

## Espacios de la continuidad. Lugares de la intersección Algunas notas en torno a los trabajos de Anna Malagrida

El ojo sensible ni aísla ni totaliza. No va del todo a la parte o de la parte al todo. Lo que hace es relacionar lo enfocado con lo no enfocado, lo nítido con lo vago, lo visible con lo invisible. Y lo hace en movimiento, en un mundo que no está nunca del todo enfrente sino que le rodea. [...] ¿Qué consecuencias tiene replantear nuestra condición de espectadores del mundo desde ahí?

Marina Garcés, *Un mundo común*

Las lógicas y los discursos vinculados a la fotografía, así como las filosofías del sujeto, han tendido tradicionalmente a colocarnos como individuos frente al mundo, frente a los demás, en definitiva, frente al otro. Hemos aprendido a vivir en la rigidez del marco de esa ventana encarada al exterior y, por nuestra creciente relación con las pantallas, fieles administradoras de lo visible, en los últimos años esta experiencia de confrontación no ha hecho sino exacerbarse. El trabajo de Anna Malagrida –reunido ahora en esta exposición que recoge una importante selección de los proyectos que ha venido realizando desde el año 2000– no ha dejado de rodear interrogativamente la naturaleza de esta posición *frente* al mundo y, más concretamente, su capacidad de condicionar aquello que vemos, tematizando esta cuestión desde distintas perspectivas. En realidad, puede decirse que, de un modo u otro, toda su obra, incluso sus primerísimos trabajos realizados al terminar su formación a mediados de la década de los noventa, aborda críticamente esta dialéctica instituida por los marcos interpretativos: los que culturalmente han sido otorgados a la vista, a las cámaras, así como los que se derivan de los espacios urbanos y arquitectónicos, o de los dispositivos tecnológicos que dirigen y absorben nuestra atención, haciéndonos creer que estamos fuera del mundo que nos contiene.

El propio título de la muestra, *In (Visibilidad)*, nos da un atisbo de su proceso artístico que, en esta propuesta expositiva, invita a transitar por ese umbral que media entre lo que se ofrece y aquello que se resiste a ser visto. Sin duda, lo más significativo para nosotros, como espectadores que vamos a interactuar con su obra, es que el trabajo de Anna Malagrida se centra propiamente en el “entre”, sugiriendo veladamente la posibilidad de transgredir la tradicional tendencia a ubicarnos a un lado u otro con la que acostumbramos a posicionarnos en relación con lo que vemos. Atendiendo a la unidad orgánica que conforman sus diferentes trabajos, a aquello que la exposición como dispositivo de reflexión pone en marcha, proponemos aquí unas notas de lectura fruto de la experiencia sensible que sus obras sugieren y ensayo del sentido que despliegan.

### La opacidad reveladora

Vistas veladas, *visión negada*, *ciudades ciegas*<sup>1</sup>, escaparates cerrados, mensajes borrados, personajes ensimismados..., gran parte de las obras de Anna Malagrida nos reciben con una negativa, con una premisa de imposibilidad: “de lo que se te ofrezca a la visión, no verás nada”. Así que, aparentemente, el “punto de vista” no ofrece un destino evidente a la mirada; las ventanas del Barrio Chino no constituyen ningún mirador, y esos retratados vueltos hacia dentro en sus *Interiores*, con la cabeza en otra parte, como si estuvieran separados de sus cuerpos, no cruzan la mirada con nosotros. Ofreciéndonos algo que contemplar –puesto que este sería su propósito en cuanto imágenes–, algo que dar a ver, ellas mismas nos anuncian, y sus títulos así lo ratifican, que no cumplirán con tal expectativa, al menos no del modo que nosotros esperamos. La transparencia a la que nos tienen habituados las fotografías queda momentáneamente suspendida; e incluso cuando se nos ofrece una imagen con prometedora nitidez, es para dejar paso a una oclusión más profunda. Para empezar, pues, con lo que concierne a la bienvenida que nos brindan, podría decirse que, en estas series, el tradicional conocimiento por la imagen está cuanto menos en revisión. Por otra parte, el freno que suponen las distintas modalidades que, según el proyecto, va adquiriendo este primer obstáculo a la visión, nos obliga a resituarnos en relación a la imagen, a buscar otras vías de acceso más allá de ese habitual frente a frente, en definitiva, nos obliga también a un rodeo.

