

Las fronteras transparentes.  
A propósito de las fotos de Anna Malagrida

Álvaro de la Rica

REVISIONES

Revista de crítica cultural

**Las fronteras transparentes.**

**A propósito de las fotos de Anna Malagrida**

**Resumen:** En este artículo se repasa la trayectoria de la fotógrafa Anna Malagrida (Barcelona, 1970), dedicando especial atención a su obra *Interiores*. El texto plantea un diálogo entre la obra de la autora (fotografía, instalaciones y video) y la filosofía, la literatura y la arquitectura, alrededor de la relación entre interior y exterior presentes en el trabajo de Malagrida.

**Palabras clave:** Anna Malagrida, fotografía, frontera, abstracción.

**Transparent frontiers.**

**On Anna Malagrida's photography**

**Abstract:** This article reviews Anna Malagrida's career, especially her work *Interiors*. The text proposes a dialogue between the author's work and other human disciplines such as philosophy, literature, and architecture, turning on the relation inside/outside, all present in Malagrida's works.

**Keywords:** Anna Malagrida, photography, frontiers, abstraction.

© De las imágenes: Anna Malagrida.

**Álvaro de la Rica**

Es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada del Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Ha publicado estudios sobre autores como Julien Green, Claudio Magris y José Jiménez Lozano. Su libro más reciente es *Kafka y el Holocausto* (2009). Dirige la Cátedra Félix Huarte de Estética y Arte Contemporáneo y el Grupo de Investigación en Arte y Pensamiento Contemporáneos del Instituto Cultura y Sociedad (ICS) de la Universidad de Navarra.  
Correo electrónico: delarica@unav.es

Álvaro de la Rica,

«Las fronteras transparentes.

A propósito de las fotos de Anna Malagrida»,

*Revisiones*, n.º 7 (Invierno de 2011 / Primavera de 2012), pp. 117-134.

*Mi corazón, transparente como el cristal,  
nunca ha sabido ocultar durante un minuto entero  
un sentimiento mínimamente vivo  
que se hubiese refugiado en él.*

Jean-Jacques Rousseau,  
*Las Confesiones*, lib. IX.

Las primeras fotos de Anna Malagrida que contemplé fueron las de la serie *Interiores*. Una serie doble, o dos series conjuntas y entrelazadas, verso y reverso, de fotos tomadas, al menos en parte, en París entre los años 2000 y 2002. Creo que hay dos motivos, conectados entre sí, por los cuales una serie de fotografías como esa, de la ciudad de París, pudo llamarme la atención como lo hizo, y ambos tienen que ver con los modos de mirar en esa ciudad concreta. Ninguna mirada, en París, puede ser ya nunca ingenua. Ocurre como con la filosofía, en Occidente. Está muy tecnificada, y resulta casi imposible decir nada del todo nuevo, después de lo que ya se ha dicho y escrito. ¿A quién se le ocurriría hablar del entendimiento después de Spinoza, o del lenguaje detrás de Wittgenstein, sin tenerlos en cuenta? La originalidad, si no del todo imposible, se mezcla de una manera enrarecida con el academicismo. No hay un acto creativo que no esté traspasado, y doblado, por un acto crítico, y esa es la razón por la que una perspectiva comparatista se ha convertido en parte imprescindible del comentario y del análisis crítico de cualquier obra de arte. ¿Ocurre otro tanto cuando la fotografía, o en general las artes plásticas, quieren reflejar algo que tenga que ver con ese tópico en el que se ha convertido la ciudad de París? Pues seguramente que sí: una mirada, como la de Anna Malagrida, en dicha serie, se convierte de inmediato en una caja china, en la que resuenan, junto a las realidades humanas de las que parten, un sinfín de creaciones verbales, plásticas y cinematográficas previas (o, por qué no –el diálogo tiende al infinito– posteriores). Justamente ése es el primer motivo de mi atracción por *Interiores*. ¿A qué mira la fotógrafa en esa serie sobria e impactante?, ¿a qué ciudad, en concreto, de las miles que existen, en cada instante, mira? ¿Con cuáles de esas otras creaciones, lo sepa o no, está dialogando? Pero el eco que producen en mí unas fotos de París, como las de dicha serie de Anna Malagrida, no es sólo una respuesta diferida a las miradas

de otros tantos que la han precedido en el arte de recrear la ciudad de París. También es una contestación a mi propia mirada a una ciudad que me fascina, en la que yo mismo he vivido y por la que he transitado, como un emigrante poco ilustre, a lo largo de una parte decisiva de mi vida.

Cuando Anna Malagrida estaba inmersa en la realización de una serie de retratos, llamada *Interiores*, a partir del año 2000, una serie que prolongaba, y matizaba, el trabajo previo en una instalación titulada *Telespectadores*, un día se topa con un edificio en Montparnasse, un edificio de 1968, de la arquitecta y diseñadora Sylvain Dubuisson. En una de sus escasas y sustanciosas descripciones de su trabajo fotográfico, Malagrida ha afirmado lo siguiente:

Empecé a fotografiar el edificio de Montparnasse al caer la noche. Me interesaba el diálogo que se creaba entre las escenas interiores iluminadas y la fachada exterior del edificio en la penumbra. La geometría de la fachada dejaba imaginar lo que ocurría en su interior y a su vez sugería esa sensación de aislamiento y fragilidad que nos ofrece la gran urbe contemporánea.<sup>1</sup>

Aquí se hace necesario ir más despacio, para procurar no perderse. Me llama la atención la relación que se establece, en este texto, entre geometría e intimidad: «la geometría de la fachada dejaba imaginar lo que ocurría en su interior», apuntando, más allá de la relación entre lo exterior y lo interior (cosa evidente en toda su obra), a la que se establece entre orden (geometría) y vida (en este caso, vida íntima). Se trata de una dialéctica paralela a la tensión que surge, en cualquier expresión artística, de manera inevitable, entre la transparencia (de las formas) y el obstáculo (de la materia), algo que en la proyección y la búsqueda posterior de la artista (especialmente en *Point de vue* y en *Vistes Vetllades*) se confirma, ya desde el significado de los títulos, como una de las principales líneas de fuerza de su trabajo en curso.

