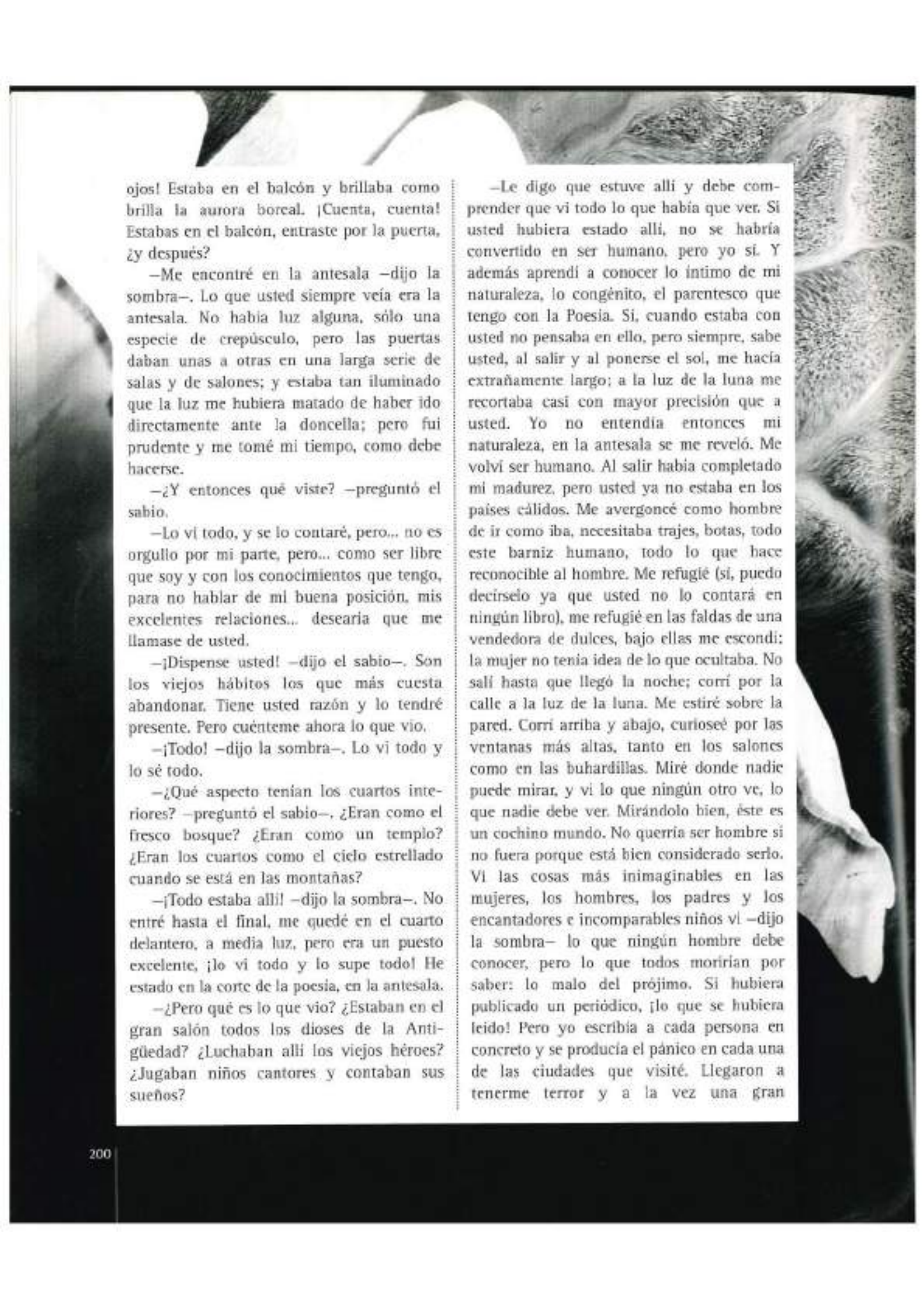
—¡Palabra de sombra! —dijo la sombra.

Era ciertamente notable lo humana que se había vuelto la sombra. Vestía del más riguroso negro y el paño más selecto, botas de charol y sombrero que podía cerrarse, hasta quedar reducido a corona y alas —sin hablar de lo ya mencionado: dijes, cadenas de oro y anillos de diamantes—. La sombra iba extraordinariamente bien vestida, y eso era precisamente lo que la hacía tan humana.

—Ahora voy a contarle —dijo la sombra y plantó sus botas de charol lo más fuerte que pudo sobre el brazo de la nueva sombra del sabio, que yacía como perro faldero a sus pies. Y esto lo hizo bien por orgullo, bien con la intención de que se le quedase pegada. Y la sombra del suelo quedó quieta y en silencio, dispuesta a no perderse detalle; deseaba, sobre todo, enterarse de cómo puede uno llegar a ser independiente y convertirse en su propio señor.

—¿Sabe usted quién vivía en la casa de enfrente? —dijo la sombra—. ¡La más bella de todas, la Poesía! Estuve allí tres semanas y su efecto ha sido como si hubiera vivido tres mil años y hubiera leído todo cuanto se ha escrito y se ha cantado. Lo digo y es cierto. ¡Lo he visto todo y lo sé todo!

—¡La Poesía! —gritó el sabio—. Sí, sí, vive con frecuencia en las grandes ciudades, en soledad. ¡La Poesía! ¡Sí, la vi tan sólo unos instantes, pero el sueño pesaba sobre mis



ojos! Estaba en el balcón y brillaba como brilla la aurora boreal. ¡Cuenta, cuenta! Estabas en el balcón, entraste por la puerta, ¿y después?

—Me encontré en la antesala —dijo la sombra—. Lo que usted siempre veía era la antesala. No había luz alguna, sólo una especie de crepúsculo, pero las puertas daban unas a otras en una larga serie de salas y de salones; y estaba tan iluminado que la luz me hubiera matado de haber ido directamente ante la doncella; pero fui prudente y me tomé mi tiempo, como debe hacerse.

—¿Y entonces qué viste? —preguntó el sabio.

—Lo vi todo, y se lo contaré, pero... no es orgullo por mi parte, pero... como ser libre que soy y con los conocimientos que tengo, para no hablar de mi buena posición, mis excelentes relaciones... desearía que me llamase de usted.

—¡Dispense usted! —dijo el sabio—. Son los viejos hábitos los que más cuesta abandonar. Tiene usted razón y lo tendré presente. Pero cuénteme ahora lo que vio.


—¡Todo! —dijo la sombra—. Lo vi todo y lo sé todo.

—¿Qué aspecto tenían los cuartos interiores? —preguntó el sabio—. ¿Eran como el fresco bosque? ¿Eran como un templo? ¿Eran los cuartos como el cielo estrellado cuando se está en las montañas?