*Escaparates* es el proyecto con que la autora abre la exposición y marca en diversos sentidos las líneas discursivas de toda la muestra. Es la serie que quizás nos propone lidiar con esa (*in*)visibilidad de forma más explícita, centrándose en la transformación de una cierta idea de ciudad y, más concretamente, de una forma de consumir, pero también de desear y adquirir; así como en esa opacidad con la que el capitalismo globalizado se ha impuesto de forma hegemónica. Tratándose de un escaparate –dispositivo de mostración, espectáculo y venta–, resulta casi inevitable interpretar estas vitrinas cerradas por obras a la luz de las recientes crisis transnacionales. Es importante también recordar que aquí estamos en París, lugar de acontecimientos históricos fundamentales que siguen pautando nuestras políticas y la cotidianidad anónima de muchas personas que, como la autora, simplemente viven en esta ciudad, pasan por delante de estos escaparates en constante cambio de manos, curiosean a través de los intersticios de las vitrinas cerradas y prosiguen su camino. Para nosotros la experiencia es ligeramente distinta: se da a través de una fotografía. También pasaremos a su lado, nos detendremos un momento para luego seguir viendo la exposición, pero quizás miraremos a través de ese blanco de España, aplicado con mayor o menor pericia, con otra suspicacia. Puesto que se nos niega una profundidad de campo con la que estamos acostumbrados a proyectar nuestras perspectivas, estas imágenes ratifican su estatuto de superficie. Es así que observamos ciertos detalles aparentemente nimios tratando de obtener alguna pista que nos permita orientarnos en la comprensión del proyecto. En una de ellas, un resto de cartel exhibe el sugerente nombre de la empresa de telecomunicaciones que, a partir de ese momento, se hará cargo de la tienda: *Redpulse expandis*. Como si se tratara de un rostro con una sonrisa torcida, la vitrina parece guiñarnos el ojo. Otro cartel nos habla de garantías...; incluso cerrados a cal y canto, los escaparates parecen querer perpetuar su función de anuncio, máxime teniendo en cuenta que, cuanto más se observan, las superficies

---

<sup>1</sup> *Point de vue* puede traducirse como “punto de vista”, pero también como “nada de vista”. Su serie *Barrio Chino* lleva por subtítulo *La Ville aveugle*, la ciudad ciega.

parecen conformar una peculiar revisión de algunos movimientos pictóricos del siglo XX.

Otro elemento que condensan estos escaparates en sus diversas capas es la participación y el rastro de muchas presencias invisibles, incluida la fotografía que, misteriosamente, nunca vemos reflejada. Los mensajes, firmas y gestos inscritos en esas vitrinas en principio inoperativas nos impulsan a reconocerlas y, si las fuéramos ubicando en un mapa de la ciudad, acabaríamos conformando una cartografía de esa permanente transformación urbana que nos pasa desapercibida hasta que el lugar al que solíamos acudir ya no está. Resulta, pues, sintomático que *Escaparates* sea la pieza que abra la exposición, como no lo es menos que el encargado de cerrarla sea un invisible habitual, un limpiador de cristales. Él también participa en la serie aunque de otra manera, puesto que su actividad es, justamente, de las que no dejan huella. En este sentido, muchas de las fotografías de Anna Malagrida también funcionan como correlatos visuales de una *mise en abyme*. En su caso, huellas de huellas que, a su vez, permiten atisbar otros rastros en el umbral de lo visible. Huellas –como solía definirse la fotografía en los discursos sobre la ontología del medio hace algunos años– de rastros de algo o de alguien que se ha considerado oportuno y necesario resguardar en una superficie.

El punto de vista que nos señala la obra *Point de Vue* es, en muchos sentidos, el centro privilegiado de la visión en la cultura occidental: el mirador; aunque en este caso esté cubierto de polvo y su efecto sea muy similar al de una densa niebla, pertinentemente pintoresca, que oculta las vistas sobre el paisaje circundante. Sin embargo, es justamente su opacidad la que permite que nos podamos asomar a otra realidad inscrita en los ventanales de un hotel clausurado, como son, también en este caso, las huellas anónimas de todos los que, pasando delante de ese punto de vista privilegiado, no resistieron la tentación de inscribir su presencia. En esta ocasión, la autora también ha decidido intervenir abriendo, justamente a través de un recuadro, una salida al exterior, a la ansiada vista al mar. En *Point de Vue* las opacidades se desdobl原因, superponiendo los registros de ambos lados del cristal: en el exterior, el polvo guarda las expresiones de los transeúntes a través de sus dibujos, firmas y declaraciones; mientras que en el lado opuesto, el blanco de España vuelve, como en *Escaparates*, a ser cómplice de la expresión artística, simulando involuntariamente auténticas tempestades.