Me he preguntado, muchas veces, cuáles son las notas de ese diálogo del que habla la autora, «entre las escenas interiores iluminadas y la fachada exterior del edificio en penumbra». ¿Cuál ese nexo de unión que primero se intuye, en el que se profundiza y que finalmente se propone al espectador? De una parte, tenemos un conjunto de retratos personales, de escenas en las que uno, a veces dos personajes, aparecen iluminados (de un modo casi exclusivo) por la luz de una pantalla de ordenador sobre el que están tecleando. En otras escenas, la pantalla podría ser la de un televisor. Está más lejos (fuera del alcance de la mano) y ellos no hacen nada más que mirar, como hacen los rostros en *Telespectadores*, con un gesto facial de una cierta apatía. Un tercer grupo, muestra a dos personas, ¿una pareja?, juntas, pero ensimismadas. En silencio. Sin cruzar las miradas. En casa, pero acaso con el alma fuera de las cuatro paredes de la rutina conyugal. Son interesantes los fondos: aquí una gran ventana que deja ver detrás las sombras de un edificio funcional; allí tres ventanas simétricas, protegidas por un estor de madera natural, en las que se transparenta la luz ambarina de la calle, y contra la que se recorta la figura de otra mujer silente; por fin varios fondos interiores (una pared verde, un salón abismal, una pared oscura con una espada de luz catódica y dos estrellas, un baño dorado en el que alguien se mueve...). En la teoría narratológica se define la escena como el modo de representación en el que el tiempo de la historia que se cuenta coincide con el tiempo real de lo ocurrido y representado. En la medida en que estas fotografías retratan escenas, más que personajes, pretenden captar un momento real del tiempo de esas vidas fijadas en cada una de las fotografías. Hay en ese movimiento, no hay duda, una pretensión de realismo por parte de la autora. Es una invitación a introducirnos ahí, aunque no podamos esperar nada significativo por el hecho de haber penetrado en tales espacios de intimidad burguesa. Estamos ahí, como

un dios menor, incapaz de significar nada para aquellos a los que nos es dado observar. Por su parte, los personajes (e, insisto, lo que es peor: sus relaciones de pareja) están enfrascados en la virtualidad de la vida electrónica que reflejan las pantallas. Todo su rostro, y con él su identidad, queda subsumido por esa inquietante luz que les atrae y, al menos en parte, les deseca y vacía; por cierto, ¿ha habido alguien que haya señalado ya el carácter profético de estas imágenes? ¿Soy acaso el primero en afirmar que Anna Malagrida supo ver, varios años antes de que realmente ocurriera, la vuelta de tuerca en el aislamiento que, para una o varias generaciones, iba a suponer la introducción de los ordenadores ‘personales’ en las casas de todos nosotros? ¿No habrá que reconocer que ese aislamiento, en el seno de la convivencia más íntima, como apuntaban las palabras citadas de Anna Malagrida, nos convierte en seres mentalmente más frágiles y afectivamente vulnerables?

La primera cuestión que se plantea no puede ser otra que la relación entre dichos retratos y escenas de interiores, y las vistas sobre las ventanas de la fachada del edificio con las que éstas pretenden dialogar. En las vistas de la fachada, se invierte la perspectiva, desde luego: si en un caso aparecía una visión puramente interior (la vida íntima contemplada por un ojo al que se le ha permitido introducirse en ese ámbito), con unas líneas de fuga que se proyectan sobre dominios aún más recónditos de la interioridad doméstica (el baño, un comedor, cualquier otra estancia siempre más adentro) o, en algún caso, sobre la calle a través de las ventanas, en las vistas sobre la fachada – es el ojo del espectador el que, desde la calle, o, para ser más exactos, desde una atalaya que le sitúa a una misma altura, en un plano horizontal o casi, el que puede mirar un conjunto dinámico de figuras geométricas conformados con rectángulos o cuadrados, coloreados, transparentes o translúcidos, en los que la vida interior de los habitantes de ese edificio asoma de una manera más o menos explícita.

Ese universo domesticado por la geometría tiene algo de naturaleza, si no muerta, sí detenida. La penumbra indica una hora tardía de la jornada. La transición entre la luz y la oscuridad en la que se adentra la vida vespertina, recogida en la tranquilidad de una serie de hogares, trazados con elementos comunes, y a la vez tan distintos. No sé si será la hora del amor sanjuanista, o la del tedio baudelairiano, pero sí parece que se trata de un tiempo de ocio y *nonchalance*, más que de negocio y actividad. Aunque muchas viviendas están vacías o a oscuras, la vida corriente, como en los interiores holandeses del siglo XVII, fluye lenta e imperceptiblemente. Las acciones de los diferentes cuadros se suman, como en un museo de la vida, para dibujar un conjunto representativo de la condición humana en un momento histórico singular. Y a la vez, los retratos y las escenas de interiores de la primera parte de la serie permiten concretar lo que la vista desde el exterior apenas puede sugerir: que la vida, en la era de la intimidad, es más bien poca cosa – aislamiento, dependencia morbosa de los medios de comunicación de masas, melancolía, huída de los más próximos, y hasta de uno mismo. Desde luego no parece que haya alegría, ni fiesta o celebración siquiera, no parece asomar la creatividad, ni tampoco el recogimiento o la reflexión. ¿O sí? ¿No será que los modos de intercambio íntimo se han transformado, una vez más, y aparecen perfilados en una nueva frontera? El ojo fotográfico se sitúa, con la precisión de un cirujano, en un espacio intermedio, de difícil determinación. Colmenas sin miel, o espacios de una individualidad irrestricta, vistos desde la calle a la que se exponen, o sea, desde la *polis*.

No he mencionado en balde la tradición pictórica de los interiores holandeses, la pintura de género a la que Tzvetan Todorov dedicó un libro, titulado significativamente *Éloge du quotidien*. Una pintura que situaba, por primera vez en la historia del arte, o casi, la individualidad y la rutina doméstica, en el foco de la mirada del artista.

ÁLVARO DE LA RICA  
Las fronteras transparentes.  
A propósito de las fotos de Anna Malagrida



ÁLVARO DE LA RICA  
Las fronteras transparentes.  
A propósito de las fotos de Anna Malagrida



Una mirada amorosa (también lo es, desde una distancia buscada y marcada, la de Anna Malagrida), que se transforma, gracias a una pericia técnica admirable, en un elogio de la cotidianidad burguesa. En ese humus premoderno se establecía una forma de vida plena, que parecía bastarse a sí misma, en su delicada simplicidad. Lo más parecido a un paraíso en la tierra, ordenado, equilibrado y adornado con el aura de eternidad que le otorgaba la fijación en el instante del cuadro.