—¡Todo estaba allí! —dijo la sombra—. No entré hasta el final, me quedé en el cuarto delantero, a media luz, pero era un puesto excelente, ¡lo vi todo y lo supe todo! He estado en la corte de la poesía, en la antesala.

—¿Pero qué es lo que vio? ¿Estaban en el gran salón todos los dioses de la Antigüedad? ¿Luchaban allí los viejos héroes? ¿Jugaban niños cantores y contaban sus sueños?

—Le digo que estuve allí y debe comprender que vi todo lo que había que ver. Si usted hubiera estado allí, no se habría convertido en ser humano, pero yo sí. Y además aprendí a conocer lo íntimo de mi naturaleza, lo congénito, el parentesco que tengo con la Poesía. Si, cuando estaba con usted no pensaba en ello, pero siempre, sabe usted, al salir y al ponerse el sol, me hacía extrañamente largo; a la luz de la luna me recortaba casi con mayor precisión que a usted. Yo no entendía entonces mi naturaleza, en la antesala se me reveló. Me volví ser humano. Al salir había completado mi madurez, pero usted ya no estaba en los países cálidos. Me avergoncé como hombre de ir como iba, necesitaba trajes, botas, todo este barniz humano, todo lo que hace reconocible al hombre. Me refugué (sí, puedo decirse ya que usted no lo contará en ningún libro), me refugué en las faldas de una vendedora de dulces, bajo ellas me escondí: la mujer no tenía idea de lo que ocultaba. No salí hasta que llegó la noche; corrí por la calle a la luz de la luna. Me estiré sobre la pared. Corrí arriba y abajo, curioseé por las ventanas más altas, tanto en los salones como en las buhardillas. Miré donde nadie puede mirar, y vi lo que ningún otro ve, lo que nadie debe ver. Mirándolo bien, éste es un cochino mundo. No querría ser hombre si no fuera porque está bien considerado serlo. Vi las cosas más inimaginables en las mujeres, los hombres, los padres y los encantadores e incomparables niños vi —dijo la sombra— lo que ningún hombre debe conocer, pero lo que todos morirían por saber: lo malo del prójimo. Si hubiera publicado un periódico, ¡lo que se hubiera leído! Pero yo escribía a cada persona en concreto y se producía el pánico en cada una de las ciudades que visité. Llegaron a tenerme terror y a la vez una gran



consideración. Los profesores me nombraron profesor, los sastres me hacían trajes nuevos, no me faltaba de nada. El tesorero del reino acuñaba monedas para mí y las mujeres decían que yo era muy guapo; y así llegué a ser el hombre que soy. Y ahora me despido. Ésta es mi tarjeta. Vivo en la acera del sol y estoy siempre en casa cuando llueve.

Y la sombra se marchó.

—¡Qué extraordinario! —dijo el sabio.

Paso tiempo y tiempo y la sombra volvió.

—¿Cómo le va? —preguntó

—¡Ay! —dijo el sabio—. Escribo acerca de lo verdadero, lo bueno y lo bello, pero nadie se interesa por mi obra. Estoy desesperado, porque son cosas a las que concedo gran importancia.

—Pues a mí no me ocurre igual —dijo la sombra—. Yo, mientras, engordando, que es lo que hemos de procurar. Usted no entiende el mundo y terminará por caer enfermo. Tiene que viajar. Me iré de viaje este verano. Venga conmigo me gustaría llevar un compañero. ¿Quiere usted venir conmigo, como mi sombra? Será para mí un gran placer llevarle, ¡le pago el viaje!

—¡Qué disparate! —dijo el sabio.

—¡Según se mire! —dijo la sombra—. Viajar le sentará de maravilla. Si consiente usted en ser mi sombra, todos los gastos correrán por mi cuenta.

—¡Esto ya es el colmo! —protestó el sabio.

—Pero así va el mundo y así seguirá.

Dijo la sombra y se marchó.

Las cosas no le iban nada bien al sabio, la pena y la preocupación seguían haciendo presa en él, y sus opiniones sobre lo verdadero, lo bueno y lo bello interesaban tanto al público como las rosas a una vaca. Hasta que al final cayó gravemente enfermo.

—¡Parece usted totalmente una sombra! —le decía la gente, y esto le produjo un escalofrío porque le hizo pensar en ella.

—Lo que debe hacer es tomar las aguas— dijo la sombra, que fue a visitarle—. No hay nada igual. Le llevaré conmigo, por nuestra vieja amistad. Yo pago el viaje y usted se encarga de llevar un diario, con lo que me resultará el camino más divertido. Quiero ir a un balneario, mi barba no crece como debiera (eso es también una enfermedad), y una barba es algo indispensable. Sea razonable y acepte la invitación, viajaremos como amigos, por supuesto.


Y así viajaron: la sombra hacia de señor y el señor hacia de sombra. Fueron juntos en coche, a caballo, a pie —al lado uno del otro, delante o detrás, según la posición del sol—. La sombra sabía siempre ponerse en el lugar del señor, mientras el sabio no prestaba atención a semejante cosa. Tenía un corazón excelente y era sumamente cortés y afectuoso, así que un día le dijo a la sombra:

—Puesto que nos hemos convertido en compañeros de viaje y, además, hemos crecido juntos desde la infancia, ¿Por qué no nos tuteamos? Sería más íntimo.

—En eso que dice —contestó la sombra, que se había convertido en el verdadero señor— hay mucha franqueza y buena intención, por lo que seré igualmente bienintencionado y franco. Usted, como sabio que es, sabe sin duda lo especial que es la naturaleza. Hay quien no aguanta el roce del papel, le pone enfermo. A otros se les eriza todo el vello del cuerpo si se rasca un clavo contra un vidrio. Lo mismo siento yo cuando le oigo tutearme, es como si me empujasen de nuevo a mi primer empleo con usted. No se trata de orgullo, sino, como verá, de una sensación. Pero si no puedo permitirle que me trate de tú, con mucho gusto le tutearé yo a usted, como fórmula de compromiso.

Y así la sombra tuteó a su antiguo señor.

“¡Qué absurdo!”, pensó éste, “que yo le hable de usted y el me tutee!”



Pero no tuvo más remedio que aguantarlo.

Al fin llegaron a un balneario, donde había muchos extranjeros, y entre ellos una encantadora princesa que padecía la enfermedad de tener una vista agudísima, lo que era en extremo alarmante.

Al instante observó que el recién llegado era por completo diferente a los otros.

—Dicen que ha venido para hacer crecer su barba, pero yo veo la verdadera causa: no tiene sombra.

Llena de curiosidad, entabló inmediatamente conversación con el caballero extranjero durante el paseo. Como princesa que era, no se andaba con muchos miramientos, por lo que le dijo:

—A usted lo que le ocurre es que no tiene sombra.

