

«No he visto una ballena en mi vida»  
Entrevista a Anna Malagrada

Isabel Tejada

Octubre de 2009

*Anna Malagrada, que no ha visto una ballena en su vida, prefiere, a diferencia de Courbet, creer en Moby Dick. A lo largo de varios meses, mantenemos una entrevista que atraviesa sus experiencias vitales y su trayectoria artística. Aviso para navegantes en las movidas aguas del Capitán Ahab: en ocasiones, las preguntas provienen de una conversación anterior en un taxi o –cómo no– del accidente: la grabadora nos jugó una mala pasada y tuvimos que recurrir a la memoria de lo dicho, lo cual siempre crea otras realidades.*

**ISABEL TEJEDA** En alguna ocasión me has comentado que de niña te gustaban mucho los museos, que te interesaba la pintura y, además, tenías buena mano.

**ANNA MALAGRADA** Buena mano, no sé, pero he dibujado siempre. Muchas veces, de un modo casi automático, he llenado libretas enteras, pero nunca he pensado en un proyecto más ambicioso. El dibujo me gusta mucho. De hecho, en mi casa no tengo fotos en las paredes, sino dibujos; la mayoría, de amigos artistas.

Cuando era niña me encantaba ir al estudio de mi tía, Anna Miquel<sup>1</sup>. Me gustaba cómo olía; era un lugar en el que estaba muy cómoda. En mi familia existía tradición de pintores; Francesc Miralles y Santiago Rusiñol –pintores bastante conocidos a finales del siglo XIX y principios del XX– eran tíos de mis dos abuelas. En casa solían contarse anécdotas muy divertidas sobre sus vidas, en especial sobre Santiago Rusiñol y su actitud provocadora en la sociedad burguesa catalana de principios del siglo XX. En casa de mis abuelos maternos había



Santiago Rusiñol. *Retrato de mujer*, c. 1894  
MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

cuadros en todas las paredes, colgados unos encima de los otros, aprovechando el espacio al máximo. Las escenas mundanas de Miralles convivían con otros óleos y dibujos, algunos pintados por mi abuela y mi abuelo en su tiempo libre. Era como la cueva de Alí Babá, estaba llena de tesoros. Así que la posibilidad de dedicarse al arte estaba contenida en la historia familiar, pero despegarse de esa tradición ha sido otra historia.

**ISABEL TEJEDA** Precisamente gracias a Anna Miquel, en tu infancia tuvo gran importancia el cine de animación. En concreto, *L'Ocell Blau*, la película que, bajo su dirección, hicisteis tus hermanos y tú un verano siendo niños<sup>2</sup>. ¿Hasta qué

<sup>1</sup> La artista Anna Miquel fue una de las iniciadoras del cine experimental y de animación en España. Creó el Departamento de Cine de Animación en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi, de la Universidad Central de Barcelona.

<sup>2</sup> La película *L'Ocell Blau* [El pájaro azul] obtuvo en su momento varios premios de animación.



Fotogramas de una película experimental de Anna Miquel, 1981

punto Anna Miquel y estas experiencias han supuesto para ti un referente?

**ANNA MALAGRIDA** Participamos de una forma muy natural y familiar. Nos pasamos el verano encerrados en el garaje dibujando y coloreando; hacer una película de animación es un proceso muy largo. Mi madre compuso e interpretó la música en casa, así que también viví ese otro lado del trabajo. Recuerdo ese verano como un tiempo muy feliz, diferente a todos los demás veranos.

**ISABEL TEJEDA** ¿Realizaste más películas con tu tía?

**ANNA MALAGRIDA** Hicimos cortos en los que los niños éramos modelos dirigidos por Anna. La mayoría eran pequeñas secuencias de la vida cotidiana animadas con el efecto foto a foto de la cámara de cine, con la técnica del paso de manivela que ya habían utilizado numerosos pioneros del cine de animación. Esta técnica daba un carácter mágico y surrealista a las escenas; los objetos se movían solos. Recuerdo una escena en concreto en la que yo salía de un saco de dormir que se plegaba solo, y un peine se deslizaba por mi melena, de arriba a abajo, como por arte de magia. Este tipo de

animación daba a las secuencias un sentido muy lúdico; no buscábamos nada más que pasarlo bien. Y Anna experimentaba con nosotros.

**ISABEL TEJEDA** Hay una serie de componentes en estas primeras experiencias infantiles de las que hablas que, aunque obviamente no tienen una repercusión directa en el trabajo que haces hoy, sí guardan relación con él. Es decir, el trabajar realizando cine foto a foto tiene que ver con la imagen fija que identifica tus vídeos; vídeos que incluso tú llegas a calificar como «fotografías con movimiento».

**ANNA MALAGRIDA** Son eso, planos fijos, fotografías con movimiento. Gilles Deleuze decía que las ideas estaban necesariamente relacionadas con un medio concreto; que tener ideas en cine no es lo mismo que tenerlas en fotografía o en matemáticas. Yo tengo ideas en fotografía y no en cine. Digamos que la fotografía es como la columna vertebral de mi trabajo, y que los demás medios se acomodan a ella: los vídeos son como fotografías alargadas en el tiempo, y fabrico las instalaciones siempre a partir de una imagen que, a menudo, es un plano fijo.



Humberto Rivas. *María*, 1979

**ISABEL TEJEDA** De hecho, tu entrada a la producción artística fue a través de la fotografía. ¿Cómo y cuándo se produjeron tus primeros contactos con el medio?

**ANNA MALAGRIDA** A la fotografía llegué tarde. Al terminar el bachillerato tuve muchas dudas para decidir qué carrera estudiar y acabé en Ciencias de la Información. Al tiempo que estudiaba, trabajé en el departamento de comunicación del parque de atracciones del Tibidabo. La experiencia me sirvió para saber que lo mío no era el *marketing* ni el periodismo, y decidí cambiar de orientación.

Durante el último año de carrera hice un curso en la escuela de fotografía GrisArt. Había descubierto el trabajo de Humberto Rivas: sus retratos me impresionaron y me hicieron mirar la fotografía de otro modo. La fotografía aunaba en parte mi interés por la comunicación y por el arte; me interesaba, de una forma un poco abstracta, como medio capaz de servir a publicistas, periodistas y artistas. La relación con los profesores de GrisArt fue fundamental, ya que me permitió entrar en contacto con el mundo fotográfico. Al año siguiente decidí solicitar mi ingreso en la *École Nationale Supérieure de la Photographie de Arlés*, en Francia, una escuela de fotografía que forma no sólo a fotógrafos sino también a pensadores de la imagen, historiadores y artistas.

**ISABEL TEJEDA** ¿Qué cambió en Arlés?

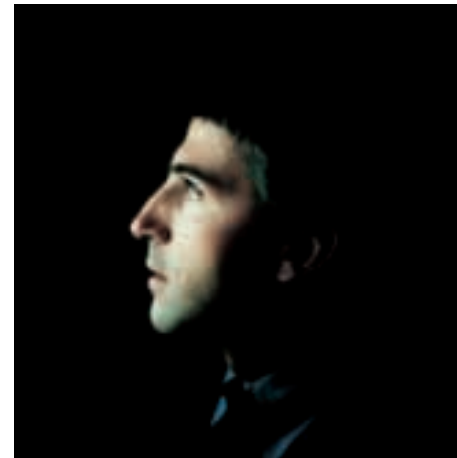
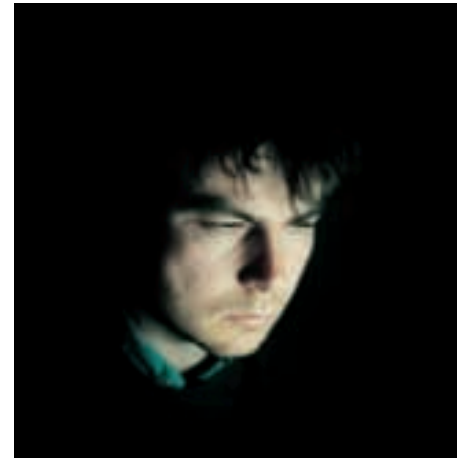
**ANNA MALAGRIDA** En Arlés descubrí la obra de los fotógrafos. La escuela tenía una biblioteca de madera, preciosa, no muy grande, en la que pasé horas y horas. También fue fundamental el contacto con los estudiantes, las discusiones en los pasillos y en los cafés. Pero, en el fondo, era una escuela en la que se experimentaba poco, en la que, a la francesa, primero justificabas un proyecto y luego hacías las cosas. Eso te construye más conceptual que emocionalmente, por lo que la experimentación tuvo lugar al finalizar mis estudios. Pero mantengo amigos de entonces, son mi segunda familia; mi familia de *exiliada*.