La pintura de género no sólo renuncia a representar los acontecimientos históricos; supone también una selección, y muy severa, de elementos que forman la sustancia de la vida humana. Renuncia a representar todo aquello que excede la normalidad y resulta inaccesible para la mayoría de los mortales; no hay lugar en ella ni para héroes ni para santos.<sup>2</sup>

Tampoco parece que lo haya en las ventanas, ni en las estancias, en las que se detiene el ojo de Anna Malagrida. Aparece la normalidad tediosa de nuestros días: ordenadores, una pila de libros caros, mesas carentes de alimentos, ausencia de símbolos en las paredes, tan sólo una limpieza profiláctica. Pero, a diferencia de lo que ocurre en los cuadros de Vermeer o de Pieter De Hooch, en los rostros de estas fotografías aparecen las huellas de la sustracción. En el trabajo de Anna Malagrida se muestra, de un modo literal aunque formalmente negativo, la verdad de lo que Adam Zagajewski escribió, criticando algunos aspectos esenciales del ensayo de Todorov:

La amputación radical de lo sublime [o la elección de la mera cotidianidad como normatividad única] tiene que conducir irremediablemente a un paisaje donde pueden existir ordenadores que juegan al ajedrez, pero no personas vivientes (y mortales).<sup>3</sup>

Yo sí aprecio las notas del misterio y lo sublime, transidas de una tolerancia, profunda y melancólica, en las

fotos de Anna Malagrida. No percibo en ellas ni autocomplacencia, ni resentimiento, por un mundo que ofrece el falso brillo de un paraíso, aunque también nos prodiga con las herramientas indispensables para la creatividad y para la crítica.

Por otra parte, para un análisis plástico de la serie, resulta obligado referirse a la presencia de materiales como el metal y el cristal (un elemento que tendrá una relevancia creciente en el trabajo de Malagrida). Salta a la vista que el edificio elegido, en Montparnasse, es otra *casa de cristal*, dispuesta por lo tanto para la transparencia. No voy a repasar por extenso los hitos que han llevado, en los últimos ciento cincuenta años de arquitectura en Occidente, a expandir este tipo de construcciones cristalinas, pero sí quiero recordar que fue la inauguración del Cristal Palace de Joseph Paxton, en el Londres de 1851, la que marcó el comienzo de una de las más grandes revoluciones arquitectónicas de la historia. No hay que olvidar que Paxton, jardinero de profesión, constructor de invernaderos, ajeno a todo academicismo, proyectó como sede de la primera gran exposición internacional un gran edificio de hierro y vidrio que, abovedado como una catedral laica, estaba dispuesto funcionalmente para la exposición de personas, máquinas y productos de toda índole. El *Times* del día 2 de mayo saludaba el nuevo emblema de la modernidad con estas significativas palabras:

Sobre los visitantes se eleva un arco luminoso aún más elevado y espacioso que las bóvedas de nuestras más nobles catedrales. A uno y a otro lado la vista parecía casi ilimitada.

Más que de sustituir a las catedrales, se trataba de poder mirar y de ser visto, en un espacio público libre e igualitario, una tendencia de incalculable proyección antropológica, que no tardaría en trasladarse a todo tipo de edificaciones (mercados, estaciones de ferrocarril o casas de correos, pasajes comerciales y hasta simples tiendas),



hasta llegar a las viviendas: se proyecta un espacio existencialmente más abierto y transparente a la relación visual, al tiempo que la noción de interior doméstico propiamente dicha quedaba sustancialmente relativizada. El Cristal Palace inaugura la llamada *estética de la inmersión*, la tendencia a crear enormes espacios interiores en los que la vida democrática pudiera fluir libre y cómodamente, a la vista de todos. Se trataba de estar a gusto en un lugar público, acondicionado (en este punto la cultura sobrepuja a la naturaleza), un espacio acogedor que invitara a permanecer en su interior el máximo tiempo disponible; como una consecuencia lógica del dogma ilustrado de la fraternidad universal, se pretendía prolongar sobre el espacio público la hospitalidad doméstica y familiar, y su reverso no podía ser otro que la exigencia simultánea de que los hogares abrieran elementos de proyección *ad extra*.

No voy a esclarecer tampoco la relación de los principios de la nueva arquitectura con la filosofía racionalista o con el empirismo sensista, al que tanto debe, ni tampoco extraer las enormes consecuencias sociopolíticas que la simbología de una sociedad internada en palacios de cristal ha generado en el imaginario colectivo del siglo xx. Quizás baste con recordar al reaccionario Dostoievski que, horrorizado por la significación que atribuyó al Palacio de Cristal, al que pudo asomarse en su viaje a la Europa occidental de 1862 (en realidad, el novelista ruso no vio el original de Paxton, sino el palacio de la Exposición Universal de South Kensington, que aún superaba las dimensiones del palacio de 1851), prefería vivir arraigado en las tinieblas y en el secreto opaco del subsuelo (de manera análoga a como Kafka prefería transformarse en bicho antes que mantenerse en la insustancialidad antropológica moderna). Quizás fueran los árboles de la nueva ciencia, colocados sistemáticamente en el interior de aquellos edenes de vidrio, que crecían como hongos por las capitales de media Europa, lo que horrorizó de inmediato al atra-

biliario autor de *Crimen y Castigo*. En todo caso, hay una conexión profunda entre ambos profetas del apocalipsis moderno, consistente sobre todo en la denuncia de la atomización del hombre, convertido en homúnculo, bajo la mirada absoluta de un sistema personalizado en el funcionario omnipresente y omnisciente. Como ha recordado Peter Sloterdijk, Arnold Gehlen conecta directamente con Dostoievski cuando acuña la expresión ‘cristalización’, para designar «el proyecto de generalizar normativamente el aburrimiento e impedir la nueva irrupción de la ‘historia’ en el mundo posthistórico».<sup>4</sup> Desde luego, resulta más que asombroso caer en la cuenta, teniendo a la vista las fotos de *Interiores* de Anna Malagrida que estamos comentando, de la relación que Dostoievski establece, en *Las memorias del subsuelo*, entre el gran invernadero en el que se transforma el espacio público y la amenaza permanente del superfuncionario que lo controlará todo por medio de veloces máquinas calculadoras y de diccionarios enciclopédicos que prefiguran aterradoramente el universo de internet. Arquitectura de hierro y cristal (el edificio de Montparnasse), y escenas de interiores presididos por la luz cautivadora de las pantallas informáticas, en una única serie de fotografías. El genio ruso habría visto confirmados en ella sus más siniestros temores.