—Vuestra Alteza Real debe haber mejorado notablemente —dijo la sombra—. Sé que vuestra dolencia consiste en que veis demasiado bien, pero debe haber desaparecido. Estáis curada. Precisamente yo tengo una sombra muy extraña. ¿No habéis visto a la persona que siempre me acompaña? Otros tienen una sombra vulgar, pero yo detesto lo corriente. Igual que se viste al criado con librea de mejor paño que el que uno usa, he ataviado a mi sombra como si fuera una persona. Ved que hasta le he proporcionado una sombra. Es muy costoso, pero me gusta tener algo excepcional.

—¿Cómo? ¿Será posible que me haya curado de verdad?, pensó la princesa. —¡Este balneario es único! El agua tiene en nuestros días propiedades asombrosas. Pero no me marchó, porque ahora comienza esto a estar divertido. El extranjero me gusta extraordinariamente. Con tal de que no le crezca la barba y se marche.

Por la noche, en el gran salón, bailaron la

princesa y la sombra. Ella era ligera, pero más aún lo era él. Nunca había tenido la princesa una pareja igual. Ella le dijo qué país era el suyo y él lo conocía. Había curioseado por las ventanas y había visto de todo, por lo que pudo contestar a la princesa y hacer alusiones que la dejaron estupefacta.

—Debe ser el hombre más sabio del mundo”, pensó, tal era su admiración por lo que sabía.

Y cuando bailaron de nuevo, la princesa quedó enamoradísima, de lo que la sombra se dio cuenta inmediatamente, porque ella le atravesaba con la mirada. A éste siguió otro baile y ella estuvo a punto de decírselo, pero mantuvo su serenidad y pensó en su país y en su reino y en las muchas personas sobre las que reinaba.

Es un sabio, se dijo, lo cual es algo bueno. Y baila espléndidamente, lo que tampoco está mal. Pero me pregunto si tendrá conocimientos profundos, y eso es también importante. Intentaré examinarle.

Y entonces comenzó a hacerle, poco a poco, las más difíciles preguntas que ni ella misma hubiera podido contestar. La sombra puso una cara sumamente extraña.

—¡No sabe usted la respuesta! —dijo la princesa

—Lo aprendí de párvulo —dijo la sombra—. Creo que hasta mi sombra, allí junto a la puerta, sabrá contestar.

—¡Su sombra! —dijo la princesa—. Sería en verdad extraordinario.

—Bueno, no digo que lo sepa —dijo la sombra—, pero creo que sí. Me ha seguido y oído durante tantos años, que creo que sí. Pero Vuestra Alteza Real permitirá que le advierta que pone tanto empeño en hacerse pasar por una persona que, para tenerle de buen humor (y debe estarlo para contestar bien) ha de ser tratado precisamente como una persona.

—Me complace hacerlo —dijo la princesa. Y se acercó al sabio que estaba junto a la puerta y habló con él del sol y de la luna, de unas cosa y de otras, y él siempre contestó con acierto y cordura. ¿Cómo será este hombre, cuando tiene una sombra tan sabia?, pensó ella. Será una auténtica bendición para mi pueblo y mi reino si lo elijo como esposo”.

Y ambos estuvieron de acuerdo, la princesa y la sombra, pero acordaron que nadie debía saberlo antes de que ella regresara a su reino.

—¡Nadie, ni siquiera mi sombra! —dijo la sombra, y tenía sus razones para ello.

Tras esto, fueron al país donde reinaba la princesa, una vez que ella había regresado.

—Escucha, amigo mío —dijo la sombra al sabio—. He llegado a ser tan afortunado y poderoso como un hombre puede llegar a serlo. Ahora haré algo extraordinario por ti. Vivirás siempre conmigo en palacio, irás conmigo en mi carroza real y tendrás cien mil escudos al año. Pero permitirás que todos te llamen sombra; no deberás decir nunca que fuiste hombre y, una vez al año, cuando me sienta en el balcón para mostrarme al pueblo, tendrás que tenderte a mis pies, como debe hacerlo una sombra. Has de saber que me caso con la princesa. Esta noche será la boda.

—¡No, eso es monstruoso! —dijo el sabio—. ¡No quiero, no lo haré! ¡Sería engañar al país y a la princesa! ¡Lo diré todo! Que yo soy el hombre y tú la sombra. ¡Que apenas eres un disfraz!

—No lo creerá nadie —dijo la sombra—, y tú irás al calabozo.

Y así fue, porque los centinelas le obedecieron al saber que esa noche se casaría con la princesa.

—¡Estás temblando! —dijo la princesa, cuando la sombra fue a visitarla—. ¿Ha

ocurrido algo? No irás a ponerte enfermo esta noche, justo la noche de nuestra boda.

—Me ha sucedido la cosa más terrible que pueda ocurrir —dijo la sombra—. ¡Imaginate (claro, una pobre cabeza de sombra como esa es incapaz de resistir mucho); imaginate, mi sombra se ha vuelto loca, cree que ella es el hombre y que yo (imagínatelo si puedes), que yo soy su sombra!

—¡Qué horror! —dijo la princesa—. ¿La habrán encerrado, supongo?

—Sí. Me temo que nunca recupere la razón.

—¡Pobre sombra! —dijo la princesa—. Qué desdicha para ella. Sería una verdadera obra de caridad liberarla de la mezquina vida que lleva y cuando pienso en ello, creo que se hace preciso el quitársela con discreción.

—Resulta cruel —dijo la sombra— porque era un buen sirviente —y pareció dar un suspiro.

—¡Qué nobles sentimientos! —dijo la princesa.

Por la noche toda la ciudad estaba iluminada y los cañones hicieron ¡boom! Y los soldados presentaron armas. ¡Qué boda aquella! La princesa y la sombra se asomaron al balcón para mostrarse y recibir una vez más las aclamaciones del pueblo.

El sabio no se enteró de nada, porque le habían quitado la vida.





The Shadow

HANS CHRISTIAN ANDERSEN

It is in the hot lands that the sun burns, sure enough! there the people become quite a mahogany brown, ay, and in the HOTTEST lands they are burnt to Negroes. But now it was only to the HOT lands that a learned man had come from the cold; there he thought that he could run about just as when at home, but he soon found out his mistake.

He, and all sensible folks, were obliged to stay within doors—the window-shutters and doors were closed the whole day; it looked as if the whole house slept, or there was no one at home.

The narrow street with the high houses, was built so that the sunshine must fall there from morning till evening—it was really not to be borne.

The learned man from the cold lands—he was a young man, and seemed to be a clever man—sat in a glowing oven; it took effect on him, he became quite meagre—even his shadow shrunk in, for the sun had also an effect on it. It was first towards evening when the sun was down, that they began to freshen up again.