### *Telespectadores*

**ISABEL TEJEDA** Sin embargo, lo que podemos considerar tu primera obra firmada de carácter fotográfico, *Telespectadores*, está conformada por cajas de luz y su fórmula de presentación tiene un carácter tridimensional. Puedes montarla como quieras: a veces cuelgas una foto, en otras ocasiones amontonas las cajas como un castillo de naipes... No es la idea de la caja de luz a la manera de Jeff Wall, que se pega a la pared como un cuadro, sino que pueden aparecer exentas, funcionar per se. Una ocupación espacial que continúa en tu manera de mostrar los vídeos convirtiéndolos en videoinstalaciones e intervenciones.

**ANNA MALAGRIDA** Sí, me interesa apropiarme del espacio, y las videoinstalaciones han sido otro de mis acercamientos a esa fórmula. A la hora de presentar vídeo, a veces construyo un espacio determinado y otras aprovecho el que hay. Y esta segunda opción es la que me parece más interesante y la que permite ofrecer nuevas lecturas y experiencias a partir de la misma obra. También me interesa la escultura, el volumen y su ocupación espacial. Como bien dices, *Telespectadores* son foto-esculturas. Pero destacaría que, además de poder ocupar el espacio de diferentes formas, también contienen la ilusión del tiempo. Son cajas de luz animadas por un destello intermitente que ilumina los rostros y parece que les da vida. Me gusta que las piezas dialoguen con el entorno, que sean versátiles. También juego con la simulación de espacios, lugares intuitivos, situados fuera de campo, al otro lado; lo que no está en la imagen pero se imagina. Y la escultura abre, en ese sentido, posibilidades diferentes a la fotografía.

**ISABEL TEJEDA** Casi todas tus fotografías son ventanas y muchas de ellas funcionan como *trompe l'œil*, lo que sin duda es otra forma de ocupación espacial. En el fondo, estás mostrando tu particular selección del espacio con la capacidad



*Telespectadores, 1999-2000*  
Fotografías en transparencia montadas en cajas de luz;  
iluminación interior en movimiento,  
60 x 60 x 25 cm c/u  
*Álvaro, Claudia, Mathieu,*  
*Kazuko, María, Jorge,*  
*Cristina*



Rembrandt  
*Anciana leyendo*, 1655

virtual que posee la fotografía. Es un engaño a la vista que atra-  
viesa *Danza de mujer o Escaparates...*

**ANNA MALAGRIDA** Es verdad que trabajo mucho con ven-  
tanas, pero para mí son espacios abstractos que no tienen que  
ver con el concepto de representación que sustenta la ven-  
tana albertiana. No intentan representar otra realidad; hablan  
de la transición, de la frontera entre dos espacios. Aquello que  
intuimos, que está al otro lado, que pertenece al propio espa-  
cio y abre la dimensión del deseo o del otro. Creo que es un  
lugar que activa la imaginación y que genera comunicación  
entre la imagen y el espectador. A través del trampantojo de  
la ventana, trato de crear un espacio al otro lado, de generar  
movimiento. Eso tiene que ver para mí con la posibilidad de  
ver más allá, de mirar las cosas desde otra perspectiva; está  
relacionado con el cambio, con el pensamiento que se de-  
sarrolla a través del otro en la duda, en el movimiento.

**ISABEL TEJEDA** En este sentido, vivir entre Francia y Espa-  
ña subraya este vaivén en tu cotidianeidad.

**ANNA MALAGRIDA** Es cierto, estoy entre dos culturas;  
sobre todo, en la transmisión de la cultura a mis hijos. Segu-  
ramente, si me hubiese quedado en Barcelona hubiera sido  
más crítica con la tradición. Desde la distancia, intento pre-  
servarla en la medida de lo posible. El hecho de estar fuera  
hace que esté constantemente yendo y viniendo, compa-  
rando. También es cierto que ya no me siento completa-  
mente de un lugar, siempre me falta la otra parte. Mi for-  
ma de analizar es teniendo en cuenta el otro lado, otro punto  
de vista, y supongo que eso me ha ido construyendo.

**ISABEL TEJEDA** Bueno, en realidad, esta perspectiva bifron-  
te se ve de forma perfecta en tu trabajo: prácticamente todas  
tus series mantienen esta dualidad, esta idea de diálogo. Los  
términos de esa dualidad no se confrontan, más bien se com-  
plementan. Volviendo a *Telespectadores*, esta obra iniciaba  
una serie de trabajos sobre la comunicación.

**ANNA MALAGRIDA** Sí, y en ella se intuye mi formación como  
comunicóloga, el haber estudiado Ciencias de la Información.  
Allí analicé el papel y la influencia de los *media*; así nació *Teles-  
pectadores*. Los rostros de la gente absorta ante las pantal-  
las me parecían imágenes muy pictóricas en un sentido clá-  
sico y contemporáneas al mismo tiempo. En esta serie está  
presente el monitor de televisión por la luz que desprende  
e ilumina los rostros; un tipo de luz que aísla a los persona-  
jes del entorno, como la que se utilizaba en la técnica pictó-  
rica del claroscuro en el siglo XVII.

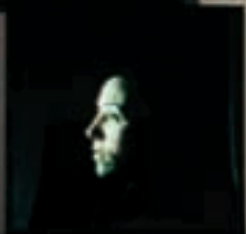
**ISABEL TEJEDA** Al hablar de la pintura del siglo XVII, te estás  
refiriendo, por ejemplo, a la tradición francesa de Georges  
de La Tour...

**ANNA MALAGRIDA** Me refiero, sobre todo, a los retratos  
de Rembrandt y a su interés y concentración en rostros que  
aparecen desdibujados en el fondo oscuro. Por un lado, me  
interesaba la tradición pictórica y, por otro, la conciencia  
del mundo en que vivimos. Había descubierto el trabajo de  
Jeff Wall y las cajas de luz con referencias publicitarias, y se  
me ocurrió una forma de foto-escultura que partía de esas  
cajas de luz pero que incorporaba algo nuevo, el movimien-  
to. Fabriqué, con la ayuda de un electricista, estas cajas que  
comportan movimiento gracias a una luz intermitente colo-  
cada en su interior. Su parpadeo aleatorio quería simular el  
titileo de una televisión o el reflejo de la lumbre. Ese destello  
en los rostros es hipnotizante, pero también muy agresivo.  
Se produce de nuevo una dualidad en la lectura de la obra.

**ISABEL TEJEDA** No son imágenes ajenas a una lectura crí-  
tica respecto a nuestra escasa reacción ante los acontecimien-  
tos que se suceden en el mundo...

**ANNA MALAGRIDA** Más bien, yo quise llevar la reflexión a  
un ámbito que tiene que ver con el individuo contemporá-  
neo en su intimidad. A cómo nos acercamos y separamos del  
mundo y del otro, emocional y físicamente. El hombre de hoy





es solitario, y mis imágenes hablan de nuestra forma de vivir y de mirar delante de pantallas, del aislamiento. La experiencia del mundo por parte del individuo moderno es la de las masas, de las imágenes, de las bombas. Y la experiencia en su intimidad puede parecerse a la de mis telespectadores, mudos y apáticos, conversando acaso con las pantallas.

**ISABEL TEJEDA** Cómo nos aislamos. Recuerdo cuando vimos juntas aquella exposición en la que los visitantes, aun asistiendo en grupo, no se comunicaban, sino que se concentraban en su audioguía desaprovechando la posibilidad de comentar entre ellos las cosas que les pudieran parecer interesantes. Esa comunicación entre los individuos probablemente carezca del nivel académico e informativo que puede ofrecer la audioguía, pero con ésta se pierden los niveles emocionales, inmediatos.