Si el espectáculo que nos dispensaría el mirador a esa geografía romántica del paisaje sublime está alterado, es por múltiples razones de las que todos somos conscientes. La realidad que permitió la construcción del Club Mediterráneo en el parque natural de Cap de Creus durante el Franquismo y que, posteriormente, implicó su destrucción, no es ciertamente la misma de los hoteles de capital occidental que ofrecen sus mejores vistas sobre Amman, donde Anna Malagrida realiza su proyecto *Vistas veladas*, aunque ambos trabajos comparten una cuestión común: la visión del autóctono sobre su lugar de origen y la visión del extranjero, el vínculo entre la población local y el turista, así como la mirada privilegiada del poder. Los grandes ventanales de los hoteles de lujo de la capital Jordana han sido debidamente limpiados del polvo del desierto y, desde las alturas, parecen augurarnos un auténtico espectáculo de vuelo sobre la ciudad. Sin embargo, ahora es el exceso de luz lo que nos ciega, negándonos la prerrogativa de la panorámica. Al primer deslumbramiento

que sintió la autora al ver por primera vez esta ciudad tan blanca y resplandeciente bajo el sol, le siguió otro, más prosaico y, a la vez, sintomático: los rayos x de los controles de seguridad situados en los diversos accesos a los hoteles provocaron algunas veladuras en sus negativos convirtiendo sus fotografías de Amman en imágenes de una ciudad fantasma, en un espejismo<sup>2</sup>. Esta circunstancia, accidental aunque posteriormente integrada en el trabajo, introduce en el discurso una cuestión esencial: ¿quién controla lo que vemos?; ¿somos dueños de nuestra visión?; ¿quién mira en nosotros?

Si en estos proyectos nos encontramos casi siempre lidiando con una superficie acristalada, contraparte de la propia lente del objetivo con el que han sido captadas, en otros trabajos, como *Barrio Chino: Ville aveugle* y *Los Muros hablaron*, en cambio, la realidad se inscribe en una superficie aparentemente más sólida aunque igualmente susceptible de ser invisibilizada: el muro. En ambos casos, el dispositivo documental cumple su tradicional función de registro salvaguardando los vestigios de unas circunstancias que han querido ser silenciadas: un barrio polémicamente transformado, como lo fue el Raval barcelonés a principios de 2000, y las protestas derivadas de diversos conflictos sociales y políticos inscritas en las paredes de entidades financieras e instituciones públicas en Madrid y Barcelona. Si bien todas tratan de esa piel de la ciudad en la que ha quedado grabado el conflicto social, dos series componen *Los Muros hablaron*: de una parte, las fotografías realizadas a los zócalos de aquellos bancos donde los ciudadanos expresaron su rechazo ante las actuaciones de esas empresas y, de otra, las imágenes de muros de instituciones públicas vinculadas a la educación, como el Instituto la Llauna, en Badalona, cuyo exterior evidenciaba las disputas entre los vecinos que reclamaban o condenaban la apertura de los colegios el día de la Hispanidad, o la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid, donde volvemos a hallar las señales de protesta de los indignados surgidos de los movimientos del 15-M. Si en las superficies borradas apenas quedan fragmentos, como el que, con dificultad, alcanzamos a leer en uno de los muros fotografiados, donde aparece lapidariamente la palabra "solución", podremos recuperar la frase completa, "absolución de los detenidos", por otra vía: en una proyección que en la exposición volverá a inscribirse fugazmente en las paredes, esta vez en las del museo.

Acostumbrados como estamos a confundir las imágenes con los hechos y los gestos del mundo, a caer dentro de ellas o a mantenernos a distancia sin que lleguen a tocarnos, ¿qué propósito pretenderían cumplir, pues, todas estas veladuras tan diversas, esta constante opacidad provocada por causas y contextos tan distintos? ¿Qué supone ese freno a la rapidez y los automatismos con que consumimos habitualmente las imágenes de nuestra vida cotidiana?