In the warm lands every window has a balcony, and the people came out on all the balconies in the street—for one must have air, even if one be accustomed to be mahogany! It was lively both up and down the street. Tailors, and shoemakers, and all the folks, moved out into the street—chairs and tables were brought forth—and candles burnt—yes, above a thousand lights were burning—and the one talked and the other sung; and people walked and church-bells rang, and asses went along with a dingle-dingle-dong! for they too had bells on. The street boys were screaming and hooting, and shouting and shooting, with devils and detonating balls—and there came corpse bearers and

hood wearers—for there were funerals with psalm and hymn—and then the din of carriages driving and company arriving; yes, it was, in truth, lively enough down in the street. Only in that single house, which stood opposite that in which the learned foreigner lived, it was quite still; and yet some one lived there, for there stood flowers in the balcony—they grew so well in the sun's heat! and that they could not do unless they were watered—and some one must water them—there must be somebody there. The door opposite was also opened late in the evening, but it was dark within, at least in the front room; further in there was heard the sound of music. The learned foreigner thought it quite marvellous, but now—it might be that he only imagined it—for he found everything marvellous out there, in the warm lands, if there had only been no sun. The stranger's landlord said that he didn't know who had taken the house opposite, one saw no person about, and as to the music, it appeared to him to be extremely tiresome. "It is as if some one sat there, and practised a piece that he could not master—always the same piece. I shall master it!" says he; but yet he cannot master it, however long he plays."

One night the stranger awoke—he slept with the doors of the balcony open—the curtain before it was raised by the wind, and he thought that a strange lustre came from the opposite neighbor's house; all the flowers shone like flames, in the most beautiful colors, and in the midst of the flowers stood a slender, graceful maiden—it was as if she also shone; the light really hurt his eyes.

He now opened them quite wide—yes, he was quite awake; with one spring he was on the floor; he crept gently behind

the curtain, but the maiden was gone; the flowers shone no longer, but there they stood, fresh and blooming as ever; the door was ajar, and, far within, the music sounded so soft and delightful, one could really melt away in sweet thoughts from it. Yet it was like a piece of enchantment. And who lived there? Where was the actual entrance? The whole of the ground-floor was a row of shops, and there people could not always be running through.

One evening the stranger sat out on the balcony. The light burnt in the room behind him; and thus it was quite natural that his shadow should fall on his opposite neighbor's wall. Yes! there it sat, directly opposite, between the flowers on the balcony; and when the stranger moved, the shadow also moved: for that it always does.

"I think my shadow is the only living thing one sees over there," said the learned man. "See, how nicely it sits between the flowers. The door stands half-open: now the shadow should be cunning, and go into the room, look about, and then come and tell me what it had seen. Come, now! Be useful, and do me a service," said he, in jest. "Have the kindness to step in. Now! Art thou going?" and then he nodded to the shadow, and the shadow nodded again. "Well then, go! But don't stay away."

The stranger rose, and his shadow on the opposite neighbor's balcony rose also; the stranger turned round and the shadow also turned round. Yes! If anyone had paid particular attention to it, they would have seen, quite distinctly, that the shadow went in through the half-open balcony-door of their opposite neighbor, just as the stranger went into his own room, and let the long curtain fall down after him.

Next morning, the learned man went out to drink coffee and read the newspapers.

"What is that?" said he, as he came out into the sunshine. "I have no shadow!

So then, it has actually gone last night, and not come again. It is really tiresome!"

This annoyed him: not so much because the shadow was gone, but because he knew there was a story about a man without a shadow. It was known to everybody at home, in the cold lands; and if the learned man now came there and told his story, they would say that he was imitating it, and that he had no need to do.

He would, therefore, not talk about it at all; and that was wisely thought.

In the evening he went out again on the balcony. He had placed the light directly behind him, for he knew that the shadow would always have its master for a screen, but he could not entice it. He made himself little; he made himself great: but no shadow came again. He said, "Hem! hem!" but it was of no use.

It was vexatious; but in the warm lands everything grows so quickly; and after the lapse of eight days he observed, to his great joy, that a new shadow came in the sunshine. In the course of three weeks he had a very fair shadow, which, when he set out for his home in the northern lands, grew more and more in the journey, so that at last it was so long and so large, that it was more than sufficient.

The learned man then came home, and he wrote books about what was true in the world, and about what was good and what was beautiful; and there passed days and years—yes! many years passed away.

One evening, as he was sitting in his room, there was a gentle knocking at the door.

"Come in!" said he; but no one came in; so he opened the door, and there stood before him such an extremely lean man, that he felt quite strange. As to the rest, the man was very finely dressed—he must be a gentleman.

"Whom have I the honor of speaking?" asked the learned man.

"Yes! I thought as much," said the fine man. "I thought you would not know me. I have got so much body. I have even got flesh and clothes. You certainly never thought of seeing me so well off. Do you not know your old shadow? You certainly thought I should never more return. Things have gone on well with me since I was last with you. I have, in all respects, become very well off.

Shall I purchase my freedom from service? If so, I can do it"; and then he rattled a whole bunch of valuable seals that hung to his watch, and he stuck his hand in the thick gold chain he wore around his neck—nay! how all his fingers glittered with diamond rings; and then all were pure gems.

"Nay; I cannot recover from my surprise!" said the learned man. "What is the meaning of all this?"

"Something common, is it not," said the shadow. "But you yourself do not belong to the common order; and I, as you know well, have from a child followed in your footsteps. As soon as you found I was capable to go out alone in the world, I went my own way. I am in the most brilliant circumstances, but there came a sort of desire over me to see you once more before you die; you will die, I suppose? I also wished to see this land again—for you know we always love our native land. I know you have got another shadow again; have I anything to pay to it or you? If so, you will oblige me by saying what it is."

"Nay, is it really thou?" said the learned man. "It is most remarkable: I never imagined that one's old shadow could come again as a man."

"Tell me what I have to pay," said the shadow; "for I don't like to be in any sort of debt."

"How canst thou talk so?" said the learned man. "What debt is there to talk about? Make thyself as free as anyone else. I am extremely glad to hear of thy good fortune: sit down, old friend, and tell me a little how it has gone with thee, and what thou hast seen at our opposite neighbor's there—in the warm lands."

"Yes, I will tell you all about it," said the shadow, and sat down: "but then you must also promise me, that, wherever you may meet me, you will never say to anyone here in the town that I have been your shadow. I intend to get betrothed, for I can provide for more than one family."

"Be quite at thy ease about that," said the learned man; "I shall not say to anyone who thou actually art: here is my hand—I promise it, and a man's bond is his word."

"A word is a shadow," said the shadow, "and as such it must speak."

It was really quite astonishing how much of a man it was. It was dressed entirely in black, and of the very finest cloth; it had patent leather boots, and a hat that could be folded together, so that it was bare crown and brim; not to speak of what we already know it had—seals, gold neck-chain, and diamond rings; yes, the shadow was well-dressed, and it was just that which made it quite a man.