Pero, ¿cuál es el problema de fondo al que unas fotos como las de *Interiores* apuntan?, ¿a qué fantasmas, acaso sin ser del todo consciente, su mera plasticidad, metálica y cristalina, está convocando?, ¿qué problema se presenta por el mero hecho de que unas fotos muestren determinadas escenas, en una concreta topografía, y sugieran unas determinadas relaciones visuales entre seres humanos situados dentro o fuera de los espacios domésticos o de los espacios comerciales o públicos?

Una parte del problema tiene que ver con la intuición psicológica de que la promesa de felicidad pacífica, en un entorno protegido en exceso, como el que ha preten-

dido sin duda el racionalismo moderno, lejos de mejorar al hombre, le aboca a desatar, antes o después, sus peores instintos. Siguiendo con la lectura que Sloterdijk hace de las aprehensiones de Dostoievski, habría que afirmar que la relajación tiene como consecuencia inevitable la liberación de lo malo en el ser humano (en este punto preciso podría vincularse con *The Rear Window*, la famosa película de Hitchcock, la serie de Anna Malagrida). Por otra parte, la fenomenología heideggeriana del aburrimiento sólo sería comprensible como el último, y desesperado, intento de liberar al hombre del palacio de cristal en el que se ha convertido el espacio público europeo:

Heidegger había preparado su análisis de la situación fundamental de la existencia aburrida. Aquí tomó forma la rebelión fenomenológica contra las exigencias de la estancia en el receptáculo técnico. Lo que más tarde se llama el armazón (*Ge-stell*) se clarifica detalladamente por primera vez en este lugar, sobre todo en referencia a la existencia inauténtica, privada de sí misma. Donde cada uno es el otro y ninguno él mismo, el ser humano está despojado de sus éxtasis, de su soledad, de su propia decisión, de su relación directa con el exterior absoluto, la muerte. La cultura de masas, el humanismo, el biologismo son las máscaras festivas que ocultan, según el filósofo, el profundo aburrimiento del existente sin retos. Según esto, la tarea de la filosofía sería romper el techo de cristal sobre la propia cabeza para volver a acercar a los individuos inmediatamente a lo inconmensurable.<sup>5</sup>

La pregunta se hace inevitable: ¿No se ha trasladado, dos siglos más tarde, ese mundo, en el que florece una vida inauténtica, y con ella el aburrimiento profundo de individuos transformados en consumidores, del espacio público también al ámbito doméstico, construido a imagen de aquél? ¿No ha invadido la tecnología la intimidad hogareña, mediante la presión de los medios de comunicación de masas, estandarizando hasta el ridículo nuestras decisiones, incluidas por supuesto las grandes tomas de posición

ética? ¿No es eso lo que reflejan, en parte al menos, las fotos de Anna Malagrida? Estoy convencido de que sí, pero, precisamente porque también pienso que la metafísica ha reverdecido en el arte actual,<sup>6</sup> no creo que sea tarea del arte (ni de la filosofía por cierto) la de derribar ningún tejado sobre la cabeza de nadie, y menos si son cristales lo que puede caer sobre nosotros. Mostrar desde la belleza de la duda y la tolerancia una realidad como ésa, todo lo imperfecta que se quiera, pero humana en última instancia, para intentar poco a poco corregirla, o atenuarla, es en sí ya un acto salvífico.

Una vez más resulta perentorio, para profundizar en este comentario, acudir al recurso comparatista. A las referencias ideológicas anteriormente propuestas, pueden encontrarse antecedentes aún más remotos, y también, como ya he señalado, ecos ulteriores («Nos acecha el cristal», escribió Borges en *Los espejos*). Sin afán de ser exhaustivos, cabe remontarse en línea ascendente nada menos que al *Libro de Job*. Sólo yendo a las fuentes primeras de nuestro imaginario colectivo, trascendiendo sin perderla de vista la dimensión circunstancial del problema, podemos atisbar aquello de lo que realmente estamos hablando en un caso como éste. Permítaseme recordar que una de las líneas temáticas del relato bíblico consiste específicamente en la relación visual de Dios y de su atormentado protagonista. Una relación que se produce en ambas direcciones. Dios envía a Job, arquetipo del justo, los mayores males, con el fin de probar la pureza de su fe. Y Job resiste, todo lo que puede, sin apartar la mirada de Dios. Cuando ya no lo puede ver, cuando su angustia le ciega, su único afán consiste en recuperar ese ángulo de visión: «Yo lo veré por mí mismo, mis ojos lo contemplarán y no otro.»<sup>7</sup> Dios quiere comprobar que el amor de su súbdito es desinteresado, y a su vez se afana en observarle de cerca. El tema del ojo de Dios, de la vigilancia divina (del que procede indirectamente la figura moderna del super-

funcionario o el Gran Hermano orwelliano), proviene ya de los primeros capítulos del Génesis, y en concreto del relato del primer pecado de Adán y Eva, que posteriormente se esconden de la mirada de Dios y se ven impulsados a tapar su desnudez fabricándose un traje (al morder el fruto, se convirtieron a la fuerza en artistas); nótese que la idea del paraíso, en la tradición judaica del edén, es impensable sin el presupuesto de una relación intacta hombre-Dios: es decir, una relación, anterior a la presencia del pecado y de la culpa, en la que la mirada transparente entre Dios y sus criaturas no se ha transformado, todavía, una mirada inculminatoria o sencillamente imposible. Dice Job, en una de sus célebres respuestas a sus instigadores:

El ojo del adúltero observa el crepúsculo, se dice: Nadie me ve, y cubre su rostro con un velo.  
De noche perforarán las casas, de día se ocultan, no quieren conocer la luz  
La aurora sigue siendo sombra para ellos, pues están familiarizados con el terror de la sombra.<sup>8</sup>

¿Se podrían aplicar, salvando todas las distancias que haya que salvar, estas palabras al ojo del artista en la serie de la fachada? Se trata desde luego de una mirada sombría, desde la penumbra, y de una mirada velada, pero –es lo esencial que hay que preguntarse– ¿Es o no una mirada inculminatoria? ¿Se trata, por el contrario, de una aproximación meramente naturalista? ¿No estará, el artista, reestableciendo, desde su privilegiado estatus contemporáneo, toda una escala de valores, a falta de la mirada única, y mítica, de los dioses?

