

Pere Formiguera es un gran fotógrafo. Le avalan sus obras y ahora, de nuevo, esta exposición. De hecho, los mejores de cada oficio son quienes no tan sólo conocen bien el propio territorio y se pasean por él con comodidad sino que saben también explorar y explotar sus límites. Son los que hacen que la técnica no se agote en sí misma sino que busque espacios nuevos, nuevas ideas, nuevas posibilidades.

La paradoja de los límites. Como siempre, Pere Formiguera explora sabiamente su oficio y, al hacerlo, vuelve a ampliar sus límites. Él sabe bien que esto, que suena muy extraordinario, no lo es tanto: cuando se amplían los límites, no se trasciende nada, no se abandona el propio territorio para entrar en otro, sino que simplemente se profundiza el territorio porque se profundizan los límites de la mirada sobre el territorio, que pasa a ser contemplado desde otra perspectiva, nueva y fascinante. Esto acontece de manera sencilla, pero no es muy sencillo que acontezca. No le ocurre a

todo el mundo, porque no todo el mundo es capaz de hacer que ocurran las cosas más sencillas. De hecho, quien se mueve en los límites del oficio y los amplía, empujándolos desde dentro, él mismo se mueve cuando se mueven los límites y estos se mueven porque él se mueve. Entonces, el movimiento del artista hace que otros puedan avanzar hacia nuevas metas; él mismo, no obstante, no avanza propiamente hacia una nueva meta sino que, al ser quien empuja la meta hacia delante, él siempre está allí mismo. Por eso solamente mueve los límites quien se mueve en los límites. Es éste, pues, quien realiza una experiencia paradójica: se percata de que los límites están allí, pero no le limitan. El límite se convierte para él en el espacio de máxima creatividad, quizá porque también es el espacio de la máxima tensión, de la máxima perplejidad artística.

Esta exposición consta de unos setenta retratos con los ojos cerrados. En una perspectiva convencional, eso resulta muy antifotográfico: nadie se hace un retrato con los ojos cerrados; todo el mundo procura saber hacia dónde debe mirar cuando le hacen una fotografía; cualquier fotógrafo aficionado se alegra de poder trabajar con un flas

que no focalice la luz en los ojos de los retratados. Con su traidora expresividad, los ojos son el centro psicológico de los retratos tradicionales. Los ojos —humanos o no— atraen nuestra mirada. Y eso hace que la contemplación de un retrato siempre nos parezca más personal —incluso más indiscreta—, que la contemplación de un paisaje. Sorprendentemente, Formiguera pide a sus modelos que cierren los ojos. Su objetivo no es intentar hacer retratos alternativos. Si sólo buscase eso, sería un fotógrafo rebelde, heterodoxo. Un buen fotógrafo, sin embargo —como cualquier buen artista—, ni quiere ni puede ser heterodoxo, sencillamente porque no ha creído nunca en ninguna ortodoxia. En arte, las técnicas y las tendencias no están hechas *para* la creencia, ni tan sólo *para* la creatividad de los artistas. El mundo técnico es un mundo de producción: en él la producción se obtiene por la relación que se establece entre los medios que se dominan y los fines que se buscan; en el mundo técnico, los resultados siempre llegan por la aplicación de las técnicas que se controlan. El mundo del artista es, en este punto, muy diferente: es un mundo *de* creación; en él, es mucho más importante el

espacio, el *medio*, que los *medios*; para el artista, las técnicas y los medios no tienen vida propia, sino que sólo adquieren sentido en el interior de un universo creativo. De aquí que el artista pueda utilizar técnicas y recursos hasta entonces insospechados, o que pueda dar un vuelco a los ya conocidos; para él, las técnicas no son buenas o malas en sí mismas, sino que sólo son fecundas o estériles en sus manos.