"Now I shall tell you my adventures," said the shadow; and then he sat, with the polished boots, as heavily as he could, on the arm of the learned man's new shadow, which lay like a poodle-dog at his feet.

Now this was perhaps from arrogance; and the shadow on the ground kept itself so still and quiet, that it might hear all that passed: it wished to know how it could get free, and work its way up, so as to become its own master.

"Do you know who lived in our opposite neighbor's house?" said the shadow. "It was the most charming of all beings, it was Poesy! I was there for three weeks, and that has as much effect as if one had lived three thousand years, and read all that was composed and written; that is what I say, and it is right. I have seen everything and I know everything!"

"Poesy!" cried the learned man. "Yes, yes, she often dwells a recluse in large cities! Poesy! Yes, I have seen her—a single short moment, but sleep came into my eyes! She stood on the balcony and shone as the Aurora Borealis shines. Go on, go on—thou wert on the balcony, and went through the doorway, and then—"

"Then I was in the antechamber," said the shadow. "You always sat and looked over to the antechamber. There was no light; there was a sort of twilight, but the one door stood open directly opposite the other through a long row of rooms and saloons, and there it was lighted up. I should have been completely killed if I had gone over to the maiden; but I was circumspect, I took time to think, and that one must always do."

"And what didst thou then see?" asked the learned man.

"I saw everything, and I shall tell all to you: but—it is no pride on my part—as a free man, and with the knowledge I have, not to speak of my position in life, my excellent circumstances—I certainly wish that you would say YOU to me!"

"How did it look in the furthest

saloon?" asked the learned man. "Was it there as in the fresh woods? Was it there as in a holy church? Were the saloons like the starlit firmament when we stand on the high mountains?"

"Everything was there!" said the shadow. "I did not go quite in, I remained in the foremost room, in the twilight, but I stood there quite well; I saw everything, and I know everything! I have been in the antechamber at the court of Poesy."

"But WHAT DID you see? Did all the gods of the olden times pass through the large saloons? Did the old heroes combat there? Did sweet children play there, and relate their dreams?"

"I tell you I was there, and you can conceive that I saw everything there was to be seen. Had you come over there, you would not have been a man; but I became so! And besides, I learned to know my inward nature, my innate qualities, the relationship I had with Poesy. At the time I was with you, I thought not of that, but always—you know it well—when the sun rose, and when the sun went down, I became so strangely great; in the moonlight I was very near being more distinct than yourself; at that time I did not understand my nature; it was revealed to me in the antechamber! I became a man! I came out matured; but you were no longer in the warm lands; as a man I was ashamed to go as I did, I was in want of boots, of clothes, of the whole human varnish that makes a man perceptible. I took my way—I tell it to you, but you will not put it in any book—I took my way to the cake woman—I hid myself behind her; the woman didn't think how much she concealed. I went out first in the evening; I ran about the streets in the moonlight; I made myself long up the walls—it tickles

the back so delightfully! I ran up, and ran down, peeped into the highest windows, into the saloons, and on the roofs, I peeped in where no one could peep, and I saw what no one else saw, what no one else should see! This is, in fact, a base world! I would not be a man if it were not now once accepted and regarded as something to be so! I saw the most unimaginable things with the women, with the men, with parents, and with the sweet, matchless children; I saw," said the shadow, "what no human being must know, but what they would all so willingly know—what is bad in their neighbour. Had I written a newspaper, it would have been read! But I wrote direct to the persons themselves, and there was consternation in all the towns where I came. They were so afraid of me, and yet they were so excessively fond of me. The professors made a professor of me; the tailors gave me new clothes—I am well furnished; the master of the mint struck new coin for me, and the women said I was so handsome! And so I became the man I am. And I now bid you farewell. Here is my card—I live on the sunny side of the street, and am always at home in rainy weather!" And so away went the shadow. "That was most extraordinary!" said the learned man. Years and days passed away, then the shadow came again. "How goes it?" said the shadow.

"Alas!" said the learned man. "I write about the true, and the good, and the beautiful, but no one cares to hear such things; I am quite desperate, for I take it so much to heart!"

"But I don't!" said the shadow. "I become fat, and it is that one wants to become! You do not understand the world. You will become ill by it. You must travel! I shall make a tour this summer; will you

go with me? I should like to have a travelling companion! Will you go with me, as shadow? It will be a great pleasure for me to have you with me; I shall pay the travelling expenses!"

"Nay, this is too much!" said the learned man.

"It is just as one takes it!" said the shadow. "It will do you much good to travel! Will you be my shadow? You shall have everything free on the journey!"

"Nay, that is too bad!" said the learned man.

"But it is just so with the world!" said the shadow, "and so it will be!" and away it went again.

The learned man was not at all in the most enviable state; grief and torment followed him, and what he said about the true, and the good, and the beautiful, was, to most persons, like roses for a cow! He was quite ill at last.

"You really look like a shadow!" said his friends to him; and the learned man trembled, for he thought of it.

"You must go to a watering-place!" said the shadow, who came and visited him. "There is nothing else for it! I will take you with me for old acquaintance' sake; I will pay the travelling expenses, and you write the descriptions—and if they are a little amusing for me on the way! I will go to a watering-place—my beard does not grow out as it ought—that is also a sickness—and one must have a beard! Now you be wise and accept the offer; we shall travel as comrades!"

And so they travelled; the shadow was master, and the master was the shadow; they drove with each other, they rode and walked together, side by side, before and behind, just as the sun was; the shadow always took care to keep itself in the

master's place. Now the learned man didn't think much about that; he was a very kind-hearted man, and particularly mild and friendly, and so he said one day to the shadow: "As we have now become companions, and in this way have grown up together from childhood, shall we not drink 'thou' together, it is more familiar?"

"You are right," said the shadow, who was now the proper master. "It is said in a very straight-forward and well-meant manner. You, as a learned man, certainly know how strange nature is. Some persons cannot bear to touch grey paper, or they become ill; others shiver in every limb if one rub a pane of glass with a nail: I have just such a feeling on hearing you say thou to me; I feel myself as if pressed to the earth in my first situation with you. You see that it is a feeling; that it is not pride: I cannot allow you to say THOU to me, but I will willingly say THOU to you, so it is half done!"

So the shadow said THOU to its former master.

"This is rather too bad," thought he, "that I must say YOU and he say THOU," but he was now obliged to put up with it.

So they came to a watering-place where there were many strangers, and amongst them was a princess, who was troubled with seeing too well; and that was so alarming!

She directly observed that the stranger who had just come was quite a different sort of person to all the others; "He has come here in order to get his beard to grow, they say, but I see the real cause, he cannot cast a shadow."