**ANNA MALAGRIDA** Se ha perdido la relación física, el tú a tú; el saber que, por ejemplo, conocemos cosas de otros países, pero no sabemos cómo huelen, no sabemos cómo nos toca el aire. La de ahora es una relación con el entorno mucho menos física. Se tiene información inmediatamente pero se pierde la experiencia, el viaje que nos lleva a conocer esa información. Conocemos a través de imágenes, a través de libros, a través de lo que te han contado... y cada vez más a través de Internet.

**ISABEL TEJEDA** El imaginario ha cambiado. Cuando vas a Nueva York por vez primera es como si estuvieras visitando a una antigua amiga, pero en el fondo no te has visto nunca con ella, con lo cual se establecen unas relaciones totalmente distintas, insólitas.

**ANNA MALAGRIDA** Exacto. En este sentido, me doy cuenta de que los lugares que quiero son lugares que he vivido de pequeña. La relación emocional con los espacios se establece sobre todo en la infancia. De niño tienes menos filtros, todos tus poros están abiertos y lo que cala más hondo son los

olores, la temperatura de las cosas, el clima, la humedad. Los lugares en los que no has vivido de niño no provocan ese apego, esa relación emocional y sensible que de mayor nos parece inexplicable. Hoy en día conocemos de otra manera, la experiencia es cada vez más visual. ¡Quizá las generaciones que llegan recordarán el *no-olor* de las pantallas con emoción!

Por eso en mis imágenes aparece esa luz y esos ambientes que tienen que ver con esta globalización, con la forma de vida que llevamos en Occidente. La luz separa los rostros de los lugares concretos y los sitúa en un espacio indeterminado.

### *Interiores / En la sombra*

**ISABEL TEJEDA** A *Telespectadores* le sigue *Interiores*. Son dos series que tienen una idea en común que las liga: los retratos están mirando hacia otro lado, están observando fuera de campo.

**ANNA MALAGRIDA** Estamos fuera de campo cuando algo ocurre más allá de los límites de la imagen. En estos retratos no hay acción y parece que, si existiera la posibilidad de un acontecimiento, éste tendría lugar precisamente en el espacio que el encuadre ha omitido: fuera de la imagen, fuera de campo.

Empecé *Interiores* cuando me mudé a París. Los modelos siempre eran amigos o familiares, y me gustaba la idea de ir a sus casas y construir las escenas. Seguí el mismo tipo de iluminación que en *Telespectadores*, utilizando pantallas de ordenador y televisores, pero decidí integrar un poco el contexto de cada uno de los espacios. Los tiempos de exposición eran muy lentos, entre dos y diez segundos, rememorando el tiempo de posado de los fotógrafos decimonónicos. Los modelos debían posar largamente, estar quietos y no parpadear. Esa experiencia del tiempo por parte de los modelos



Fotograma del vídeo *En la sombra. ¿Es la distancia que nos une la misma que nos separa?*, 2006

vaciaba sus rostros de expresiones anecdóticas y los implicaba en la experiencia de la pose, del tiempo de la contemplación y de la percepción; el estar aquí y ahora.

**ISABEL TEJEDA** Tu fotografía, en general, no tiene nada que ver con el concepto de instantánea tan típico en la tradición de la fotografía. Del cazador de imágenes se pasa al constructor.

**ANNA MALAGRIDA** En estas imágenes, la persona vive como modelo un tiempo suficientemente largo como para que la acción de posar se convierta en experiencia y luego en recuerdo: el tiempo en el que el modelo estuvo callado, mirando, sin poderse mover; quizá lo recuerde sin interés, casi como una semi-tortura, pero lo recuerda.

**ISABEL TEJEDA** En este sentido, te interesa la experiencia del otro o, al menos, cómo se traduce ésta para la cámara.

Creo que el salto a una comprensión más empática de esta idea del tiempo volcada hacia la experiencia del espectador se incrementa en tus vídeos. *En la sombra* es exactamente eso. Por cierto que hay cierta tendencia a entender las piezas aisladas dentro de sus disciplinas, lo que genera que tus vídeos se lean como algo totalmente autónomo a tus fotografías. Sin embargo, tus vídeos complementan las fotografías, nos están diciendo prácticamente lo mismo pero con otro lenguaje.

**ANNA MALAGRIDA** Sin duda, el tiempo y el espacio son las dos dimensiones en las que estoy desarrollando mi trabajo: crear otro espacio y alargar el tiempo, el tiempo de la percepción. Encuentro que ese tiempo es importante porque es el momento en el que se crea una cierta comunicación con el espectador y una experiencia suficientemente





Fotograma de la película *No amarás*, de Krzysztof Kieślowski, 1988

intensa. Otra opción es generar imágenes de choque, provocadoras, para que el receptor tenga una experiencia rápida. Es precisamente la estrategia de los *media* y contra lo que, personalmente, intento luchar. Me interesan experiencias en las que el espectador participe activamente. Por eso, en los vídeos ocurre muy poca cosa: son fotografías, planos fijos, con movimiento. Las acciones son mínimas y me gustaría que los espectadores pudieran apropiarse de ellas. Creo situaciones muy concretas en las que el espectador podría estar en el mismo lugar que el fotógrafo. Son espacios en los que cada uno se puede proyectar. Luego, claro, la experiencia dependerá de cada persona, seguramente habrá espectadores que verán los vídeos sin prestar la atención que requieren; no los puedes obligar.

**ISABEL TEJEDA** No, no es obligar, pero obviamente te sitúas contra corriente respecto a las formas rápidas que tenemos de consumir tanto la cultura en general como el videoarte en particular. Hoy, los vídeos, a diferencia de los realizados por los pioneros, tienen una duración corta porque están pensados para un espacio expositivo enfocado a enganchar a un espectador que, de *media*, no dedica mucho tiempo por pieza. Sin embargo, tu trabajo precisa de una relación contemplativa que exige un alto grado de concentración en el que mira. Porque, «en la sombra», ¿qué es lo que ocurre?

**ANNA MALAGRIDA** No ocurre nada. Charles Baudelaire tiene un poema que se llama «Las ventanas» que dice: «Quien desde fuera mira a través de una ventana abierta, jamás ve



Fotogramas de la película *Azul*, de Krzysztof Kieślowski, 1993

tantas cosas como quien mira una ventana cerrada. [...] Lo que la luz del sol nos muestra siempre es menos interesante que cuanto acontece tras unos cristales. En esa oscuridad radiante o sombría, la vida sueña, sufre, vive». Baudelaire está hablando de la dimensión del deseo, de lo que hay en cada uno de nosotros, de la proyección y de la experiencia personal. Lo que ocurre cuando miramos los vídeos está «en la sombra»: forma parte de lo que no se ve, de lo que se imagina.

Con estos vídeos compongo pequeños cuadros, encuadres de habitaciones, tras las ventanas vistas desde la calle, que formarían parte de un mismo edificio en donde discurren vidas en solitario o de pareja, a la luz de las pantallas. Es una continuación de la serie *Interiores* que incluye la dimensión del tiempo: un tiempo de la imagen que coincide con el tiempo del espectador. Es como si el espectador mirase hacia una ventana y esperara a que algo aconteciera. Hay quien relaciona estos vídeos con *La ventana indiscreta*, de Hitchcock, pero no es una relación acertada, porque en esa película pasan muchas cosas reveladoras para la trama y en mis vídeos no ocurre casi nada, y lo que ocurre está «en la sombra». Le dejo el espacio al espectador para que invente, para que imagine. Hay una película que me gustó mucho y que

si habla del deseo y las obsesiones de un adolescente *voyeur*; me refiero a *No amarás*, de Kieślowski.

**ISABEL TEJEDA** Intentas, entonces, identificar al espectador con el rol de *voyeur*, con su experiencia tras los visillos.