En la era teológica, la humanidad vivía bajo la atenta mirada divina. Alguien atendía a sus acciones; alguien que, siendo más íntimo a cada uno que cada cual a sí mismo (es su creador providente, quien le mantiene en el ser), escrutaba en el interior secreto de las intenciones del alma de los hombres. Esa mirada era insustituible (convertía

cada vida, creada por un acto de amor, en única), y la sustancia de ese intercambio místico entre creador y criatura no era desvelada, fuera de la vida sagrada (por ejemplo, del ámbito sacramental). Superada la edad heroica, a cuyo abandono alude Todorov en las palabras anteriormente citadas, en plena era racionalista (o humana), el hombre carece propiamente de un divino secreto; su vida oscila entre la normalidad y la transparencia. Sin el referente divino al que remitir la valoración de sus acciones, o del conjunto de su vida que será finalmente sopesado, sólo la mirada del otro, superficial por más insistente que sea, se convierte en un elemento de contraste y referencia, por lo demás puramente banal (por eso dice Baudelaire, en *Les fenêtrés*, que siempre ve mucho más el que mira una ventana cerrada, y secreta, que el que mira una abierta; por eso, la única carta que no veía el protagonista del famoso cuento de Poe era la carta que estaba encima de la mesa). Si el hombre se autodenomina y se autodetermina, sólo puede limitarse a jugar con los demás a un intercambio en el que no se le va la vida. Paradójicamente se expone porque no hay nada que exponer. La propia exposición se convierte en la sustancia del acto de exponerse. Es una exposición formal, vacía, intercambiable, comercial. Todos contemos lo mismo, un amasijo indiferenciado de sentimientos y opiniones vanas, o sea, casi nada. En sustitución de una dominación por otra, en la era racional, todos somos susceptibles de convertirnos en individuos dirigidos por los otros (según la tipología de David Riesman):

En lugar de los controles por culpa y vergüenza, si bien éstos sobreviven, la palanca psicológica primordial de la persona dirigida por los otros es una *ansiedad* difusa.<sup>9</sup>

¿Qué otra cosa reflejan, además de una soledad radical, los rostros en *Interiores*? Yo me atrevería a señalar que reflejan, más precisamente, el enorme cansancio que comporta siempre el ejercicio de la libertad espiritual y crea-

tiva (un cierto agotamiento que, de ese modo indirecto y metadiscursivo, asoma en el propio trabajo de la artista, revelándonos una importante clave interna de su propio desenvolvimiento y evolución).

Pero lo más sorprendente del *Libro de Job*, en relación con unas fotos como éstas, es la topografía que se delinea en varios pasajes en los que se menciona la ingeniería del *homo faber*, capaz de excavar galerías y establecer andamios para construir torres,<sup>10</sup> pero incapaces de competir con la sabiduría de Dios que extiende sobre el cielo «una bóveda sólida como *espejo de metal fundido*».<sup>11</sup> Es el espejo intelectual, del que habla Rousseau en las *Cartas morales*, como elemento indispensable para el conocimiento del alma propia y ajena. En la modernidad, las representaciones del palacio celeste de Dios serán sustituidas por las construcciones cristalinas de la ciencia humana que ponen al hombre ante la mirada indiscreta, impune e indiferente del otro, sea el superfuncionario o tan solo un vecino fraterno.

Un texto de la poetisa sueca Birgitta Trotzig, que parece realmente escrito para describir poéticamente *Interiores*, me permite recapitular lo que he intentado expresar hasta ahora:

[...] uno piensa en un edificio rígido como una nube transparente e inmóvil que sonríe, el edificio crece en los cerebros. Se hace cada vez más alto, ahora se yergue y se mece sobre la tierra. La gran máquina del mundo lo cubre todo y se cierra. La vigilancia, que habla sin cesar aunque es muda, es total. Las almas pesadas se hunden, van a parar al fondo del palacio de cristal. Ahora está claro que las almas existen, se dibujan claramente desgarradas, gateando, lesionadas, heridas, incompletas.<sup>12</sup>

No hay que menospreciar nunca el elemento autobiográfico, por oculto que esté a primera vista, en un trabajo artístico. Su presencia, indirecta y discreta en este caso, y

más de un lustro después podemos decirlo con bastante claridad, estaba anunciado en la trayectoria de Anna Malagrida. Tras llevar las posibilidades del retrato humano a una especie de límite expresivo, siente la necesidad interna de abandonar dicho límite. Las últimas tres series de la autora (*Point de vue*, *Vistes Vetllades* y *Vitrinas*), y las videoinstalaciones realizadas en paralelo con ellas (*Danza de mujer* y *Fronteras*), parten de los aciertos de *Interiores*, tanto de la insistencia en el potencial expresivo de los materiales presentes (el cristal en particular), como de la curiosidad por sondear una serie de problemas y cuestiones que exceden al ámbito de lo que habitualmente entendemos como trabajo artístico pero ciertamente van más allá, en términos de indagación y de expresión artísticas. Después de unos años de profunda incertidumbre, los que transcurren desde el año 2002 al 2006 aproximadamente, Anna Malagrida toma con decisión una nueva senda y, en varias series de trabajos arriesgados, e interconectados, ha ido encontrando una voz distinta, con un lenguaje cada vez más personal y más abstracto. Ese viraje, como suele ocurrir en las grandes propuestas artísticas, no fue demasiado brusco: más bien consistió en un suave y progresivo giro de la mirada, y de la mano, hacia una nueva frontera artística, personal, necesaria.