She had become inquisitive; and so she entered into conversation directly with the strange gentleman, on their promenades. As the daughter of a king, she needed not

to stand upon trifles, so she said, "Your complaint is, that you cannot cast a shadow?"

"Your Royal Highness must be improving considerably," said the shadow, "I know your complaint is, that you see too clearly, but it has decreased, you are cured. I just happen to have a very unusual shadow! Do you not see that person who always goes with me? Other persons have a common shadow, but I do not like what is common to all. We give our servants finer cloth for their livery than we ourselves use, and so I had my shadow trimmed up into a man: yes, you see I have even given him a shadow. It is somewhat expensive, but I like to have something for myself!"

"What!" thought the princess. "Should I really be cured! These baths are the first in the world! In our time water has wonderful powers. But I shall not leave the place, for it now begins to be amusing here. I am extremely fond of that stranger: would that his beard should not grow, for in that case he will leave us!"

In the evening, the princess and the shadow danced together in the large ball-room. She was light, but he was still lighter; she had never had such a partner in the dance. She told him from what land she came, and he knew that land; he had been there, but then she was not at home; he had peeped in at the window, above and below—he had seen both the one and the other, and so he could answer the princess, and make insinuations, so that she was quite astonished; he must be the wisest man in the whole world! She felt such respect for what he knew! So that when they again danced together she fell in love with him; and that the shadow could remark, for she almost pierced him through with her eyes.

So they danced once more together; and she was about to declare herself, but she was discreet; she thought of her country and kingdom, and of the many persons she would have to reign over.

"He is a wise man," said she to herself—"It is well; and he dances delightfully—that is also good; but has he solid knowledge? That is just as important! He must be examined."

So she began, by degrees, to question him about the most difficult things she could think of, and which she herself could not have answered; so that the shadow made a strange face.

"You cannot answer these questions?" said the princess.

"They belong to my childhood's learning," said the shadow. "I really believe my shadow, by the door there, can answer them!"

"Your shadow!" said the princess. "That would indeed be marvellous!"

"I will not say for a certainty that he can," said the shadow, "but I think so; he has now followed me for so many years, and listened to my conversation—I should think it possible. But your royal highness will permit me to observe, that he is so proud of passing himself off for a man, that when he is to be in a proper humor—and he must be so to answer well—he must be treated quite like a man."

"Oh! I like that!" said the princess.

So she went to the learned man by the door, and she spoke to him about the sun and the moon, and about persons out of and in the world, and he answered with wisdom and prudence.

"What a man that must be who has so wise a shadow!" thought she. "It will be a real blessing to my people and kingdom if I choose him for my consort—I will do it!"

They were soon agreed, both the princess and the shadow; but no one was to know about it before she arrived in her own kingdom.

"No one—not even my shadow!" said the shadow, and he had his own thoughts about it!

Now they were in the country where the princess reigned when she was at home.

"Listen, my good friend," said the shadow to the learned man. "I have now become as happy and mighty as anyone can be; I will, therefore, do something particular for thee! Thou shalt always live with me in the palace, drive with me in my royal carriage, and have ten thousand pounds a year; but then thou must submit to be called SHADOW by all and everyone; thou must not say that thou hast ever been a man; and once a year, when I sit on the balcony in the sunshine, thou must lie at my feet, as a shadow shall do! I must tell thee: I am going to marry the king's daughter, and the nuptials are to take place this evening!"

"Nay, this is going too far!" said the learned man. "I will not have it; I will not do it! It is to deceive the whole country and the princess too! I will tell everything! That I am a man, and that thou art a shadow—thou art only dressed up!"

"There is no one who will believe it!" said the shadow. "Be reasonable, or I will call the guard!"

"I will go directly to the princess!" said the learned man.

"But I will go first!" said the shadow. "And thou wilt go to prison!" and that he was obliged to do—for the sentinels obeyed him whom they knew the king's daughter was to marry.

"You tremble!" said the princess, as the shadow came into her chamber. "Has

So they danced once more together; and she was about to declare herself, but she was discreet; she thought of her country and kingdom, and of the many persons she would have to reign over.

"He is a wise man," said she to herself—"It is well; and he dances delightfully—that is also good; but has he solid knowledge? That is just as important! He must be examined."

So she began, by degrees, to question him about the most difficult things she could think of, and which she herself could not have answered; so that the shadow made a strange face.

"You cannot answer these questions?" said the princess.

"They belong to my childhood's learning," said the shadow. "I really believe my shadow, by the door there, can answer them!"

"Your shadow!" said the princess. "That would indeed be marvellous!"

"I will not say for a certainty that he can," said the shadow, "but I think so; he has now followed me for so many years, and listened to my conversation—I should think it possible. But your royal highness will permit me to observe, that he is so proud of passing himself off for a man, that when he is to be in a proper humor—and he must be so to answer well—he must be treated quite like a man."

"Oh! I like that!" said the princess.

So she went to the learned man by the door, and she spoke to him about the sun and the moon, and about persons out of and in the world, and he answered with wisdom and prudence.

"What a man that must be who has so wise a shadow!" thought she. "It will be a real blessing to my people and kingdom if I choose him for my consort—I will do it!"

They were soon agreed, both the princess and the shadow; but no one was to know about it before she arrived in her own kingdom.

"No one—not even my shadow!" said the shadow, and he had his own thoughts about it!

Now they were in the country where the princess reigned when she was at home.

"Listen, my good friend," said the shadow to the learned man. "I have now become as happy and mighty as anyone can be; I will, therefore, do something particular for thee! Thou shalt always live with me in the palace, drive with me in my royal carriage, and have ten thousand pounds a year; but then thou must submit to be called SHADOW by all and everyone; thou must not say that thou hast ever been a man; and once a year, when I sit on the balcony in the sunshine, thou must lie at my feet, as a shadow shall do! I must tell thee: I am going to marry the king's daughter, and the nuptials are to take place this evening!"

"Nay, this is going too far!" said the learned man. "I will not have it; I will not do it! It is to deceive the whole country and the princess too! I will tell everything! That I am a man, and that thou art a shadow—thou art only dressed up!"

"There is no one who will believe it!" said the shadow. "Be reasonable, or I will call the guard!"

"I will go directly to the princess!" said the learned man.

"But I will go first!" said the shadow. "And thou wilt go to prison!" and that he was obliged to do—for the sentinels obeyed him whom they knew the king's daughter was to marry.

"You tremble!" said the princess, as the shadow came into her chamber. "Has

anything happened? You must not be unwell this evening, now that we are to have our nuptials celebrated."

"I have lived to see the most cruel thing that anyone can live to see!" said the shadow. "Only imagine—yes, it is true, such a poor shadow-skull cannot bear much—only think, my shadow has become mad; he thinks that he is a man, and that I—now only think—that I am his shadow!"

"It is terrible!" said the princess; "but he is confined, is he not?"