**ANNA MALAGRIDA** El *voyeur* mira sin ser visto. Las imágenes colocan al espectador en la piel de una suerte de *voyeur*-espectador que es también el fotógrafo. Pero la curiosidad del *voyeur* está frustrada de antemano, tanto en los vídeos como en las imágenes, por la falta de acontecimientos. Pienso que en todo lo que yo no cuento está la posibilidad de que el otro imagine; en todo el espacio que no está dibujado está la posibilidad de que el otro continúe. Aunque también dispongo los elementos para el análisis: a través de la experiencia del *voyeur*, el espectador puede encontrarse con otras experiencias personales, emocionales, que le lleven a la reflexión. Y la noción del *voyeur* me lleva a su vez a reflexionar sobre nuestro paisaje urbano y la sociedad en la que vivimos, masificada y vigilada, cuya vida discurre en edificios públicos abiertos a la vista y al control, transparentes.

**ISABEL TEJEDA** Otra cuestión que se ofrece como un continuum en tu trabajo es que tus imágenes, sean en el medio que sean, siempre poseen una gran carga poética, parte de



Sin título (Fachada I), 2002

la cual encuentro que reside en su contención. Ya que lo citabas, Kieślowski, en su trilogía, filma simplemente a una anciana tirando botellas a un contenedor de cristal, repitiendo esa imagen inane como estrategia poética y retórica, o fija la cámara en una taza de té que ha sido removido por una cuchara.

**ANNA MALAGRIDA** Esas escenas tienen que ver con lo que hablábamos antes sobre el tiempo. No son esenciales para la trama de la historia, pero Kieślowski les dedica mucha atención; son muy poéticas. El maestro en explicar esos momentos es Yasujiro Ozu. La cultura japonesa está basada en la atención prestada a los gestos y movimientos, que transforman en rituales. Cuando estuve en Japón me impresionó el tiempo que dedican a servir una taza de té o a servirte la comida en los restaurantes; es una experiencia en sí... ¡Y comprendes que es una cultura que no podría inventar el *fast food*!

**ISABEL TEJEDA** Esa contención se materializaría en otro trabajo que has mostrado siempre en diálogo con los retratos: tus fotografías de arquitecturas de habitación, las fachadas.

**ANNA MALAGRIDA** Ocurrió que, al tiempo que realizaba los retratos de *Interiores*, una tarde, paseando por Montparnasse, descubrí un edificio de viviendas transparente, muy grande y que, a diferencia de los clásicos edificios de oficinas, tenía un componente íntimo. Era una arquitectura de Jean Dubuisson que tomaba la forma de un cuadro de Mondrian, a la vez que dejaba al descubierto las historias de sus habitantes. Esa imagen me pareció una idea *en* fotografía; era una superficie plana, sin profundidad, como un cuadro suprematista, que a su vez nos hablaba de la estructura de nuestros edificios, de nuestra forma de vida masificada, de la transparencia en la arquitectura contemporánea, del voyerismo



Fotografía de recorrido de la exposición *Intérieurs / Paysages*, Galerie Le Lieu, Lorient, Francia, 2007

o del control, de la fascinación por la intimidad del otro, del aislamiento. Empecé a fotografiar ese edificio y me di cuenta de que estaba fotografiando casi lo mismo que con los retratos, sólo que desde otro punto de vista. Ambos casos responden a situaciones construidas, en la ciudad, y en cierto modo los retratos parecían haber sido tomados en ese mismo edificio.

**ISABEL TEJEDA** De acuerdo: por un lado, los retratos íntimos siempre son imágenes construidas porque tienes una idea muy clara de lo que quieres contar; sin embargo, en la arquitectura te estás comportando por una vez como una fotógrafa tradicional, una cazadora de imágenes que espera a ver qué se encuentra... y se encuentra con el accidente.

**ANNA MALAGRIDA** En realidad, el accidente vino luego. Cuando empecé a fotografiar las fachadas, lo hice teniendo en cuenta la estructura, realizando las tomas al caer la noche para que tanto los interiores como los exteriores pudieran verse bien. No imaginé lo importante que iban a ser, en la selección posterior, los pequeños gestos de los personajes que aparecían a través de las ventanas. Estos detalles son el *déclat*, el desencadenante de los posibles relatos.

**ISABEL TEJEDA** Te refieres al *punctum*.

**ANNA MALAGRIDA** Sí, ésa fue la gran sorpresa. Las fotografías que más me gustan son aquellas en las que aparece un personaje o un gesto inesperado. Por ejemplo, en una de las fachadas hay una mujer con un jersey rojo, de pie,

que pasa la mano por la frente de un hombre sentado, y ese gesto es el principio de las infinitas historias que podemos imaginar. En otra hay una mujer que pasa entre dos cortinas; también es pura casualidad... El azar jugó en esa serie, y luego en otras, un papel importante. Siempre me ha interesado mucho el accidente durante el proceso de creación, pues lleva implícito a la vez la posibilidad del fracaso y del éxito, como en el juego.

**ISABEL TEJEDA** En tu caso, lo real y lo ficticio no se entienden en ningún momento como opuestos, sino como complementarios. Partes de una huella de lo real que mezclas con imágenes completamente construidas. El resultado es un todo que se nutre de ambas esferas como si no hubiera límites.

**ANNA MALAGRIDA** Es verdad que estoy a caballo entre dos situaciones y utilizo la forma, la apariencia de lo real para acercarme más a una idea. En el fondo, todo está muy construido. Es como cuando un director de cine decide dejar libres a sus actores para obtener un resultado con una cierta estética que sólo puede conseguir así. Y la fotografía permite llevar a cabo este juego porque es construcción y es lenguaje con apariencia de realidad. En ese sentido, me gusta que el espectador no sepa bien dónde se encuentra, que dude, que participe.

Pienso en lo que tú decías respecto a cuando te vas de viaje y crees que conoces una ciudad, y en realidad la conoces a través de imágenes. Conoces Nueva York porque conoces las películas de Woody Allen, que son ficciones, pero seguramente conoces más Nueva York que si hubieras estado en Nueva York y nunca hubieras visto una película de Woody Allen. Cuando tengo la idea de una serie, a menudo viene a través de una imagen que veo en la realidad y que me remite a otra imagen que ya conocía, de la pintura o del cine, por ejemplo. Eso me permite dar diferentes niveles de lectura a las imágenes, que se refieren al mundo real pero también remiten a otras imágenes, algunas de las cuales todos conocemos.

**ISABEL TEJEDA** Efectivamente, te sirves de ese estatus de la fotografía como referencia de lo literal o documento de lo real, pero no lo cuestionas al modo en que lo hacen autores como Fontcuberta, quien constantemente construye ficciones para poner en evidencia que, como decía Bergson, una imagen hoy nos dice sobre la realidad menos que nunca. En tu caso, estás reciclando lo real sin valoraciones a priori.

**ANNA MALAGRIDA** Me interesa cuestionar el medio —de hecho, a menudo me refiero a los límites del mismo—, pero creo que la apariencia documental de la fotografía es útil para poner en evidencia también nuestra relación con el mundo en que vivimos. La fotografía es una huella de la realidad, pero nadie nos da el grado de veracidad de esa realidad fotografiada. Fotografiar una imagen también es fotografiar la realidad. Utilizo ésta en parte como metáfora y, como tú dices, reaprovecho lo real, lo que está ahí, y luego aparecen otros sentidos; a través de lo literal se puede dar pie a una ficción. Me interesan los dos niveles. Por ejemplo, las fachadas de edificios son formas, una superficie plana que me recordó las pinturas suprematistas y que muestran una vivienda. Eso nos da información sobre nuestro tipo de vida en la gran urbe y tiene un componente plástico que se vale por sí mismo. Pero la mayoría de las paredes del edificio son de cristal, transparentes, y al mirarlas nos convertimos en *voyeurs*. Entonces aparece otra posibilidad en la imagen que necesita la participación activa del espectador: la de imaginar historias. Las fotos que muestran personajes son las que dan pie al inicio de una ficción, pero no soy yo quien la cuenta. Esa situación nos invita también a reflexionar sobre nuestra condición de *voyeurs*, sobre el espacio privado y visible desde el espacio público.

