

ANNA  
MALAGRIDA  
13.03—28.09.25  
OPACITAS.  
VELAR LA  
TRANSPARENCIA



M

Tà

# Anna Malagrida. (Trans)miradas de lo sensible

Patricia Sorroche

«La fotografía es, antes que nada, una manera de mirar. No es la mirada misma. Es una manera de ver que se ha vuelto consciente de sí misma, que se ha vuelto reflexiva.»

—Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, 1977

¿Qué sucede cuando nos situamos en ese espacio intermedio donde lo visible y lo invisible se entrelazan? Anna Malagrida nos invita a explorar esta pregunta a través de sus obras, profundizando en la dicotomía de los contrarios. Su trabajo nos lleva a trasladar las miradas para habitar el espacio del *entre*, donde estas se amplifican, se expanden y se transforman, desdibujando las fronteras entre lo perceptible y lo imperceptible. La relectura de algunas de las obras de Malagrida abren un camino, una transmutación de nuestros cuerpos y nuestras pulsiones al movernos alrededor de sus piezas. Como palimpsestos, sus obras guardan capas de memoria para que nosotros las reescribamos. Tiempo, memoria y narrativa se entrelazan para confrontarnos a una nueva perspectiva desde la que observar el mundo.

*Opacitas. Velar la transparencia* toma como punto de partida un apriorismo donde el gesto poético desvela el gesto político. Cuando Jacques Rancière habla de la «distribución de lo sensible», lo que nos ofrece es la posibilidad de que el gesto, desde un espacio poético, pueda modificar y transformar aquello que es visto, sentido o dicho en el interior de una sociedad. En esa misma línea, Martha Rosler sostiene que la poesía y el arte son espacios de resistencia y de reconfiguración política y social. Partir de este axioma nos lleva a entender las

*Boulevard Sébastopol*, 2008-2009  
Impressió fotogràfica sobre Dibond, 145 × 216 cm

fotografías y las obras de Malagrida como un espacio donde lo poético y lo político se cruzan en una sutileza de matices visuales que permiten recodificar la manera de habitar el espacio y el tiempo.

El recorrido comienza con una hipálage, donde la ciudad deviene en un texto que se escribe y reescribe a medida que avanzamos. Es una acumulación de memorias y anhelos, donde cada calle, cada muro, parece contar una historia que espera a ser leída. En la serie *Vitrines* (Escaparates) la ciudad se evidencia como un lugar de tensión. Realizada en 2008-2009, Malagrida trabaja sobre «el espacio epidérmico de la ciudad».<sup>1</sup> La crisis económica que durante los primeros años del siglo XXI asoló las economías de un norte global, llevó a la ruina a muchos negocios. La artista fotografía e inmortaliza los escaparates de los comercios que en las calles de París tuvieron que cerrar como consecuencia de la quiebra económica. Para ocultar el interior de los locales, en ese momento cerrados, se teñían los vidrios con pintura o con el característico Blanco de España; así quedaban velados los interiores, creando ausencias. Las fotografías de esos lugares, ahora ocultos, sitúan al sujeto posmoderno en un espacio liminal, donde la mirada es *para-accional*, no podemos ver, pero sí reinterpretar el vacío. Aquí las superficies pintadas, borradas, nos llevan a accionar el inconsciente para activar esas nuevas paráfrasis visuales. Caminar por esas calles muestra las fragilidades del ser, las narrativas contemporáneas marcadas por las fuertes tensiones de un sistema ajeno a nuestra cotidianidad.

Una enorme montaña de escombros en medio de la sala impide que el cuerpo pueda desplazarse libremente por el

1. Muriel Barthou, Entretien à Anna Malagrida, en *L'invisible photographique; pour une histoire de la photographie*, París: La lettre volée, 2019.

espacio. Una ruina que se activa para interpelarnos de manera directa, para hacernos reflexionar y pensar sobre nuestra condición. Interroga sobre aquello que queda como recuerdo de un pasado que nos proyecta en un futuro; y cuestiona un presente, tal y como relataba Andreas Huyssen.<sup>2</sup> De esta manera, la ruina adquiere una doble dimensión: la de un pasado con sus cicatrices y heridas, y la de un futuro que se reconstruye, que se levanta y camina, que se abre como espacio posibilitador de una sociedad que emerge y resurge.

Siguiendo con la idea de los contrarios y las dualidades, nuestro camino nos lleva al siguiente espacio, más recogido, más cerrado, más oscuro. Como si entráramos dentro de una cámara oscura o de un obturador, el espectador se sumerge en la oscuridad; pero esta es una oscuridad que revela una transparencia, que abre ventanas y muros hacia el exterior, que nos sitúa ahora en la condición activa del que mira hacia fuera.

*Danza de mujer* (2007) nos invita a adentrarnos en una experiencia donde el cuerpo es encarnado en su condición de fragilidad «reincorporando una mirada sensible a ese movimiento dialéctico que, en parte, ya despliega el propio dispositivo fotográfico sin imponer una cosificación del mundo».<sup>3</sup> Desde un sutil artefacto que nos remite a un refugio en el desierto de Jordania, un velo es mecido por el viento que entra a través de una pequeña ventana. Esta sencilla acción poética condensa parte de los axiomas en los que caracterizan las obras de Malagrida. La oscuridad del refugio, con la luz que entra del exterior del desierto, el velo negro que se agita

2. Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press, 2003.