"That he is. I am afraid that he will never recover."

"Poor shadow!" said the princess. "He is very unfortunate; it would be a real work of charity to deliver him from the little life he has, and, when I think properly over the

matter, I am of opinion that it will be necessary to do away with him in all stillness!"

"It is certainly hard," said the shadow, "for he was a faithful servant!" and then he gave a sort of sigh.

"You are a noble character!" said the princess.

The whole city was illuminated in the evening, and the cannons went off with a bum! bum! and the soldiers presented arms. That was a marriage! The princess and the shadow went out on the balcony to show themselves, and get another hurrah!

The learned man heard nothing of all this—for they had deprived him of life.



Obra expuesta / Checklist of the Exhibition

Mario de Aguavives

Serie *Otra ciudad*:
Sin título, 1999
100 x 77 cm.
Fotografía sobre papel de poliéster.
Cibachrome.

Sin título, 2002
160 x 120 cm.
Fotografía sobre papel de poliéster.
Cibachrome.

Sin título, 2002
160 x 120 cm.
Fotografía sobre papel de poliéster.
Cibachrome.

Sin título, 2000
90 x 110 cm.
Fotografía sobre papel de poliéster.

Sin título, 1999
90 x 110 cm.
Fotografía sobre papel de poliéster.

Sin título, 2001
100 x 81 cm.
Fotografía sobre papel de poliéster.
Cibachrome.
Cort. artista

Sergio Belinchón

Shadows, 2005
2' 05" color, sin sonido
Minidv transferido a dvd
Cort. artista

Tomy Ceballos

Universo infinito (tríptico), 1990
3 piezas de 174 x 300 cm.
Rayos X + Químigrama
Cort. artista.

La Impiana de Aladina, 1989
261 x 105 cm.
Fotograma
Cort. colección privada.

Piel de Majer II, 2000
300 x 107 cm.
Fotograma
Cort. artista.
Borboleta, 1993
214 x 105 cm.
Fotograma
Cort. artista.

Javier Codesal

Proyecto *El monte perñido*, 2003:
El bosque respira.
Duración: 3' 17".
Estancia en las tumbas.
Duración: 11' 17".
Las manos del sastre.
Duración: 6' 16".

Paisaje.
Duración: 2' 10".
Producido por el Museo de la
Universidad de Alicante MUA.
Cort. artista / Galería Estrany-de la
Mota, Barcelona.

Manel Esclusa

Serie *L'ombra del paisatge*:
Ombres de l'ombra, 2006
112 x 92 cm.
Fotografía color- Impresión Giclée
sobre papel. Soporte aluminio y
marco madera vitrina.
Ed. 1/4

Ombra de jose II, 2006
112 x 84 cm.
Fotografía color- Impresión Giclée
sobre papel. Soporte aluminio y
marco madera vitrina.
Ed. 1/4

Ombres de blat I, 2006
112 x 93 cm.
Fotografía color- Impresión Giclée
sobre papel. Soporte aluminio y
marco madera vitrina.
Ed. 1/4

Ombra de milloc, 2006
112 x 98 cm.
Fotografía color- Impresión Giclée
sobre papel. Soporte aluminio y
marco madera vitrina.
Ed. 1/4

Ombra d'alzina, 2006
112 x 82 cm.
Fotografía color- Impresión Giclée
sobre papel. Soporte aluminio y
marco madera vitrina.
Ed. 1/4

Ombra de brauc amb nou, 2006
112 x 90 cm.
Fotografía color- Impresión Giclée
sobre papel. Soporte aluminio y
marco madera vitrina.
Ed. 1/4
Cort. artista.

Pere Formiguera

Serie *Ulls Clucs*:
Ana M^a Matute, Escritora, 1998
44'5 x 34'5 cm.
Papel baritado emulsionado con
gelatina de plata.

Juan Colom, Fotógrafo, 1998
44'5 x 34'5 cm
Papel baritado emulsionado con
gelatina de plata.

Chantal Grandé, Galerista, 2001
45'8 x 34'8 cm.
Papel baritado emulsionado con
gelatina de plata.

Adrià Punri, Cantante, 2000
45'9 x 34'3 cm.
Papel baritado emulsionado con
gelatina de plata.

Lluís Llach, Música, 1997
44'1 x 34 cm.
Papel baritado emulsionado con
gelatina de plata.

*Rosa M^a Malet, Directora de la
Fundació Miró*, 2001
45'8 x 34'2 cm.
Papel baritado emulsionado con
gelatina de plata.

Josep Palau i Fabre, Poeta, 1999
45'3 x 34'1 cm.
Papel baritado emulsionado con
gelatina de plata.

Antoni Tàpies, Pintor, 1999
44'5 x 34 cm.
Papel baritado emulsionado con
gelatina de plata.

Humberto Rivas, Fotógrafo, 2001
45'2 x 34'3 cm.
Papel baritado emulsionado con
gelatina de plata.

*Joaquim Malas, Catedrático de
literatura*, 2000
44'5 x 34 cm.
Papel baritado emulsionado con
gelatina de plata.

Joseph Corredor-Matheos, Poeta y crítico de arte, 1999
45'3 x 34'7 cm.

Papel baritado emulsionado con gelatina de plata.

Manuel Borja Vilhel, Director del MACBA, 1999

44'4 x 34'4 cm.

Papel baritado emulsionado con gelatina de plata.

Manel Esclusa, Fotógrafo, 2001
45'8 x 34'3 cm.

Papel baritado emulsionado con gelatina de plata.

Frederic Amat, Pintor y cineasta, 1999

44'5 x 34'1 cm.

Papel baritado emulsionado con gelatina de plata.

Marta Gili, Crítica de arte, 2001
45'8 x 34'5 cm.

Papel baritado emulsionado con gelatina de plata.

Joan Basa, Biólogo y divulgador científico, 2001

45'8 x 34'2 cm.

Papel baritado emulsionado con gelatina de plata.

Joan Guinjoan, Compositor, 1999
45'2 x 34'8 cm.

Papel baritado emulsionado con gelatina de plata.

Franccesc Torres, Artista, 2000
45'5 x 34'2 cm.

Papel baritado emulsionado con gelatina de plata.

Joan Bosch, Arquitecto, 1998
45'7 x 34'4 cm.

Papel baritado emulsionado con gelatina de plata.

Carme Riera, Escritora, 2001
45 x 34'1 cm.

Papel baritado emulsionado con

gelatina de plata.

Cort. artista.

Amparo Garrido

Ventanas, papeles y el Hombre del Saco foto nº 1, 2000

100 x 135 cm.

Fotografía color montada sobre aluminio con bastidor

Ventanas, papeles y el Hombre del Saco foto nº 3, 2000

100 x 135 cm.

Fotografía color montada sobre aluminio con bastidor

Ventanas, papeles y el Hombre del Saco foto nº 4, 2000

100 x 135 cm.