Por eso, cuando Pere Formiguera hace cerrar los ojos a sus modelos, no lo hace primariamente por el capricho de hacer una fotografía diferente, ni tan sólo para criticar la fotografía tradicional, sino que, a través de una mirada y de la circunstancial ceguera impuesta a sus modelos, está abriendo nuevas perspectivas a *nuestra* mirada. Él no critica los retratos más tradicionales —de bodas o de comuniones—, sino que, como ellos, reconoce el poder seductor de la fotografía; al llevar, sin embargo, los retratos al límite de la ceguera — porque les cierra los ojos—, hace un rendido homenaje al invento mismo que ha hecho posible los retratos. Con ellos, Formiguera nos coloca cara a cara frente al poder fascinante de la fotografía, el único arte que, con su técnica, es capaz de conseguir aquello que ni los espejos ni las aguas podían hacer: porque, gracias a la fotografía, por primera vez los humanos hemos podido vernos a nosotros mismos con los ojos cerrados.

Esta nueva posibilidad, sin embargo, no es sólo una nueva manera de mirar, de mirarnos, sino que también es una nueva manera de vernos. Cuando nos vernos con los ojos cerrados, a los humanos se nos abren, paradójicamente, nuevas vías de reconocimiento de nuestra riqueza, de nuestra complejidad. La fotografía ayuda a ver lo que la poesía, la filosofía o la mística también a menudo han procurado enseñar a su manera: que los ojos son importantes, pero que no lo son todo; que los ojos sólo son ojos en el paisaje de una cara, y que el paisaje también tiene luz cuando los ojos se apagan; que nuestra vida tiene muchas facetas — diminutivo de *faz*— y que no hay ninguna que sea inmutable ni que por sí sola sea decisiva; que el juego de la vida es un juego de miradas complejas, en el que a menudo somos mirados sin que podamos o queramos mirar.

Formiguera sabe —quizás es uno de los pocos que lo saben— que un retrato no es el resultado de poner un espejo ante la cara de alguien. En sus manos, la fotografía más bien es un contraespejo, porque no nos devuelve una realidad ya hecha, sino siempre inacabada. Y es que la realidad de la vida no se puede fijar nunca: cuando se intenta, no se obtiene una realidad hecha sino más bien contrahecha. (También en el espejo inerte no nos vernos como nos ven los demás, sino reflejados.) En la cámara de Pere Formiguera, los retratos con

los ojos cerrados posibilitan un diálogo múltiple entre tres actores: por un lado, el diálogo del fotógrafo con el modelo, que se muestra en la fotografía acabada; por el otro, el diálogo de cualquier espectador —fotógrafo y modelo incluidos— con la fotografía, que se convierte en un acto de contemplación artística, siempre inacabada. Formiguera provoca que el diálogo inocente al que nos hemos acostumbrado con el retrato convencional se convierta en un diálogo más incisivo, más atrevido, entre el mirar y el ver. Porque si, por definición, nadie puede *mirar* con los ojos cerrados, gracias a la fotografía todo el mundo puede *verse a sí mismo* con los ojos cerrados; pero, claro está, también todo el mundo puede *ser visto por otro* con los ojos cerrados. Estos ojos cerrados sólo son, pues, un velo que, si bien vela y esconde la intimidad de cada uno, también revela la desprotección en la que todos finalmente nos hallamos, expuestos a la mirada de los demás. Los ojos, abiertos o cerrados, siguen siendo ventanas. A través de ellas, sin embargo, no miramos siempre de la misma forma, ni vernos siempre lo mismo. Y es que tampoco es siempre igual lo que se nos muestra.

Mirar, ver, mostrar. El juego del mirar y el ver es un juego muy peculiar. Estas fotografías lo ponen claramente de manifiesto. Es un juego rico y

complejo que no podrán entender de ninguna manera quienes piensen —y son legión— que los términos de nuestro lenguaje tienen significados fijos, esenciales, con contornos siempre claros y bien definidos. Quienes piensan eso, también piensan que *mirar* y *ver* siempre se hacen únicamente de una manera determinada: que *mirar* siempre es una acción más intencionada, más fuerte, que *ver*, como si el *ver* fuese sólo una primera aproximación a la realidad —medio casual, medio desganada—, a la espera que, después del ver, llegue el mirar verdadero.