Las cosas han cambiado mucho desde la invención de la fotografía: si, desde sus inicios, ha sido objeto de manipulaciones perversas, hoy en día la actitud de los que miran es





*La bañera, 1999*

Fotografía traslúcida y neón, montado sobre bañera, 180 x 80 cm

Intervención en el cuarto de baño del *stand* de la Galería Senda, Festival New Art, Hotel Sans, Barcelona, 1999



mucho menos ingenua; la posibilidad de manipulación está casi implícita en la propia fotografía. Por eso, mostrar cómo la fotografía modifica nuestra percepción de lo real no me interesa tanto como utilizarla en tanto que lenguaje, ambiguo y polisémico. El largo debate sobre la objetividad y la fotografía me ha llevado a darme cuenta de que los niveles de realidad y objetividad no existen fuera de nosotros, así que el componente emocional y la experiencia de cada uno juegan un papel decisivo. Para mí —y pienso que para muchos de nosotros—, es más real Moby Dick que cualquier otra ballena, porque no he visto una ballena en mi vida.

#### *La bañera / La dormeuse*

**ISABEL TEJEDA** Respecto a vivificar estratégicamente la ficción, has realizado al menos dos trampantojos como intervenciones, *La bañera* y *La dormeuse*, obras que están relacionadas y en las que elaboras un tratamiento de la imagen totalmente distinto.

**ANNA MALAGRIDA** *La bañera* fue un encargo para una feria de galerías que exponían en un hotel. Me pidieron que interviniera en el cuarto de baño de una de las habitaciones. No tenía ni idea de qué podía hacer, pero no quería colgar una foto. Entonces pensé que un hotel es un lugar en el que las personas están de paso, un lugar privado y público a la vez. Un «no-lugar», en el sentido en el que Marc Augé designa esos espacios intercambiables donde el ser humano es anónimo. Decidí hacer una intervención en la bañera colocando sobre ésta la imagen de una mujer sumergida en el agua. Era un trampantojo: al entrar en el cuarto de baño daba la sensación de que había realmente una mujer en la bañera. La pieza era totalmente voyerista, situándose en relación con lo que es una feria de arte organizada en un hotel. La feria como espectáculo del arte. Una mujer desnuda y desprotegida, aislada

del mundo, exhibida en su intimidad... Era una pieza provocadora que nació como fruto del propio encargo.

**ISABEL TEJEDA** Le diste a un espacio relativamente cercano al «no-lugar» su condición oculta y positiva de lugar. *La dormeuse* nació también del mismo tipo de proyecto.

**ANNA MALAGRIDA** Sí, fue un encargo, dos años más tarde, para la misma feria. Al igual que en *La bañera*, se trata de una mujer en su intimidad, en este caso durmiendo sobre la cama y expuesta también a las miradas del público. La proyección del cuerpo sobre la sábana le daba un carácter muy onírico a la pieza.

Intervine en un espacio ya definido, por lo que la pieza se convertía en una reflexión respecto a ese encargo y a ese lugar. Luego, el museo de Burdeos me pidió volver a exponerla y decidí construir una habitación de hotel. La pieza ya no se interpretaba igual, así que decidí modificarla integrando una segunda proyección con imágenes de la Guerra del Golfo, con lo que adquiriría un sentido mucho más político.

**ISABEL TEJEDA** Pero ya era otra pieza. Es lo que pasa cuando vuelves a mostrar una obra en otro contexto o cuando intentas traducir un tipo de experiencia. Cuando presentas *Danza de mujer*, como en nuestra exposición, el contexto original que en ti provocó una experiencia intensa no se puede reproducir. Aunque en un cubo negro resulta complicado el engaño del trampantojo, es la opción que esa pieza ofrece para crear otro tipo de experiencia.

**ANNA MALAGRIDA** Con *Danza de mujer* he tenido una experiencia preciosa en la fortaleza de Salses. Ahí la mostré en una mazmorra del siglo XV y la pieza funcionó como una verdadera trampa del ojo; parecía que hubiera una ventana abierta. Y, al estar en un calabozo, las connotaciones eran de carácter más político. El contexto en el que expongo la obra es muy importante y modifica la percepción de las piezas. Me gusta poder utilizar los elementos que me rodean,



*La dormeuse*, 2003

Videointervención en el *stand* de la Kowasa Gallery, festival de vídeo LOOP, Hotel Sans, Barcelona, 2003



*La dormeuse*, 2006

Videoinstalación en la exposición *Dormir, rêver et... autres nuits*, CAPC, Musée d'Art Contemporain, Burdeos, 2006

integrarlos, aunque ello transforme en parte el sentido que tendría la obra en otro lugar. Ese aspecto de la creación tiene que ver con el azar. Creo que las ideas te las encuentras, y para eso tienes que estar en el lugar adecuado.

### *Vistas veladas / Danza de mujer*

**ISABEL TEJEDA** Precisamente, con *Danza de mujer* se produce un fructífero encuentro con el otro en Jordania. ¿Por qué precisamente Jordania?

**ANNA MALAGRIDA** En 2005, una familia jordana me encargó un reportaje de una boda —ya sabes que durante un tiempo me ganaba la vida haciendo reportajes—, y viajé a Ammán. La acogida fue magnífica, y la experiencia, también. La novia, que había vivido en Madrid con su madre y sus dos hermanas, se casaba con un chico palestino. Durante los tres días que duró la boda hablamos mucho sobre las tradiciones, el papel de la mujer y la dificultad de mantener su identidad cultural e integrar en ella otras formas nuevas; la experiencia de una mujer que crece en un ambiente occidental y vuelve para casarse por el rito musulmán.

Yo me había mudado a París en 2004, y ese mismo año se había votado una ley en Francia que prohibía los signos religiosos en las escuelas públicas; el velo llevado por algunas niñas musulmanas fue el desencadenante. La polémica me marcó profundamente. Estaba del lado del respeto de las libertades, pero, ¿cuáles son los límites de ese respeto: prohibir o aceptar el velo? Hubo un gran debate en el que no fue fácil tomar posición. El velo se ha convertido en el signo de la diferencia y en el símbolo que habla del límite de la libertad de la mujer. Por otro lado, en la tradición oriental el velo ha sido un elemento asociado a la mística: en el Antiguo Egipto, la *Danza de los siete velos* era practicada por las sacerdotisas dentro del templo de la diosa Isis en un rito

en el que las mujeres buscaban el contacto con la diosa interior. El velo no ha sido siempre signo de represión. *Danza de mujer* está relacionado con esta experiencia.

**ISABEL TEJEDA** Realizaste dos trabajos en paralelo: también en Jordania surgió *Vistas veladas*.

**ANNA MALAGRIDA** En ese primer viaje a Jordania me impactó la llegada a Ammán desde el aeropuerto, al amanecer. Me alojaron en un precioso hotel. Al llegar a la habitación y descorrer las cortinas de un enorme ventanal, la luz invadió la estancia. Las cortinas, recogidas a los lados, le daban a la vista un carácter muy teatral. Era como encontrarse delante de una pantalla de cine. La primera impresión fue la de estar frente a una ciudad fantasma invadida por una luz cegadora. Poco a poco fui descubriendo la vida de la ciudad y el contraste brutal entre lo que ocurría a pie de calle y en la salas privadas del hotel. Esa visión me hizo tomar conciencia de la carga política que puede tener el «punto de vista» y de la profunda relación entre esa idea y la fotografía; estaba mirando la ciudad desde la ventana, en lo alto de un edificio, protegida por el cristal y las paredes de un hotel de lujo. Cuando observas de lejos una situación, no tienes la misma experiencia que cuando lo haces de cerca; tu posición determina tu relación con lo que miras. La *distancia* no sólo implica objetividad, sino que puede leerse también como la no intervención, el no tomar partido. La posición de la distancia ayuda al análisis pero también protege, te implica menos. De esa experiencia nació la serie *Vistas veladas*. Al llegar a España solicité una beca para realizar un proyecto en Ammán. El punto de partida era fotografiar la ciudad desde los ventanales de los hoteles de lujo para dar cuenta de ese punto de vista, la visión de una occidental.

**ISABEL TEJEDA** De nuevo, el accidente jugó una baza definitiva en tu trabajo.

**ANNA MALAGRIDA** Cada vez que accedía a un hotel debía pasar todo el equipo por las máquinas de rayos X. Al revelar



los carretes comprobé que uno de ellos se había velado en uno de esos controles.