El primer hito de la nueva andadura lo constituye sin duda la serie, del año 2006, titulada *Point de vue*. De nuevo, Malagrida juega con dos series de fotografías de ventanas, unas cegadas con una capa de 'blanco España' (esa masilla turbia y diluida que se extiende con un estropajo en los ventanales de las obras, mientras éstas duran, para impedir que los mirones curioseen y molesten) y otras, tan sólo, cubiertas con el polvo de los días, de un Club Mediterranéé recientemente abandonado, a las afueras de la localidad costera de Cadaqués. La elección de un lugar abandonado, en la costa española, de propiedad francesa, entre el mar y la tierra, en el que la fotógrafa había pasado las vacaciones de

la infancia, un lugar que espera convertirse en un parque de naturaleza protegida, la elección concreta de las ventanas, más o menos opacas o translúcidas, las intervenciones sutiles de la fotógrafa sobre la pintura para dejar ver, en parte, el mar mediterráneo, o los alrededores del lugar, todo resulta significativo, aunque se mantiene todavía sólo en el contorno del sentido buscado por la artista:

Me interesan los espacios intuidos al otro lado, lo que no está en la imagen pero se imagina. Lo que está más allá, fuera del campo, es el lugar que activa la imaginación inventando una historia o imaginando un espacio. Aquello que intuimos, que está al otro lado, pertenece a la propia narración o al propio espacio. A través de la metáfora de la ventana, estoy tratando de crear un espacio de lo intermedio y de la duda.

Un espacio intermedio, que se corresponde por cierto con un tiempo cronológico intermedio, el de algo destinado a ser otra cosa distinta de lo que es (posible metonimia del propio trabajo artístico, en plena transformación interna). A mí me parecen coherentes esas afirmaciones de la autora, pero me suscitan la pregunta de porqué con esos medios precisamente.

A la vista de esta serie nueva, resulta prematuro señalar nada como definitivo. En este punto crucial, son varias las realidades que llaman poderosamente la atención. En primer lugar, la polivalencia semántica del título. La expresión *Point de vue*, además de la alusión directa al punto de vista (nuevo en este caso) puede referirse también a la ausencia (*point*) de una vista (*de vue*). Por último, si se separan las palabras de la proposición: *point, vue* (como de hecho se sugirió en el título de la exposición de las fotografías en la sede del Instituto Cervantes de París), nos conduce a ponderar lo que el punto (acaso el punto rojo que aparece sobreimpresionado en los vidrios de una de las fotografías de la serie) y la vista significan por sí solos (una

inmensidad, en el contexto del arte abstracto y conceptual contemporáneos, al menos desde la aparición de *Punto y línea sobre plano*, el famoso texto de Kandinsky). Esta dimensión no es incompatible con la ya levemente apuntada, respecto de la memoria afectiva de la artista (el verano infantil) o, más directamente, con la posibilidad autobiográfica y metadiscursiva (el título estaría sugiriendo al mismo tiempo la ausencia radical de una perspectiva en su trabajo, y apuntando el principio de deconstrucción, en el punto, en la mirada, a partir del cual podría ser posible encontrarla); y, por supuesto que tampoco es incompatible con el interés temático que una serie como ésta llega a mostrar (de nuevo habría que mencionar la virtualidad simbólica de los espacios de transición y, con ella, de la transparencia visual y los obstáculos materiales, de la naturaleza y de la cultura, del espacio situado entre el mar y la tierra, de un mundo económico en un cambio permanente y acelerado, etc.). No obstante, y en cuarto lugar, lo más novedoso es el modo en el que, en algunas de esas fotos, se ha producido la intervención manual de la artista sobre ese material *trouvé*. Por ejemplo, en una foto como *Ventana pequeña* resulta evidente que se ha buscado, más allá de la dificultad o la aridez del tema elegido, una intención estética, algo que al mismo tiempo le permita a la artista actuar materialmente sobre la foto (ampliando de ese modo las fronteras de su *métier* de fotógrafa) y que satisfaga a un ojo que se puede quedar perplejo ante una serie de ventanas embadurnadas con pintura de obra, o cubiertas de suciedad y de vulgaridades escritas con el dedo. Son muchas las promesas que una serie como *Point de vue* contiene, diluidas o reforzadas –¿quién podría distinguirlo?– por la niebla, por la *boira*, con la que un tiempo climatológico variable cubre los elementos plásticos ya señalados.

La segunda mitad de la primera década del siglo XXI resulta casi vertiginosa en la trayectoria artística y vital de Anna Malagrida. Como tuvieron ocasión de contemplar

quienes asistieron a la exposición, después de la serie *Point de vue*, en la que mil caminos habían comenzado a abrirse, Anna Malagrida presenta el video *Danza de mujer* y una nueva serie denominada *Vistes Vetllades*. Partiendo de unas premisas análogas, la fotógrafa da aquí otra vuelta de tuerca al corazón de sus inquietudes. Un buen día se encuentra en Amman, la capital de Jordania. Ciertos compromisos profesionales (su apreciado trabajo como retratista) le han situado, accidentalmente, como a una turista rica, en las plantas superiores de uno de los hoteles más lujosos de la ciudad. Por los amplios ventanales blindados, contempla los contornos de una ciudad inalcanzable que, de algún modo extraño, le enfrenta también consigo misma. La puerta entreabierta en su último trabajo le está llamando con una fuerza inesperada, apelando a una serie sucesiva de rupturas. Yo me imagino ese viaje jordano con los caracteres del suspense. Las cosas, poco a poco, van rodando solas. En un momento dado, como si fuera un personaje de *El hombre que sabía demasiado*, Anna Malagrida abandona la seguridad relativa del hotel y se interna sola en el desierto. A las afueras de Amman localiza un pequeño chamizo. En él, una ventana. La cubre con un velo negro. Espera. Allí está, con toda su fuerza, una imagen de su propio drama: *Danza de mujer*. Toma vistas con una cámara y compone un video que después ha instalado en varios lugares. Un trabajo sugerente y cargado, al mismo tiempo, de una gran densidad semántica y simbólica. Pero, cuando he contemplado ese trabajo, durante los tres minutos que dura, y he recordado las circunstancias en las que fue realizado, me ha asaltado antes que nada una frase leída en los *Diarios* de Wittgenstein:

Con mi autoconocimiento sucede esto: Si se me colocan encima un cierto número de velos veo todavía claro, a saber, los velos. Pero si se me quitan [sic], de modo que mi mirada pudiera avanzar más hacia mi yo, entonces mi imagen comienza a hacerse borrosa.<sup>13</sup>

Impresionante confluencia con el momento que *Danza de mujer* refleja.