Que las cosas no son tan simples, tan esquemáticas, lo descubrimos enseguida, si somos capaces de observar con calma los usos que damos a estos términos. Las definiciones convencionales de los diccionarios acostumbran a quedarse cortas, quizás, sencilla-mente, porque los usos de la vida cotidiana son infinitamente más ricos que lo que es posible comprimir en una definición rápida. Ciertamente, la relación entre mirar y ver es bastante compleja. A veces, es cierto que el mirar presupone el ver, y que un ligero ver prepare para un mirar más intenso: de ese modo decimos «le vi entrar, y le mire bien»; a veces, sin embargo, las cosas van al revés, porque también puedo decir «le he mirado, al entrar, pero no le he visto bien». Y es que no siempre que veo, miro, ni siempre que miro, veo. Mirar, tanto puede

responder a una acción muy intencionada como a la acción vaga de pasear la vista sin demasiada intención. Y ver también. De hecho, no resulta nada fácil decir cual es la diferencia —si es que existe alguna suficientemente clara— entre «he ido a ver el mar» y «he ido a mirar el mar».

Como pasa siempre en el lenguaje, mirar y ver sólo tienen sentido en el contexto en el que aparecen. Y también, claro está, por los diversos contrastes que somos capaces de establecer entre estos términos. A veces, la atención, la precisión, va asociada al mirar; otras veces, en cambio, al ver. La clave está siempre en el grado de atención que prestamos a una cosa, si nos fijamos en ella mucho o poco. Y eso no lo da el mirar por sí solo o el ver por sí solo, sino una fina gama de relaciones y matices.

Los retratos de Pere Formiguera, pese a estar con los ojos cerrados, desarrollan un gran juego de miradas y de visiones. Es cierto que sus modelos no miran nada; en cambio, no es tan sencillamente cierto que no vean: es cierto que, con los ojos cerrados, no ven nada, pero no lo es que no vean, porque todos los retratados son videntes. Y es que cerrar los ojos tiene un significado diferente para videntes y para ciegos. Del mismo modo que es diferente, para los espectadores, que los ojos del retratado se cierren para no mirar o que se cierren sin poder mirar. Es siempre el contexto lo que nos acaba de dar el sentido de las miradas o de las

renuncias. Simplificando ahora un poco, alrededor de los ojos de estos retratos se producen tres maneras de mirar y de ver muy distintas.

En primerísimo lugar, está el fotógrafo: él mira al modelo y lo ve de una determinada manera. Le hace diez fotografías seguidas, con variaciones casi imperceptibles de luz o de enfoque. Son diez primeros planos en blanco y negro, justo porque así la fotografía es más sintética, más esquemática; al ser menos vistoso, el blanco y negro deja ver mejor, con más contraste, los detalles de la cara, que aparece más directa, más rotunda. De las diez fotografías que hace a una misma persona, Formiguera elige una: justo aquella fotografía en la que el reconoce mejor lo que ha visto cuando ha mirado a quien no le miraba.

Formiguera ha planteado todos los retratos prácticamente desde el mismo punto de vista y con encuadres muy similares. Sin embargo, los resultados no son ecos o réplicas unos de otros, sino que son retratos muy personales. Porque, aunque, en estas condiciones, la cámara corre el riesgo de igualar a los modelos, la mirada del fotógrafo no se lo permite. Y la fotografía final es siempre un gesto de colaboración entre la cámara mecánica y el ojo humano. La fotografía final nos traslada la mirada del fotógrafo, su manera de ver cada modelo. Ésta es la mirada, la visión, que él propone a la mirada, a la visión de los demás.