### **En el umbral de la incertidumbre**

A medida que vamos transitando por la exposición podemos constatar que, en su concatenación, las distintas piezas y series sugieren un movimiento constante, no solo el que se conforma naturalmente por nuestro desplazamiento físico en la sala, sino que también deriva de los sucesivos cambios de dirección que se nos proponen: si

---

<sup>2</sup> Anna Malagrida, *Espejismos*, Galería María Martín, Madrid, 1999.

mientras mirábamos los *Escaparates* estábamos en la calle, vislumbrando a nuestras espaldas la acera de enfrente, en *Point de Vue*, en cambio, nos encontramos literalmente dentro de otro dispositivo de visión: el mirador del hotel en Cap de Creus; y así sucesivamente. En otras obras atravesaremos otras tantas veces ese presunto “dentro” o “afuera” de esa figura simbólica tan poderosa en la cultura occidental que es la ventana. Por otro lado, parecería como si también Anna Malagrida, como fotógrafa, hubiera decidido colocarse en ese umbral con el propósito de comprender cómo la ventana fue investida de esos poderes que le otorgaron esa capacidad para articular las distancias, escindiendo el ver de su dimensión sensible. La cuestión central que emerge entonces y que cada proyecto pone en marcha a su manera no sería la de ratificar la polarización de los dualismos abstractos, ni la de desplazarse entre los extremos de esa distancia que nos confina al aislamiento o la pasividad ante lo que vemos, sino, por el contrario, reincorporar una mirada sensible a ese movimiento dialéctico que, en parte, ya despliega el propio dispositivo fotográfico sin imponer una cosificación del mundo. Tan solo así, ese movimiento puede recoger lo que rodea y constituye el acontecimiento fotográfico, que se desencadena en el encuentro entre todos sus participantes: el autor, aquellos que de un modo u otro participaron en la toma y nosotros.

*Danza de mujer* es quizás la pieza donde más claramente se pone de manifiesto este argumento, empezando por el hecho mismo de que el vídeo, realizado también en Jordania, articula un diálogo indispensable con *Vistas veladas*. Nos encontramos en medio del desierto, en un minúsculo refugio en el que el viento agita, a veces con armonía y otras más siniestramente, un velo negro colgado a modo de cortina en una celosía. El efecto que provoca la entrada de luz en la estancia, así como los momentos de oscuridad, convierten la habitación en una especie de cámara fotográfica en la cual el velo haría las veces de obturador. Y lo que en realidad hace funcionar esta cámara es el viento, auténtica respiración que entra y sale del cuerpo de la estancia pautando las ambivalencias de esa danza que se produce, no por casualidad, justo cuando en Francia se impone la prohibición del velo en las instituciones públicas. ¿Refugio o encierro? ¿Represión o protección? En las reflexiones de la fotógrafa se funden la situación que se vive en esos momentos en su país de residencia con aquello que experimenta durante su viaje por el desierto, donde ha tenido la oportunidad de conocer a algunas mujeres, saber de su vida; mujeres que se han vuelto visibles para ella justamente porque ha bajado de esas atalayas con vistas brumosas sobre la ciudad. También por ello, esta pieza podría ser la clave de esa opacidad tan presente en muchos de sus trabajos: sin velos, cegados por la luz, no vemos nada. En realidad siempre hay un velo. Siempre estamos condicionados por unas pautas que nos orientan a ver de cierta manera. El problema surge cuando olvidamos que existen, cuando la visibilidad absoluta del mundo globalizado proclama que todo ha sido escrupulosamente mostrado, negando cualquier invisibilidad. Pero más allá de las posibles interpretaciones y de los sentidos que pueda cobrar esta pieza para cada observador, *Danza de mujer* es también, probablemente, un acto de celebración por lo que conlleva ese despertar al encuentro, al contacto con las mujeres invisibles que Anna Malagrida decidió que no serían representadas por la fotografía, entre otras cosas, porque habría sido imposible<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Azoulay, Ariella, *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*. Nueva York: Verso, 2012.