Aquí podemos comprobar, de modo ejemplar, el modo en el que en las obras de Anna Malagrida se anudan y se refuerzan, internamente, los numerosos planos sobre los que se abre su trabajo: el soporte foto, cada vez más abierto a la intervención artística (en este caso por medio de la fotografía en movimiento), la búsqueda más íntima y personal, el interés temático por los espacios intermedios y de transición, y la alusión documental e histórica (a nadie se le escapa la gravedad que, en la opinión pública de Francia, donde reside Anna Malagrida, ha adquirido el problema cultural, religioso, y sobre todo político, del velo).

*Danza de mujer* surgió en paralelo con la serie fotográfica *Vistes Vetllades*. El diálogo entre ambas producciones se extiende con fluidez. Se trata de un conjunto de vistas de la ciudad jordana de Amman, literalmente veladas por la sobreexposición a la que se vieron sometidos los negativos al pasar por los rayos-x de los detectores de armas de los hoteles desde los que fueron tomadas. El resultado, inquietante y difícil, es una serie de vistas de una ciudad irreal, en la que el exceso de blanco impide distinguir los contornos de un tejido urbano que adquiere, como resultado, un tinte fantasmal y evanescente. Un golpe del azar, acogido con atención por la artista, traza aquí un nuevo velo, blanco, que, al impedir una visión neta de las cosas, impone el cuestionamiento y la duda sobre la perspectiva de un espectador europeo que no sabe muy bien a qué atenerse, frente a un mundo que no comprende y al que llega a temer. Occidente teme con razón a la violencia y al fanatismo pero quizás no sólo a eso, ni de una manera exclusiva o primordial; siente, también, una aprehensión profunda ante su propio vacío interior, ante su mirada maniquea e igualadora, blanquecina, incapaz de comprender al otro, ni a sí mismo. No puedo dejar de pensar que, con unos medios distintos a los de los del pri-

mer periodo (aunque vuelven a aparecer aquí el cristal, la moderna arquitectura y las vistas desde o hacia la *polis*), la dialéctica entre ambas creaciones conforma una nueva variación del tema, planteado ya en *Interiores*, acerca de la visión exclusiva de Dios y la visión igualadora de los otros, de la identidad (a través del rostro eludido) y del secreto (religioso o no) de cada vida humana.

La última serie fotográfica de Anna Malagrida, hasta la fecha, se titula *Vitrinas*. En este nuevo trabajo reaparece la mirada sobre la ciudad de París (por medio de los reflejos sobre los escaparates de una serie de tiendas o *boutiques* inmersas en un proceso de remodelación), reaparece el cristal, el 'blanco España', los tiempos intermedios (si en *Point de vue* las ventanas significaban el abandono de un lugar, presto a la demolición, aquí el cristal de los escaparates, aún embadurnado con la pintura blanca de la albañilería, espera una próxima reapertura). Realizada a partir del final del año 2008, en plena zozobra financiera mundial, Anna Malagrida observa, al paso por las calles de la capital francesa, que un número creciente de locales comerciales de la ciudad manifiestan los signos evidentes y concretos de una crisis planetaria: unos negocios cierran y, en el mismo espacio, son rápidamente sustituidos por otros; todo se produce en un determinado contexto económico en el que la globalización avanza transformando todas las ciudades europeas, de las que apenas va quedando un pálido reflejo de su idiosincrasia local. Al anacronismo que suponen, en la aldea global, los escaparates a pie de calle, se suma ahora una implacable tendencia única y estándar. En la nueva situación, sólo las tiendas de las grandes cadenas parecen tener una posibilidad de permanencia.

Puede que esos sean los signos inmediatos que se le revelan en el nuevo paseo parisino. Pero, junto con lo que conoce racionalmente (no hay que olvidar que los estudios de comunicación social están en la base de la formación intelectual de la artista), Anna Malagrida siente la cali-

dad plástica del fenómeno, considerado de nuevo como un *objet trouvé*. Un inquietante paralelismo con no pocas expresiones del ámbito de la pintura que admira (y que, dicho sea de paso, conforman probablemente lo esencial de su formación artística), guía al mismo tiempo su mirada a los escaparates parisinos. A Anna Malagrida le interesa profundamente esta confluencia pintura-fotografía. Es una parte importante de su nueva andadura: la posibilidad de intervenir materialmente en el objeto fotográfico, relativizando al mismo tiempo las fronteras de los géneros de la plástica. En algunos casos, como el de la serie *Vitrinas* del pintor Bertrand Lavier (2000), la relación es tan estrecha que llega a poner en crisis la noción misma de objeto artístico. Quizás fuese, sin más, el encontrarse por la calle con un cuadro de Lavier (como muchos nos encontramos cotidianamente con un Duchamp) lo que produjo el *déclat* creativo en este caso. Sin que quepa excluir, una vez más, la dimensión autobiográfica, la serie refleja una mirada concreta, determinada a un tiempo por las circunstancias reales e históricas, y por las conexiones formales que es capaz de establecer, una mirada que denota artísticamente un objeto (esa deriva se había planteado, al menos en el plano temático, en la mencionada pintura de género: es la elección del artista y no el tema el que avalora estéticamente cualquier realidad previa). No puede olvidarse el hecho de que los ventanales de los escaparates, a la vez que cristales, tienen formas geométricas regulares. Ventanas semiabiertas, ventanas que dejan ver en su relativa opacidad, ventanas que componen un cuadro que vela el otro lado (a veces se diría que son el reverso de la imagen de un cuadro imaginado), abriendo radicalmente su significación. De nuevo las ventanas clausuradas y enigmáticas de Baudelaire. Las referencias al *Action painting* (Cy Twombly), a algunas expresiones del suprematismo (Malevitch) o del expresionismo abstracto (Rothko), así como al arte conceptual (Juan Muñoz), no deben descartarse, sino, an-

tes bien, sumarse a las dimensiones sociológica y crítica ya indicadas. Este reencuentro con la tradición abstracta (que, como todo el mundo sabe, excede con mucho la recuperación de la misma que se ha producido en el siglo xx a partir de las vanguardias históricas) no es sólo ni principalmente una fascinación temática, sino el juego con unas formas, cada vez más sofisticadas, aunque se plasme en una serie de objetos encontrados y hasta conformados en parte con la música del azar. Aunque, como, a propósito de Rothko, afirmó en cierta ocasión la autora, su trabajo no es alegórico («es un pintor que me gusta mucho, pero mi trabajo no es alegórico»), sí que empieza a cobrar algunas de las notas que definen la relación simbólica del trabajo genuinamente artístico.