Así, la fotografía acabada pasa a ser una fotografía que no será simplemente una fotografía mirada — que es el destino de las fotografías que repasamos en el álbum familiar—, sino una fotografía *admirada*. La fotografía se convierte en obra de arte. El álbum familiar nos transporta hacia un recuerdo que quiere atrapar el tiempo pasado. La contemplación del retrato, en cambio, se funde en la fotografía misma, nos lleva a la simple contemplación, sin ningún afán especial de atrapar nada, ni tan sólo de entender. Porque tiene poco sentido abandonarse al juego psicológico de adivinar que debía estar pensando el retratado cuando cerro los ojos. En el caso de la contemplación, resulta absolutamente indiferente saber que es lo que pasó cuando se originó lo que ahora se contempla. Quizá el modelo estaba en plena crisis emocional, quizá estaba cansado, quizá no pensaba en nada. Da igual. Ahora, su silencio, sus ojos cerrados, más bien invitan al silencio general, al reposo, a la contemplación estática, que es un momento culminante de la pura contemplación estética.

En el diálogo de miradas que propone Formiguera, ésta, pues, en segundo lugar, la mirada de los espectadores. No siempre es cierto —en contra del refrán— que ven más cuatro ojos que dos; lo que es cierto es que cuatro ojos *miran* siempre más que dos. Ante un rostro con los ojos cerrados, el

espectador tiene una oportunidad magnífica de mirar y remirar, sin el apuro de pensar que se le devuelve la mirada. Aguantar fija-mente la mirada de alguien siempre es difícil. Incluso lo es si se clavan los ojos en los ojos de un retrato. El mirador atento, el admirador, necesita siempre cierta privacidad. Por eso el *voyeur* acostumbra a actuar con la discreción de quien no quiere ser visto, y eso quiere decir, de quien no quiere ser estorbado. Porque la mirada turba y a menudo estorba. Es precisamente para que exista ese mirar sin ser visto que Formiguera ha retirado la mirada de los retratos y ha dejado vía libre a la admiración exploradora e inquisitiva, a la admiración tranquila, literalmente inocente: el espectador ya no tiene sensación alguna de culpabilidad —porque puede mirar sin miramientos— ni de molestia —porque no encontrara oposición a la mirada—. Formiguera invita al espectador a hacer de *voyeur* a gusto, sin complejos. La mirada ahora puede repasar la cara, las arrugas, los poros de una piel, examinada en la intimidad más pública. Y eso lo puede hacer el espectador con los rostros de algunas personas que conoce y que, si no fuese en estas circunstancias, no podría escrutar, porque se lo impedirían tanto el pudor personal como la queja comprensible de los personajes. Aquí, sin embargo, el espectador-*voyeur* hace lo que quiere, sin violencia, sin violentarse.

En este diálogo complejo se deben tener en cuenta también, en tercer lugar, las miradas de los propios modelos. Que ellos, con los ojos cerrados, no *nos* miren, no significa de ningún modo que no se vean, que no tengan una imagen de sí mismos, que no se imaginen. (Así como siempre hablamos con nosotros mismos, incluso cuando estamos callados, también siempre nos vemos, incluso cuando cerramos los ojos). Los modelos saben, además, que son mirados por el fotógrafo y que serán objeto de muchas otras miradas, cercanas, incontrolables. Por eso, cuando cierran los ojos y se dejan retratar no lo hacen para no ver qué ocurre, sino precisamente para ver qué ocurre cuando ellos cierran los ojos y los demás los abren.

Por parte de los modelos, pues, no existe la complicidad habitual de la mirada, puesto que no miran. Existe, sin embargo, la complicidad de la renuncia, porque están dispuestos a no mirar y a dejar que lo hagan los demás. No son fotografiados simplemente con los ojos cerrados —por el peso del sueño o por la cesura de la muerte— sino que cierran los ojos, los tienen cerrados. El retratado sabe que hace esta renuncia, y toda su cara la delata. Cada cara, sin embargo, la delata o la disimula a su manera. Por eso, aquí no es necesariamente verdad el dicho «ojos que no ven, corazón que no siente». Cada modelo sabe si lo siente o no, con los ojos cerrados, y cómo lo siente

y por qué. Es obvio que en ningún caso se trata de un sufrimiento insoportable. La existencia misma de la fotografía es testimonio de ello.