**ISABEL TEJEDA** Trabajabas con analógico todavía...

**ANNA MALAGRIDA** Sí; de hecho, todavía trabajo en analógico en la toma y luego escaneo los negativos. Decidí integrar ese accidente del velado en el proyecto porque significaba algo más que una pura casualidad. Si las máquinas de seguridad y de control están en los accesos de los hoteles es porque existe inseguridad: los hoteles son dianas para el terrorismo y vivimos conscientes de esa dramática posibilidad. Mi idea sobre la mirada desde un lugar protegido, las habitaciones del hotel, parecía *fragilizarse*. Opté por velar todas las imágenes, incluso las que no habían sufrido el accidente. *Vistas veladas* habla de la duda, de la imposibilidad de ver; se sitúa en un contexto histórico particular y, además, el efecto del velado hace referencia al propio medio fotográfico; es el final de la era analógica. Las fotos tenían que estar definitivamente veladas. Y eso me permitió integrar el deslumbramiento, la experiencia física y emocional que tuve a mi llegada a Ammán.



Fotografía del movimiento del velo durante la filmación del vídeo *Danza de mujer*, Jordania, 2006

**ISABEL TEJEDA** ¿De dónde surgió *Danza de mujer*?, ¿de estas conversaciones en la boda?

**ANNA MALAGRIDA** Así es: surgió de mi acercamiento a la condición de la mujer en un país laico pero de tradición musulmana, de mi propia experiencia como mujer extranjera, de las conversaciones en la boda y de mi interés por entender una situación que también es una realidad en Occidente. Realizar las tomas fotográficas desde los hoteles era un trabajo bastante monótono, así que decidí viajar un poco por el país. Las carreteras que unen Ammán con las demás ciudades son muy peladas, desérticas. A menudo se ven pequeños refugios de piedra como únicas edificaciones entre pueblo y pueblo. Esas casuchas me gustaban mucho. Son como esculturas en el desierto y constituyen la expresión más elemental de una casa,

un refugio: la estructura mínima de la protección. Las empecé a fotografiar; quería hacer una pequeña colección.

Una tarde, viendo una exposición de Amal Kenawy en el centro de arte Darat al Funun de Ammán, me fijé en la cortina que separaba los dos espacios de la muestra. Animada por el viento, la cortina negra dejaba pasar la luz para después ocultarla de nuevo. Ahí me di cuenta de que tenía que incluir en el proyecto otra perspectiva: la visión desde abajo, a través del velo y de los ventanucos de los refugios, la visión —o la «no-visión»— de las mujeres del desierto... Había estado fotografiando desde los más altos edificios de Ammán y quise ver a qué me conducía fotografiar desde la oscuridad de los refugios.

En el viaje hacia Petra parábamos a menudo, siendo acogidos para tomar el té en diferentes casas. Con frecuencia sólo veíamos a los hombres de la familia; las mujeres no salían. Así nació la idea. Luego, hicimos las localizaciones. Costó encontrar un refugio que tuviera una ventana con celosía, pero al final dimos con él, y filmamos.

**ISABEL TEJEDA** Es una imagen tremendamente metafórica. En Ammán empiezas a trabajar de una forma más abstracta, menos narrativa, con menos elementos; y esos pocos elementos abren infinitamente la posibilidad a la lectura, a la interpretación. Hablas del velo y de la casa. También en nuestra cultura la casa se entiende como una metáfora del cuerpo femenino —el ejemplo de Louise Bourgeois siempre está presente—. Se produce una paradoja con este vídeo: el velo permite ver a través de él la reja y, cuando el viento lo levanta, entra por la ventana una luz cegadora que no deja ver, que borra los detalles de un contexto que no por ello ha desaparecido.

**ANNA MALAGRIDA** Efectivamente: cuando se levanta el velo, entra una luz deslumbrante, y lo que vemos cuando baja el velo es la reja de la celosía. Hay un juego entre la luz y la oscuridad; el exterior, la luz, tiene que ver con el deseo. El interior, la casa y lo íntimo, es la protección pero también es el

encierro. Y luego está el movimiento: lo que cambia, se mueve, tiembla... De ese movimiento nace *Danza de mujer*. Hay una parte muy femenina en la cultura oriental ligada a la danza y también a la mística; lo que no se deja ver, lo que se intuye... Como te decía antes, el velo no siempre ha sido signo de represión. Este vídeo habla de la dualidad, de lo ambiguo: es una danza mística, el lugar del deseo, pero también habla del encierro.

En este sentido, me marcó un libro, *Rêves de femmes*, de Fatema Mernissi, en el que la autora cuenta su infancia en un harén. Relata en su experiencia la imposibilidad de las mujeres que vivían encerradas en el harén para salir al exterior. Hay un pasaje en el que Yasmine, una tía suya, le dice algo así como: «Tienes que aprender a desconfiar de las palabras si no quieres vivir idiota. Una ventana que no da al exterior yo no la llamaría ventana. Tienes que ser consciente de que se trata de otra cosa...». Quizá eso es lo que ocurre con *Danza de mujer*: hay una ventana pero no se llega a ver nada desde el interior, así que quizá no se trata de una ventana.

Por otro lado, al mostrar la obra como una instalación, el interior se convierte en una cámara oscura y la ventana en el obturador. Es también una reflexión sobre el propio medio fotográfico.

### *Point de vue*

**ISABEL TEJEDA** Son los puntos de vista los que nos ofrecen el significado; éste depende del lugar de la enunciación. De hecho, tu siguiente serie es *Point de vue*, que, por cierto, denominas en francés.

**ANNA MALAGRIDA** He mantenido el nombre en francés porque *point de vue* significa dos cosas: el punto de vista y el final de la vista, su negación, el punto de vista cegado. Traducido al castellano, pierde la doble lectura. De nuevo, trato con ambigüedad la noción de ventana y de vista, en este

caso centrada también en la relación entre fotografía y pintura como medios que se han ido citando el uno al otro a lo largo de la historia del arte del siglo XX.

**ISABEL TEJEDA** El lugar donde la serie fue tomada te retrotrae a tu infancia.

**ANNA MALAGRIDA** Sí. Hice las fotos en las antiguas instalaciones de un centro de vacaciones del cabo de Creus, el punto que está más al Este de la Península y en la frontera con Francia. Un lugar que conozco bien ya que de niña pasaba las vacaciones cerca de allí. En los años sesenta le dieron una concesión al Club Méditerranée para que se instalara en el cabo. Fue lo único que se edificó allí, ya que el paraje fue declarado poco después parque natural. Es un lugar precioso y privilegiado. Desde las ventanas del club se veía el mar y en el horizonte se atisbaba Francia. La frontera está en el mar, así que es una frontera no visible, indeterminada. Decidí hacer este trabajo cuando supe que iban a derribar el club. Lo visité una vez abandonado y era una ruina contemporánea, con las ventanas cubiertas de blanco de España que dejaban entrever el paisaje al otro lado. Me pareció especialmente interesante poder incluir mi gesto como fotografía en la construcción de un *ready-made* que a la vez servía para documentar un lugar que iba a desaparecer. Ése es un rol intrínseco a la fotografía. El último viaje por ese lugar, las últimas vistas.

**ISABEL TEJEDA** Esta vez trabajabas con la idea de la memoria.

**ANNA MALAGRIDA** Trabajé con la memoria porque el gesto de quitar la pintura blanca a algunas ventanas para ver a través de ellas era un gesto de arqueólogo, de recuperación de la memoria. Recuperar la vista que hubo. No se trataba de una actitud personal, aunque a la vez estaba re-descubriendo el paisaje que conocía de pequeña. Si se hubiera tratado de un lugar desconocido para mí, seguramente hubiera hecho el





*Paisajes, Barcelona, 2003-2005*

proyecto de igual manera. El hecho de fotografiar algo lleva implícito ese acto de conservación y de restitución de la memoria.