La superposición del elemento sociológico (económico), con la dimensión plástica no agota del todo la significación de las fotos. Lo que aparece fotografiado no ha sido (como sí ocurría en ocasiones en algunas de las fotos de *Point de vue*) retocado, pero hay un proceso de selección evidente. La cruz, o el efecto poético de una franja naranja, si no directamente buscados, sí han sido resaltados por la voluntad compositiva de la artista. Una alusión a Le Pen, que representa lo peor de la amenaza chauvinista (en un contexto internacionalista y multicultural), también. Del mismo modo, no se ha disimulado el brillo de los reflejos sobre unas fachadas típicamente parisinas (mansardas y forja de hierro en los balcones incluido), ni se han obviado los elementos de desecho y reciclaje que todo este proceso comporta (aquí unas bombillas al aire y las pegatinas del encargo, allí unas bolsas de plástico en un improvisado y efímero *collage*). Tampoco resulta demasiado forzado conectar la dimensión noticiosa («Estamos en crisis y el mundo gira aceleradamente hacia una cultura única») con las aprehensiones dostoiévskianas anteriormente apuntadas a propósito de la nueva arquitectura de finales del xix. ¿Estamos en una continuación del proceso unificador ini-

ciado entonces? ¿Hay algún signo que modifique el diagnóstico de una existencia planteada, esencialmente, en términos mercantiles y despersonalizadores? Seguramente no, y el arte debe reflejarlo, señalar con el dedo (o con el ojo) los peligros de una existencia posthistórica, cada vez más repetitiva, aburrida e igualadora. Pero también debe mostrar la belleza de las nuevas oportunidades. Para algunos, ese proceso implica el avance inexorable de un vacío, de una nada activa y sedante, que crece imparable, y que se opone a una existencia auténtica y plenamente humana. Para otros, ajenos a la retórica tremendista que se esconde en tales aprehensiones, capaz de justificar en su nombre acciones políticas claramente reaccionarias, se trata de una mera transformación en la que pueden, y deben, aparecer formas nuevas, acaso más rápidas y sucintas, de plenitud. La presencia ecléctica de elementos de destrucción con otros elementos dinamizadores, en las fotos de Anna Malagrida, puede significar la ausencia, por su parte, de una visión catastrofista. En su arte, la cuestión queda seriamente planteada, pero ni quiere, ni puede, quedar definitivamente resuelta. Malagrida tiene un don especial para sembrar imágenes (es su lenguaje) iniciales, seminales. No nos cuenta nunca el final de la historia. Propone comienzos, siembra el paisaje de posibilidades, pero es lo suficientemente honesta e inteligente como para saber que la historia no está nunca definitivamente cerrada o inscrita.

Esa visión, radicalmente abierta, no se ciñe sólo al presente o al futuro, próximo o lejano. También atañe a la historia, cuando ésta ha sido revisitada por Anna Malagrida. En trabajo más reciente, un video titulado *Frontera*, ha reinterpretado con sus medios habituales un pasaje de la historia del occidente europeo. En la emblemática sede de la Forteresse de Salses, en el contexto de la exposición *D'ici-là*, junto a los trabajos de Jürgen Nefzger y Danielle Vallet Kleiner, Anna Malagrida presentó *Danza de Mujer* (instalada en uno de los calabozos de la fortaleza), *Point*



*de vue* (por la evidente conexión mediterránea) y, como novedad, el video *Frontera*, realizado en Les Corbières, una serie de colinas prepirenáicas, en las que estuvieron emplazadas durante siglos la parte meridional de las fronteras carolingias de la marca hispánica, y, posteriormente, las que dividían, hasta el Tratado de los Pirineos (1659), los reinos de Francia y España.

Sobre esas tierras altas y borrascosas, de vegetación escasa y aguerrida, en las que ha corrido aún más sangre que viento, una artista catalana, española y francófila, ha reflejado esa dimensión trágica con su habitual agudeza. Sobre una toma fija, que permite divisar un amplio pa-

norama de páramos rocosos, surge, como desde el centro ígneo de la tierra, un rugido primigenio y heraclitiano (la vida engendrada en violencia, la creación que gime hasta perfeccionarse) de humo rojo. Las connotaciones de sangre, muerte y amenaza inesperada, son más evidentes aún que la nota de transitividad (las fronteras tienen siempre dos direcciones, y marcan la intercambiabilidad trágica de la historia humana), transitividad plasmada en la disposición en espiral ininterrumpida de la toma (*videoloop*). La reversibilidad del humo, que rítmicamente sale y entra en la tierra, puede implicar una apelación a la acción humana – libre y pacificadora.

1. Anna Malagrida, *Fotografía e instalaciones*, Barcelona, Actar, 2006, p. 28.
2. Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien*, apud Adam Zagajewski, «Observaciones acerca del estilo sublime», *En Defensa del fervor*, Barcelona, Acontilado, 2005, pp. 40-41.
3. Cf. Adam Zagajewski, «Observaciones acerca del estilo sublime», *En Defensa del fervor*, trad. Jerzy Sławomirski y Anna Rubió, Barcelona, Acontilado, 2005, p. 42.
4. Peter Sloterdijk, «El palacio de cristal», *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, trad. Isidoro Reguera, Madrid, Siruela, 2007, p. 205.
5. Peter Sloterdijk, «El palacio de cristal», *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, trad. Isidoro Reguera, Madrid, Siruela, 2007, p. 207.
6. Como siempre recordaba Fernando Inciarte.
7. Job 19,27.
8. Job 24,15-17.
9. *La muchedumbre solitaria*, Buenos Aires, Paidós, 1964, p. 35.
10. Cf. Job 28,1-4.
11. Cf. Job 37,18.
12. «Los sueños», *Contexto. Material*, Madrid, Visor, 2005, p. 67.
13. Ludwig Wittgenstein, *Movimientos del Pensar. Diarios 1930-1932 / 1936-1937*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 63.