Tras las fotografías, llega su contemplación, su exposición. Y durante la exposición los modelos se convierten en espectadores de sus propios retratos. Algunos se reconocerán en ellos fácilmente; otros —igual que ocurre con la voz grabada—, quizás no. Ahora bien, ante lo inhabitual del retrato, a todos ellos se les planteara la pregunta: «¿soy realmente ese?», «¿soy realmente así?».

Y es que los retratos de Formiguera dicen cosas, y nos *muestran* muchas más de las que dicen. Es en esta intersección del mirar y del ver, del decir y del mostrar donde se mueve su arte. En este límite, que nunca es limitación, sino apertura. Debe de ser verdad que las grandes cosas, las más importantes, sólo aparecen —sólo se muestran— cuando no se ve nada.

La construcción del yo. A menudo se dice que los interrogantes que más inquietan a los humanos son los que preguntan «de dónde venimos» y «hacia dónde vamos». Quizás si sean preguntas que han llegado a inquietarnos mucho. Pero no parece que sean las que más debieran interesarnos —ni siquiera cuando se tienen inclinaciones filosóficas—, sencillamente porque aquellas preguntas no son las de la vida sino las que se refieren al antes y al

después de la vida. Si se valora la vida no en función de otras cosas sino por el peso que puede llegar a tener por sí misma, las cuestiones que acaban resultando vitalmente más interesantes no son las del comienzo y el final, sino justamente las del medio: qué soy, cómo soy, cómo puedo ser, cómo debo ser. Y todas ellas se concentran, finalmente, en ésta: quién soy.

Tradicionalmente, la fotografía ha servido para detener el tiempo y para convertir aquel instante fotografiado —aquella *instantánea*— en un momento privilegiado. De hecho, ha sido un intento exitoso —quizás el más exitoso— de fijar un momento y hacerlo perdurar más allá del recuerdo. Está claro, no obstante, que la historia que envuelve cada momento no puede quedar nunca fijada por la fotografía. La historia, la vida, sólo es accesible al recuerdo, oral o escrito, individual o colectivo. De ahí que la fotografía, al detener el tiempo, también lo fracture. Porque, para detenerlo, tiene que esquematizarlo, tiene que congelarlo. Formiguera es absolutamente consciente de que la grandeza de la fotografía es a la vez su servitud. Con su obra quiere precisamente que nosotros también seamos conscientes de ello. Y no siempre lo somos. A menudo pensamos que los retratos convencionales no admiten controversia, precisamente porque se presentan a sí mismos como si no la admitiesen. Cuando creemos, pues,

que con un retrato hemos atrapado la vida, olvidamos que la vida no se puede atrapar de ninguna forma —ni siquiera el cine lo hace—, no se puede retener, únicamente se puede recrear y reflexionar. Eso es precisamente lo que siempre han intentado las artes, las ciencias, las religiones, la literatura o la filosofía.

A lo largo de los años, Formiguera ha hecho aportaciones importantes a esta recreación reflexiva. Constituye un magnífico ejemplo de ello su proyecto *Cronos* que, a través de una serie de retratos realizados durante diez años, mostraba al *mismo tiempo* la continuidad y la discontinuidad a la que estamos sometidos los humanos. Porque Formiguera sabe que el tiempo (*cronos*) nos va creando y nos va devorando a la vez. Ese hacerse y deshacerse, esa realidad fija pero siempre incompleta, siempre inacabada, siempre provisional, es uno de los principales objetos de la preocupación fotográfica de Formiguera.