**ISABEL TEJEDA** Fue un trabajo muy planeado, estructurado de forma muy sistemática.

**ANNA MALAGRIDA** Es cierto, porque, como había muchas ventanas y muchas vistas, decidí fotografiar cada una de ellas de una forma metódica. Así obtendría una colección de puntos de vista. Creo que el hecho de coleccionar imágenes es un gesto que ha estado muy vinculado a la metodología fotográfica. Por otra parte, opté por encuadrar solamente el marco de las ventanas. Esta resolución da paso al *ready-made*: la ventana cegada por el blanco de España o cubierta de grafitis parece transformarse en pintura, y la fotografía también. Es como la negación de la propia fotografía a través de la negación de la vista. O sea, toda la dialéctica que me interesa sobre la realidad y sobre la imposibilidad de representarla.

**ISABEL TEJEDA** ¿Y qué hay al otro lado que merezca la pena?

**ANNA MALAGRIDA** Detrás de la ventana se encuentra el terreno de la imaginación, del deseo. Para mí es algo muy concreto, carece de sentido místico. El deseo a veces te hace ver cosas que no existen, te hace imaginarte historias. La realidad es la que es, pero tiene mucho que ver con cómo la estás

leyendo tú. Ahí se sitúa la ficción, y no puedes ponerte de un lado o de otro: tienen que estar los dos. Hay una parte subjetiva, pero también hay una parte objetiva.

**ISABEL TEJEDA** ¿Qué sentido tiene, entonces, la memoria para ti? ¿Cómo vives la memoria?

**ANNA MALAGRIDA** En esta serie me interesaba el proceso de recuperación de la memoria a través de la fotografía. Hay dos fotos en las que, antes de hacer la toma, intervine para quitar la pintura. Ese gesto tiene que ver con mi actitud como fotógrafa —que busca ver a través de la vista cegada—, pero habla también de un intento frustrado por recuperar una emoción pasada a través de una vista. Y las emociones pasadas son irrecuperables. Lo que restituye la fotografía —aunque pueda ser su desencadenante— no son las emociones.

### *Paisajes*

**ISABEL TEJEDA** ¿Cuándo hiciste *Paisajes*? ¿Es anterior a *Point de vue*?

**ANNA MALAGRIDA** Algo anterior. Después de *Interiores*, realicé dos series muy diferentes. Fueron casi coetáneas. *Paisajes* vino primero, de un modo natural, a continuación de



*Paisajes, Barcelona, 2003-2005*  
99 x 138 cm c/u



*Barrio Chino, la ville aveugle*, Barcelona, 2003  
Instalación fotográfica, 1,46 x 14 m. Proyecto realizado en colaboración con Mathieu Pernot



*Barrio Chino, la ville aveugle*, 2003 [detalle]

*Interiores*. Luego tuve un encargo de José Jiménez, director en aquel tiempo del Instituto Cervantes de París, para hacer una exposición, y la serie *Point de vue* nació de ese encargo. Si hubiera seguido la línea conceptual que me ofrecía *Paisajes*, hubiera continuado en el uso de un lenguaje mucho más cinematográfico. La serie *Point de vue* me abrió el camino hacia una utilización más escultórica de la fotografía, a su relación con el espacio. Y es el camino en el que sigo ahora. Aunque cabría recordar que en 2003 hice una colaboración con Mathieu Pernot: *Barrio Chino, la ville aveugle*. Fotografiamos las medianeras de los edificios que estaban demoliendo en la renovación del barrio del Raval. Fue un proyecto de *arqueología urbana*, de recuperación de la historia de las vidas íntimas de un barrio a través de la huella. Ese proyecto sí fue un verdadero antecedente de *Point de vue*.

**ISABEL TEJEDA** Encuentro que *Paisajes* tiene más referentes contemporáneos, en el sentido de que hay otros fotógrafos que están trabajando con la idea del tiempo suspendido y personajes ensimismados. Pienso que el camino que decidiste seguir es más personal, que has encontrado una vía que no está trillada.

**ANNA MALAGRIDA** Ésa es la sensación que tuve, y lo que me llevó a decidir, cuando hablé contigo a la hora de seleccionar las piezas, que *Paisajes* nos llevaba efectivamente hacia otro camino y que podía ser prescindible en el discurso de esta exposición en concreto.

**ISABEL TEJEDA** ¿Cómo nació esa serie?

**ANNA MALAGRIDA** Un día, volviendo de hacer unas fotos en coche por la autopista, acercándome a Barcelona, me fijé en una prostituta que se encontraba al borde de la carretera. Era una imagen dura pero muy bella. Fue una sensación extraña: había una luz preciosa, un paisaje muy romántico, parecía un cuadro de Friedrich, y a la vez esa mujer ahí, sola. Decidí fotografiar los extrarradios de Barcelona al atardecer. Evocando los paisajes de la pintura romántica, colocaba a un personaje en el centro de la imagen, aunque esos personajes, en lugar de estar contemplando la naturaleza, estaban viviendo o malviviendo en esos lugares. Y eso le quitaba todo el romanticismo.

**ISABEL TEJEDA** Hay filtrada una imagen de reportaje de alguien que directamente está andando hacia otro sitio y que, a diferencia del resto, no era una modelo que posaba.

**ANNA MALAGRIDA** Sí, es una mujer que va de blanco. Bajaba la carretera andando y le dije que se parase un momento para sacarle la foto. Es un buen ejemplo del proceso de trabajo, a caballo entre la realidad y la puesta en escena, el documento y la ficción.

Expuse la serie *Paisajes* en diferentes ocasiones; me crucé con obras de otros fotógrafos que se acercaban a veces a mi trabajo, y eso lo despersonalizaba. Mis imágenes se estaban situando en un lugar común. Poco después realicé la serie *Point de vue*.

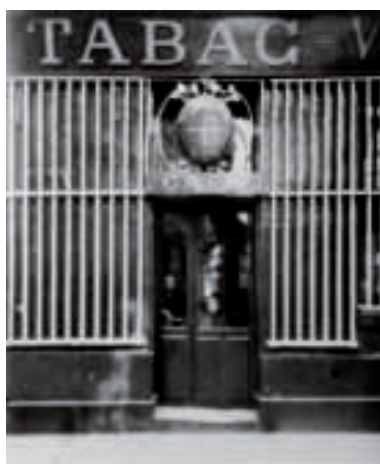


Cy Twombly. *Sin título*, 1959





Brassai  
*Propositions sur le mur*, c. 1934-1935



Eugène Atget  
*Cabaret de la croix d'Or*, c. 1900  
Musée Carnavalet - Histoire de Paris

### *Escaparates*

**ISABEL TEJEDA** De hecho, *Point de vue* es un paso natural hacia *Escaparates*, serie que cuenta con muchos referentes clásicos: está en Brassai y en esa idea de *ready-made* que tiene parte de la fotografía en su descontextualización de cualquier tipo de objeto o espacio. ¿Para ti los surrealistas y los dadaístas son importantes?

**ANNA MALAGRIDA** Me interesan los grafitis de Brassai, que además estaba muy en contacto con los surrealistas. Éstos no me atraen como grupo o en su aspecto provocador, pero me gustan sus imágenes enigmáticas y con un sentido inestable; me interesa lo que no tiene una lectura única y genera el vaivén de lo inacabado, de la duda. De ahí mi interés por artistas contemporáneos que han heredado esa forma de contar, esa gramática surrealista; artistas cuya obra se sitúa a la vez en territorios muy reales, como la de Mona Hatoum.

**ISABEL TEJEDA** En *Escaparates* ya no estás mirando desde dentro hacia fuera. De nuevo, te vuelves a colocar en una ciudad europea, quizás la ciudad más europea, París. Y te sitúas como una *flâneuse*.

**ANNA MALAGRIDA** Supongo que ahí se manifiesta la influencia de la historia de la ciudad donde vivo actualmente. Los primeros escaparates parisinos de Atget, la noción de la fotografía como documento de la transformación de un lugar, con Hausmann y Benjamin... Todos están presentes. Además, yo pertenezco a una época en la que de niños soñábamos mirando los escaparates de las jugueterías, de las pastelerías... Una de mis primeras series, mucho antes de dedicarme a esto, fue una colección de fotografías de escaparates de barberías que realizaba durante mis pequeños viajes. Ya estaba presente la noción de colección, de espacio interior/exterior y el rescate de, al menos, la huella de algo a punto de desaparecer.