Como ocurre tanto con la cuestión de la opacidad inherente a la imagen, como con su transparencia, esta tematización del umbral como lugar de pensamiento se expresa, en la obra de Anna Malagrida, aludiendo simultáneamente a varias dimensiones – personales, filosóficas, políticas y sociales–, posicionándose ante la negativa de una expresión cerrada y excluyente. Quizás por ello, tampoco podemos aplicar a su trabajo un análisis clasificatorio simplificado con el que identificar sus imágenes. Documento, ficción, verdad, ilusión, ensoñación, metáfora, alegoría... Nuevamente, esta ubicación transitoria *entre* categorías no señala una neutralización de los extremos opuestos –documental o puesta en escena–, sino de lo que puede suceder en un espacio de intersección en el cual se parte de lo que hay, de lo que acontece allí donde uno está, y donde cabe la libertad de intervenir con un gesto que pueda ser reconocido como tal. En este sentido, su trabajo integra y condensa muchas de las ideas más importantes del arte y la práctica fotográfica de las últimas décadas: la incertidumbre respecto al mensaje unívoco y cerrado, así como la inestabilidad de las superficies, géneros y medios (fotografía, vídeo, pintura) que ha conformado un espacio intermedio de creación y reflexión particularmente fértil. Por otra parte, si la historia de la fotografía ha quedado imantada hasta no hace mucho por las nociones de objetividad y subjetividad, los proyectos de Anna Malagrida autorizan la suspensión de esa polaridad excluyente, mostrando asimismo la falacia de la certeza indiscutible, de lo inequívoco. El propósito de sostenerse en ese umbral, respetando una mirada sensible, es decir, corpórea y vital, no es una problemática menor. La idea de imagen que maneja en su trabajo no propone un estado de la cuestión, ni siquiera como ella quisiera verla, ya que uno no decide cómo ver, es decir, renuncia al *statement*. Las llamadas de atención a nuestra incurable credulidad ante las imágenes han sido suficientemente proclamadas y, de hecho, Anna Malagrida se forma en los años posteriores a los grandes debates posmodernos en los que las posiciones en relación al discurso sobre la imagen fotográfica, paradójicamente, parecen polarizarse en medio de la debacle por la llegada del digital.

La atención sensible que ella adopta desde sus primeros trabajos ha sido la de moverse abriendo espacios a esa intersección entre la vida cotidiana, personal y privada, la vida social y colectiva, a la vez que se interrogaba sucesivamente por aquello que experimentamos frente a las imágenes o, mejor dicho, que desencadenan las imágenes en nosotros. La dimensión filosófica y vivencial de esta cuestión, por supuesto, trasciende de largo el discurso sobre lo fotográfico. Aun así, es significativo constatar la pertinencia con la que en cada una de sus piezas se alude de manera más o menos directa o latente a la historia de la fotografía y la pintura. Y a este respecto, cabría subrayar que no trabaja para marcar un antes y un después en el ámbito artístico en términos de originalidad, sino con el propósito de elaborar cuestiones comunes, por lo que sus proyectos mantienen con frecuencia diálogos con otras obras y con otros artistas. Por la misma razón, en la dialéctica que plantean sus trabajos, el dispositivo fotográfico comparece también en relación a las diversas ideas, discursos y relatos sobre la fotografía que han querido acotar infructuosamente la realidad de este medio esencialmente transversal. Así, el título de *Point de vue*, no alude únicamente a las expresiones que mencionábamos al principio, un punto de vista y su negación; también es el término con el que Nicéphore Niépce, considerado uno de los inventores del procedimiento fotográfico, denomina sus primeros logros al fijar una imagen, la célebre *Point de Vue de la fenêtre à Saint-Loup-de-Vareennes*, considerada históricamente una de las primeras fotografías. Una ventana, justamente.

*Escaparates*, en cambio, mantiene interesantes vínculos con la obra de, al menos, dos autores a través de los que se ha historiado la propia idea de documentalidad y de estilo documental: Eugène Atget, y sus fascinantes vitrinas de un París también en plena transformación, y las tiendas cerradas del Bowery que Martha Rosler fotografió en Nueva York a mediados de los años setenta negándose a “representar” a las víctimas de la miseria que vivían entonces en ese barrio, y acompañando con un ensayo los argumentos de esa inadecuación fundamental para documentar fotográfica y discursivamente, de forma fidedigna, las circunstancias de ese lugar en ese momento<sup>4</sup>. A través de la interlocución que, indirectamente, proporcionan estos autores y sus proyectos, surge otra consideración de fondo muy significativa en la obra de Anna Malagrida: la comunicación y el alcance de la mutua comprensión en esa interacción con el mundo, con los demás; es decir, la cuestión de la intersubjetividad. ¿Vemos y entendemos lo mismo? ¿Cuál es ese espacio de interacción real hoy y de qué forma participan las imágenes en ese diálogo?