Ahora vuelve a ello por otro camino. Resultaría erróneo decir que en *Cronos* Formiguera no detiene el tiempo y que en estos *Ulls clucs* (*Con los ojos cerrados*) sí. Él sabe perfectamente que el tiempo no se detiene nunca, que únicamente simulamos detenerlo. A veces, cuando ocurre algo que no nos gusta o que querríamos evitar, cerramos instintivamente los ojos, como si con eso pudiéramos conseguir que lo que ocurre no

ocurriese. Que no lo queramos ver —que no lo queramos mirar— no quiere decir que no ocurra y que nosotros no sepamos que de verdad ocurre. Por eso Formiguera cierra ahora los ojos de sus retratos: y así no sólo muestra que ellos no miran, sino que también subraya que en el mundo hay muchas más cosas que las que se ven y se miran. En el encierro aparente de los retratos, aparece, pues, paradójicamente, la apertura del tiempo y de la vida, que siguen a pesar de todo.

El carácter inconventional de estas fotografías tiene un valor que va más allá de los retratos mismos. Los retratos no convencionales de Formiguera nos ayudan a mirar de otra manera los retratos convencionales.

Estas fotografías, en su singularidad, nos hacen darnos cuenta de lo que pasa cuando contemplamos muchos de los retratos habituales, por ejemplo los de cualquier álbum familiar: en ellos a menudo también nos cuesta reconocer, a primera vista, las caras de personas conocidas o incluso nuestras propias caras. Entonces preguntamos: «¿quién es ése?, ¿ése es...?», y también: «¿quién es ése?, ¿ése soy yo?». La respuesta suele ser: «sí, ése soy yo», pero todavía sería mejor decir: «sí, ése era yo», y aun mejor: «sí, yo soy ese». Y es que ciertamente existe un yo a lo largo de nuestra vida que no coincide nunca del todo con

ninguno de los yos particulares —«este yo», «aquel yo»—, que vamos fijando y fotografiando.

Una de las claves de los retratos de Formiguera es que nos ayudan a entender que cualquier retrato —no solamente los suyos— nos devuelve, nos muestra, a nosotros mismos en un momento discontinuo de nuestra vida; cualquier retrato bien hecho, siempre es un retrato preciso, pero abstracto, porque con su precisión recorta un instante de nuestra vida y hace abstracción de todo lo demás, de todo lo que no sea precisamente el instante fotografiado. El detalle en el que nos vemos en una fotografía —y de modo muy particular en estas— es un detalle que nunca hubiéramos apreciado de no ser por la fotografía hecha, porque nuestra experiencia siempre es mucho más compleja, más global. En este sentido, la fotografía nos muestra un instante —fijado, absoluto, separado del resto— que no habría existido, como tal, si no fuese por la fotografía. Si aceptamos, sin embargo, que la fotografía nos muestra lo que no hubiera existido sin ella, también tenemos que aceptar que la fotografía crea una cosa inexistente. Y es que la buena fotografía está preocupada por atrapar una realidad escurridiza y que no se puede atrapar; la buena fotografía siempre es una *creación* de realidad. Eso no significa que la fotografía mienta. Simplemente quiere decir que la verdad y la mentira no son el

objeto principal del arte. El arte se mueve entre lo posible y lo deseable, entre la realidad que ha podido ser y la que podría ser, entre lo que se mira, lo que se ve y lo que se muestra.

Eso es lo que también nos recuerda Formiguera con esta exposición: que cualquier retrato —no sólo los suyos, con los ojos cerrados— es sólo el retrato de un yo fotografiado, de un yo estático, de un yo momentáneo, que en ningún caso agota el yo verdadero. Y hace más que eso: porque si cada yo fotografiado solamente puede ser, por definición, momentáneo, entonces, también por definición, ninguna fotografía puede resultar en el yo verdadero. Y eso nos abre una gran perspectiva: si el yo verdadero es el resultado, siempre provisional, de los yos cambiantes, entonces el verdadero yo no existe en ningún momento concreto de la vida. El yo de cada uno sería únicamente el punto de confluencia de todas las experiencias del yo, siempre en movimiento, siempre en mutación.