Fotografía color montada sobre aluminio con bastidor

Ventanas, papeles y el Hombre del Saco foto nº 8, 2000

100 x 135 cm.

Fotografía color montada sobre aluminio con bastidor

Cort. artista.

Germán Gómez

Serie Compuestos:

Carlos Thomas, 2007

107 x 107 cm.

Fotografía color encapsulada en permaflex e hilo

Ignacio Elías Francisco, 2007

107 x 107 cm.

Fotografía color encapsulada en permaflex e hilo

Giuseppe Bruno, 2007

107 x 107 cm.

Fotografía color encapsulada en permaflex e hilo

Enrique Alvaro, 2007

107 x 107 cm.

Fotografía color encapsulada en permaflex e hilo

Dimitri Andrés Marcos, 2007

107 x 107 cm.

Fotografía color encapsulada en permaflex e hilo

Robert Peter Marc, 2007

107 x 107 cm.

Fotografía color encapsulada en

permaflex e hilo

Cort. artista

Dionisio González

Situ-acciones I, 2001

80 x 80 cm.

Fotografía siliconada / metacrilato

Situ-acciones II, 2001

80 x 80 cm.

Fotografía siliconada / metacrilato

Situ-acciones III, 2001

80 x 80 cm.

Fotografía siliconada / metacrilato

Situ-acciones V, 2001

80 x 80 cm.

Fotografía siliconada / metacrilato

Journalista Roberto Marinho I, 2005

125 x 227 cm.

Fotografía siliconada / metacrilato
Cort. artista / Galería Max Estrella,
Madrid.

Ana Malagrida

Serie Paisajes:

Sin título (Chica de blanco), 2003-2005

100 x 140 cm.

Fotografía, sobre aluminio y enmarcada.

35 + 3 P.A.

Edición: 1/3 PA

Sin título (Carlota coche), 2003-2005

100 x 140 cm.

Fotografía, sobre aluminio y enmarcada.

2003-2005

6 + 2 P.A.

Edición: 1/6

Cort. artista / Galerie le Lieu,
Lorient (Francia)

Serie Interiores:

Sin título (Colmena, el pino), 2002

99 x 138 cm.

Fotografía (copia cromógena), sobre aluminio y enmarcada.

3 + 3 P.A.

Edición 1/3 PA

Sin título (Colmena, la

conversación), 2002

99 x 138 cm.

Fotografía (copia cromógena), sobre

aluminio y enmarcada.
3 + 3 P.A.
Edición: 3/3 PA
Sin título [Javier y Anna], 2001
99 x 99 cm.
Fotografía (copia cromógena), sobre
aluminio y enmarcada.
3 + 3 P.A.
Edición: 2/3

Sin título [Cristina], 2001
99 x 99 cm.
Fotografía (copia cromógena), sobre
aluminio y enmarcada.
3 + 3 P.A.
Edición: 2/3
Cort. artista / Galerie le Lieu,
Lorient (Francia)

Alicia Martín

Sordos, mudos, ciegos (XII, XIII,
XIV, XV), 2003
160 cm. de alto x 500 cm. de
ancho.
Políptico: fotografía color,
plastificada mate, trasera de
aluminio y bastidor de aluminio.
Edición de tres ejemplares, nº 2/3.
Cort. artista.

Sordos, mudos, ciegos (XIX, XX,
XXI), 2003
160 cm de alto x 372 cm. de ancho.
Tríptico: fotografía color,
plastificada mate, trasera de
aluminio y bastidor de aluminio.
Edición de tres ejemplares, nº 2/3.
Cort. artista.

Begoña Montalbán

Pasos perdidos, 2000
24 fotografías sobre aluminio de 50
x 50 cm. c/una
Obra instalada 300 x 200 cm.
Cort. artista.

Rafael Navarro

Miedos #1, 2005
70 x 210 cm.
Papel baritado.
Gelatina a la plata procesada por
sistema para la norma de alta
permanencia.
Viradas al selenio.

Aluminio y marco de madera.
Tiraje de 3 originales numerados
del 1/3 al 3/3
Miedos #3, 2005
70 x 210 cm.
Papel baritado.
Gelatina a la plata procesada por
sistema para la norma de alta
permanencia.
Viradas al selenio.
Aluminio y marco de madera.
Tiraje de 3 originales numerados
del 1/3 al 3/3

Miedos #4, 2005
70 x 210 cm.
Papel baritado.
Gelatina a la plata procesada por
sistema para la norma de alta
permanencia.
Viradas al selenio.
Aluminio y marco de madera.
Tiraje de 3 originales numerados
del 1/3 al 3/3

Miedos #5, 2005
70 x 210 cm.
Papel baritado.
Gelatina a la plata procesada por
sistema para la norma de alta
permanencia.
Viradas al selenio.
Aluminio y marco de madera
Tiraje de 3 originales numerados
del 1/3 al 3/3
Cort. artista.

Concha Pérez

Solar con sofá, 2002
120 x 153 cm.
Fotografía en papel RC brillo /
FOAM
Cort. artista.

Vistas, 2002
120 x 157 cm.
Fotografía en papel RC brillo /
FOAM
Cort. artista.

Asiento de mar, 2003
120 X 155 cm.
Fotografía en papel RC brillo /
FOAM
Cort. artista.

Sala, 2004
150 x 183 cm.
Fotografía en papel RC brillo /

FOAM
Cort. artista.

Xavier Ribas

De la serie *Umbriles/Thresholds*
Lloyds Bank, London, 2001-2002
60 x 70 cm.
C-print

Rafidain Bank, London, 2001-2002
60 x 70 cm.
C-print

Dao Heng Bank, London,
2001-2002
60 x 70 cm.
C-print

AMRO Bank 1, Amsterdam,
2001-2002
60 x 70 cm.
C-print

Bank of England, London,
2001- 2002
60 x 70 cm.
C-print

Barclays Banc, London, 2001- 2002
60 x 70 cm.
C-print

AMRO Bank 2, Amsterdam, 2001 -
2002
60 x 70 cm.
C-print

Deutsche Bank, Amsterdam, 2001 -
2002
60 x 70 cm.
C-print
Cort. artista.

Juan Urriós

Serie *Cantera, catalanes por el*
Barça. 2001-2002
Retratos con texto, 80 x 60 cm. c/
uno.
Fotografía C-print montada en
forex y bastidor de aluminio.
Cort. artista.





Mario de Ayguavives

Sergio Belinchón

Tomy Ceballos

Javier Codesal

Manel Esclusa

Pere Formiguera

Amparo Garrido

Germán Gómez

Dionisio González

Anna Malagrida

Alicia Martín

Begoña Montalbán

Rafael Navarro

Concha Pérez

Xavier Ribas

Juan Urrios