Las obras en las que esa interrelación comunicativa cobra especial evidencia, aunque de un modo u otro esté siempre latente, son *Interiores* y *Casablanca*, proyectos en los que el encuentro con el otro se articula a partir de una pregunta sobre aquello que son y cuya respuesta es doble: por una parte, el silencio de los retratos de *Interiores*, ensimismados por el resplandor de eso que Paul Virilio llamó “la tercera ventana”, y por otra, las voces de cuatro mujeres y sus parejas, relatando cómo decidieron dejar su país por amor e instalarse en Marruecos. En ambos casos, Anna Malagrida tiende a avisarnos del desfase, del hueco que podríamos llamar distancia, instituido por las lógicas de la visión y la imagen; aunque, finalmente, a lo que apunta su trabajo es, justamente, al lugar por donde se pueden volver a entrecruzar las miradas, ese espacio de conexión continua, ininterrumpida. Así, en *Casablanca*, la habitual oscilación dialéctica toma forma por la simbología que conlleva la alusión al filme romántico por excelencia en relación con las historias muy reales de las cuatro parejas, pero también por el hecho de que las versiones de sus historias no sean del todo coincidentes. Entrevistados separadamente, sus respuestas divergen dando lugar a la incertidumbre sobre su relación comunicativa como parejas sentimentales, pero también sobre lo que significa echar raíces en un lugar culturalmente distinto al nuestro.

En *Interiores*, el vínculo entre los retratados y las fachadas de un edificio racionalista en París que componen la serie es todavía más complejo, como lo es también la posibilidad de comunicarse con esos personajes ausentes a pesar de la cercanía y la familiaridad que la fotógrafa comparte con ellos. Aquí, la esfera de lo privado y de lo individual se solapan; pero si nos mantenemos en la misma idea tradicional de visión, por muy cerca que nos situemos, física o sentimentalmente, estos retratados seguirán siendo tan opacos y distantes como siluetas en la lejanía. En las vistas desde el exterior, la frontalidad respecto al edificio integra de nuevo la referencia pictórica, evidenciando la alusión a Mondrian, a la vez que pone de manifiesto el despliegue de ese ideal de transparencia de la *Glaskultur*, mientras que en los retratos, en la interioridad del hogar, comprendemos con quizás más fuerza de qué manera ese marco retórico ejemplificado por la ventana ha funcionado tradicionalmente como

---

<sup>4</sup> Rosler, Martha, “Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental”, en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

lupa o catalejo, acercándonos y alejándonos con una simple construcción cultural que se mantiene incólume desde el renacimiento.

El movimiento de rodeo que propone Anna Malagrida en sus imágenes tiene un carácter inevitablemente inconcluso. Es quizás desde su trabajo en *Interiores* que de forma más conciente y directa aborda y tematiza el carácter no específico y abierto del conocimiento por la imagen. En el centro de todas estas cuestiones, sin embargo, no se halla únicamente el tema de a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen o qué tipo de conocimiento histórico –como plantea su pieza *la Frontera*– aportaría este conocimiento a través de la imagen, sino también y de manera más profunda, qué podemos conocer de los demás. La incerteza con la que Anna Malagrida ha elegido medirse no le debe nada a la falta de determinación en el decir: opera, por el contrario, en la zona de intersección de partes que no son absolutamente coincidentes y que, justamente por ello, pueden encontrarse.

\* \* \*

La sobreatención al reconocimiento e identificación del “tema”, de la “cosa misma” a la que supuestamente aluden las fotografías, o las imágenes en general, nos hace olvidar la experiencia de la que han surgido, las circunstancias que las han acompañado, las de su autor, su contexto, su época; pero también las nuestras, como espectadores, con las que interactúan las imágenes. La presencia de las cosas nunca lo muestra todo; ni verlo todo significa comprenderlo. La transparencia puede ser también una forma de totalitarismo de ese imperio de lo visual absoluto con el que la realidad globalizada pretende cegarnos. En muchos sentidos, la obra de Anna Malagrida plantea a su manera una constante y progresiva deconstrucción del dispositivo fotográfico: su historia, los discursos tradicionales asociados, las formas con las que culturalmente hemos aprendido a leer las imágenes... y, a la vez, insistiendo en todo ello, aumentando el grado de evidencia de esa construcción cultural, aludiría muy veladamente a las vías de reintegración con las que deshacer esa forzosa frontalidad excluyente que nos separa a un lado y al otro. Adentrarse en la (in)visibilidad que nos propone con su trabajo Anna Malagrida es hacer experiencia de lo que se presenta atendiendo también a aquello que no tiene imagen y de lo que la fotografía no puede dar parte en tanto que vivencia. La (in)visibilidad se convierte entonces en extensión, encuentro sin fin.