Cuando hablamos, pues, del yo verdadero, del yo auténtico, no nos estamos refiriendo a un yo realmente existente que permanece escondido en algún lugar y que algún día podremos descubrir y, quizá, fotografiar. Cuando hablamos del yo verdadero hablamos de algo irreal, inaprensible, de algo en permanente construcción. Es el yo siempre ausente y que sabemos que lo es porque no se

identifica con ninguno de los muchos yos que vamos mostrando a lo largo de la vida, todos ellos relativos, incompletos, inacabados. Nuestra vida es, pues, un proceso de construcción del yo, un proceso de construcción sin final. Porque el yo esta formado de muchas cosas, pero nadie puede decir cual es el conjunto de cosas que lo acaba formando.

Los retratos de Pere Formiguera, con los ojos cerrados, también nos hablan de ello: este yo que cierra los ojos es el *mismo* yo que el que los tiene abiertos —les podemos identificar—, pero, en cambio, el yo de los ojos cerrados no es *igual* al de los ojos abiertos —nos admira por ser único, nos sorprende por ser diferente—. Estos retratos muestran la continuidad en la discontinuidad, la discontinuidad en la continuidad. A lo largo de la vida todos nos identificamos a través de los diferentes yos que nos configuran: los agrupamos y reagrupamos una y otra vez, los hacemos y rehacemos, contemplamos y destruimos; nunca hacemos lo mismo, pero siempre trabajamos para el mismo yo. De ahí que debamos plantear y responder centenares de veces la pregunta: «¿cómo soy yo?». Y las respuestas siempre nos acaban dando respuesta también a «¿quién soy yo?». Porque nuestro ser es siempre la unión sorprendente, misteriosa —en modo alguno lisa y no siempre suficientemente satisfactoria— de

nuestras maneras de ser. Aunque lleguemos a saber muchas cosas, en lo referente al conocimiento de nosotros mismos siempre vamos por la vida con los ojos cerrados.

Final Feliz. Está claro, pues, que cuando la fotografía se mueve en el límite, siempre va más allá sin salir de sí misma. Esta exposición no es sólo una magnífica exhibición de arte fotográfico sino que también es testigo del combate de la vida. Lo son las fotografías mismas que expresan los blancos y negros de la mirada del fotógrafo y los surcos y las arrugas que el paso del tiempo ha dejado en las caras de los retratados. Pero también son testigos de este combate las miradas imprescindibles de los espectadores, que, al mirar los retratos, no verán siempre lo mismo, sino que sabrán ver en ellos muchas otras cosas, muchas luces y sombras, palabras y silencios, originados en el combate de la propia vida.

Como ocurre con todas las de Formiguera, esta exposición no deja indiferente. Las fotografías son contundentes, tanto por lo que velan como por lo que revelan. Son retratos de personas concretas, pero también lo son de la condición humana. Invitan, pues, a la contemplación serena e incitan a la reflexión, Y es muy posible que la exposición divida a los visitantes en dos grupos: quienes se

dejarían retratar por Pere Formiguera y quienes no. Y todos tendrán razón.

En cualquier caso, el resultado de esta aventura debe tener un final feliz. Sobre todo porque el final de la aventura es el anuncio de que la aventura del arte y del conocimiento, la aventura humana, no tiene límites ni final. Aquí se escenifica sólo un desenlace provisional, una parada que quiere hacer posible el intercambio de miradas, de puntos de vista. Ésta no es una parada rutinaria o instrumental, pensada sólo con el objetivo de ir a algún otro lugar. Se trata de una parada con valor por sí misma: quiere hacer sentir el placer de admirar y admirarse. Por fuerza tiene que ser, la parada, una parada feliz.