**ISABEL TEJEDA** En tus *Escaparates*, la idea de exhibición, que es su destino primordial, está negada.

**ANNA MALAGRIDA** Coinciden muchas cosas. Por una parte, estamos en una situación de gran consumo pero a la vez de crisis en la que muchas tiendas cierran. Además, cada vez se compra más vía Internet, a través de pantallas. Todo ello lleva a una transformación en el paisaje urbano. Los mejores escaparates de la ciudad pertenecen a grandes marcas, se repiten en todas las grandes ciudades y hacen que éstas se parezcan entre ellas. Y si me estoy encontrando continuamente con escaparates cerrados, ¿por qué no utilizarlos? Es precisamente el reverso de *Interiores* y la arquitectura de la transparencia. No hay exhibición, no hay transparencia, y la mirada rebota. Esta serie, junto a esos elementos contemporáneos, tiene que ver con la tradición fotográfica, pero también con la pintura. Y las imágenes son, de nuevo, un *ready-made*.

**ISABEL TEJEDA** Son espléndidas, de hecho. Y obviamente generan relaciones formales con el informalismo y con un determinado tipo de pintura abstracta a la que estamos bastante habituados; pienso, por ejemplo, en Twombly y su obra en la frontera entre el dibujo y la pintura. De hecho, hay un sentido estético muy marcado en todo tu trabajo, fotografías lo que fotografías. Y en esta serie son lugares en tránsito en los que ese sentido convencional de lo que debe ser el escaparate de una tienda en un barrio elegante o pintoresco de París ha desaparecido. No hay nada que mirar. De forma paradójica, la seducción que ejercen las imágenes reside, precisamente, en esa carencia.

**ANNA MALAGRIDA** A eso nos han ayudado los informáticos: cuando veo una humedad en la pared, pienso en Tàpies. El hecho de reutilizar lo que otros han visto también me gusta. Mis fotografías se refieren a menudo a otras imágenes: un cuadro dentro de un cuadro. En fotografía existe la experiencia del otro por la huella.

**ISABEL TEJEDA** Y la haces tuya. En realidad, te la estás apropiando. En *Escaparates*, más que en *Point de vue*, hay una experiencia pictórica a partir de la huella de una acción humana que, en principio, no tiene esa intencionalidad.

**ANNA MALAGRIDA** Sí; lo que pasa es que yo entiendo la experiencia de la pintura como experiencia en el tiempo de la pintura, y yo no la tengo. La veo como una apropiación, como una forma de mirar. Es una experiencia diferente a la del pintor.

**ISABEL TEJEDA** Es la experiencia de contemplar la pintura, no de realizarla. En *Escaparates*, la mirada viene rebotada y deviene en imposibilidad de entrar; algo que se experimenta, por ejemplo, mirando los cuadros de Richter, en los que en realidad tampoco hay profundidad. Es una especie de malla que te devuelve al sitio.

**ANNA MALAGRIDA** Crea, efectivamente, un espacio imaginado al otro lado, pero no hay profundidad. Pienso que eso es porque nos hemos dado cuenta de que el lenguaje de la pintura tiene que ver más con el gesto, con el color, con la forma, que con lo que representa. Por eso yo ahí juego mucho con lo que cada espectador aporta; la mirada rebota y da con él, con su propia experiencia.

**ISABEL TEJEDA** Tus *Escaparates* tienen prácticamente tamaño natural o, al menos, lo intentas. De nuevo, volveríamos a la idea del *trompe l'œil*.

**ANNA MALAGRIDA** Los *Escaparates*, en pequeñito, son como estampas. Y en grande te hacen colocarte delante de una fotografía, de una pintura y, sobre todo, de un escaparte, de una representación literal de la realidad. Delante. Los escaparates a tamaño real tienen un componente muy escultórico y dividen el espacio. En cambio, si los miras en formato pequeño, no tienes esa percepción espacial.

**ISABEL TEJEDA** La decisión del formato conecta estas fotografías nuevamente con la noción de objeto. En este sentido,

la idea de espectacularidad ligada al formato de la fotografía, que nació en los ochenta y se expande hasta hoy de forma indiscriminada, es ajena a tu trabajo. Efectivamente, hay fotografías que lo precisan y otras para las que resulta anecdótico el hecho de ser grandes o pequeñas, o que, en realidad, necesitan la intimidad que ofrece lo pequeño. Tú tienes muy claro ese punto, está muy reflexionado en tu trabajo. Hoy nos encontramos con artistas que producen una misma imagen a distintos tamaños y, como es obvio, la venden a precios ostensiblemente diferentes.

**ANNA MALAGRIDA** Influyen las galerías y estrategias comerciales, a las que estamos todos expuestos. Yo he recibido consejos de alguna galería —no todas— para producir otros formatos, y a veces hasta lo he intentado para ver qué pasaba. Y es que no funciona. Pero pienso que hay fotos que no tienen un tamaño tan definitivo como *Escaparates* o *Point de vue*. Por ejemplo, en *Interiores*, las fachadas podrían ser más grandes y los retratos un poco más pequeños. Las hice de igual tamaño entre ellas para poder establecer relaciones con los dípticos y trípticos, y funcionan bien.

### *Frontera*

**ISABEL TEJEDA** El último trabajo que has llevado a cabo es un encargo, *Frontera*.

**ANNA MALAGRIDA** Ha sido, efectivamente, un encargo, pero he tenido total libertad. Como he comentado antes, la Forteresse de Salses me propuso una exposición y la producción de una obra nueva específica para el espacio. La fortaleza fue construida por los Reyes Católicos para defender la zona del Rosellón y diseñada por un ingeniero especializado en la época en construcciones defensivas. Es un edificio muy interesante situado en un punto estratégico. De hecho, las exposiciones que programan tienen que ver con ese lugar



y su función defensiva. Como obras ya producidas, seleccionaron *Point de vue*, por su relación con la frontera, y también *Danza de mujer*.

Paseando por la zona, me fijé en los restos de artillería que se encuentran en los escenarios de antiguos conflictos. El paisaje, en el fondo, es un cuerpo que guarda en su memoria los restos de la historia. Por ello, decidí hacer un vídeo desde la antigua frontera franco-española, las montañas de las Corbières, donde se libraron muchas de las batallas anteriores al Tratado de los Pirineos. El vídeo es un plano fijo; de nuevo, una fotografía con tiempo. Decidí intervenir en el paisaje con un elemento natural, el humo. Me parecía un material interesante porque físicamente imposibilita la visión y, a la vez, tiene connotaciones ligadas a la guerra o al terrorismo. El humo, paradójicamente, es bello al tiempo que signo de destrucción, de alerta. Hice diferentes pruebas con sustancias fumígenas blancas y de otros colores. Al final, me quedé con el humo rojo. La imagen tenía muchísima más fuerza; evoca las tradiciones populares catalanas como el *correfoc*, pero puede transformarse en la sangre que vuelve a la tierra.

Toda la acción está dirigida por un elemento incontrolable, el viento. Además, no hay un marco, no está la ventana.

Antes hablábamos de la casa, del cuerpo femenino. Me he preguntado muchas veces por qué trabajo a través de la ventana, ya que no es algo premeditado. Creo que me da seguridad, tiene algo de refugio. Son límites impuestos, a través de los que estoy encontrando un lugar que me pertenece, un lugar entre el mundo y yo. Es como una frontera permeable a través de la cual miro y dejo que me miren.

**ISABEL TEJEDA** Un paso más en esa evolución de tu trabajo hacia la metáfora y la abstracción. Te estás encontrando cada vez más a ti misma...

**ANNA MALAGRIDA** Quizá me acerco cada vez más al objeto del deseo. El otro día, a Victor Burgin le preguntaron si consideraba que sus conferencias podían entenderse como «obras». Respondió con una imagen muy bella: la del personaje del hombre invisible cuya forma va apareciendo a medida que, poco a poco, se adhieren a su cuerpo trozos de papel. Cada uno de ellos es una obra, una conferencia, una conversación —como la que estamos teniendo—, y así se concreta la figura de ese personaje inmaterial. Ese hombre es el objeto del deseo, lo que busca el artista sin saber bien qué es, sin haberlo visto nunca. Así que te contestaría que, más que a mí, cada vez más me acerco a ese hombre invisible.



Patio de armas de la Forteresse de Salses, Francia