3. Marta Dahó, «Espacio de la continuidad. Lugares de la intersección. Algunas notas en torno a los trabajos de Anna Malagrida», en *(In)visibilidad* (exp.), La Coruña: Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa, 2016.

sincrónicamente y de manera asincrónica: estos contrarios operan con determinación, recordándonos que lo que nos impide una mirada transparente nos limita las maneras de interpretar y pensar el mundo. La pieza fue realizada en un momento de tensión, cuando en Francia se prohibió el velo en todos los lugares públicos; así, las mujeres árabes quedaban invisibilizadas y desdibujadas en un sistema que no reconocía las singularidades de ciertas comunidades. Anna Malagrida cuestiona y pone en crisis, a través de la danza del velo, las políticas de lo social en relación con ciertos grupos específicos, y cómo las visiones cerradas proponen modos de ver el mundo que dejan fuera a una parte importante de él.

Desde lo simbólico y lo poético, las obras de Malagrida se abren a la condición posthumana del ser, entendiéndose como un ser relacional y concéntrico con su entorno y con las comunidades. Para entender esta condición relacional, Édouard Glissant se refería a la poética de la relación, donde la idea de tiempo es cíclica, y las sociedades solo se conciben en una estructura de relaciones continuas.

Otra de las obras con que se encuentra el espectador es *Le laveur de carreau* (El limpiador de cristales, 2010), donde Malagrida hace «un paralelismo entre el gesto de un pintor sublimado y aquel del trabajador que realiza una tarea encomendada».<sup>4</sup> Aquí se fija la idea que permea en la obra de la artista; el gesto se convierte en el sujeto de la acción, la idea del genio a la que apuntaba Walter Benjamin queda evidenciada. Aquel que limpia es metáfora del pintor, que se desdibuja en su condición de trabajador, en su condición social

4. Étienne Hat, «Entretien. Anna Malagrida», en Anna Malagrida, *Vitrines*, París: Éditions Filigranes, 2025; *Paris barricadé*, París: Éditions Filigranes, 2025; y *Los muros hablan*, París: Éditions Filigranes, 2025. (Traducción de la autora.)

del ser. En esta pieza audiovisual nos encontramos mirando desde dentro de un local, mientras un trabajador enjabona el escaparate y, posteriormente, procede a retirar los restos de agua y jabón con una rasqueta. Nosotros asistimos, desde la condición pasiva del observador, a la acción que pasa delante de nuestros ojos. De esta manera, somos testigos del momento de la creación y también de la destrucción. El agua jabonosa que nuestro *limpiador* esparce por la superficie de cristal es una metonimia del acto de pintar; una obra fugaz que desaparece al poco tiempo, para volver a la transparencia del vidrio. Como en obras anteriores, Malagrida opera de nuevo desde los contrarios, desde los conceptos de opacidad y transparencia, para volver a situarnos, solo por un instante, en ese lugar intermedio, como también hizo Marcel Broodthaers en algunos de sus films más reconocidos (como, por ejemplo, *Abb. 1. Projection d'un film du Musée d'Art Moderne*, 1971), donde la cámara se situaba en el punto intermedio, aquel que queda entre el interior y el exterior, en su caso de la galería, pero apuntando a la misma idea, al lugar donde el arte se concibe como un proceso en constante movimiento, un flujo que trasciende lo estático para ser transmutable.

Tanto la serie *Vitrines* como *Le laveur de carreau* pueden leerse como trampantojos que remiten a grandes telas informalistas; Tàpies apuntaba, al igual que John Berger, que el arte debe permitirnos descubrir lo desconocido, adentrarnos en los lugares donde lo tangible, lo visible, no pueden hacerlo. El arte es el lugar de transformación, un lugar donde lo desconocido emerge en su condición múltiple y polisémica.

Aunque no hay un recorrido que marque los pasos del espectador, la última de las piezas que encontramos en esta muestra es *Point de vue* (2006), donde aparecen nuevos agentes en la obra de Malagrida que dialogan con los expuestos hasta ahora. Esta instalación fue realizada en el cabo de Creus, en el

norte de Cataluña, en un espacio natural protegido, muy cerca de la frontera con Francia. En ese lugar, el Club Med instaló un complejo turístico que décadas más tarde, y gracias a la Ley de Patrimonio Natural y de la Biodiversidad, se vio obligado a cerrar. La cámara de Malagrida fue trasladada a ese complejo arquitectónico para situarla en su interior, ya que la estructura siguió en pie como vestigio, como rastro de los sistemas económicos que intentan escapar de unas normas y de unas políticas de sostenibilidad. Aquí Malagrida vuelve a ponernos en ese espacio intermedio e interseccional, pues nos topamos con los rastros que las personas han dejado en los cristales, llenos de polvo y arena, arañados por frases que permanecen en su condición de poética de la arqueología social. Ese polvo se convierte en un «residuo»<sup>5</sup> que contiene la posibilidad de lo nuevo, de lo que está por venir, y del paso del tiempo.

La pieza es, a su vez, una alusión, una sinécdoque donde la perspectiva toma un papel protagonista. Esta pieza, compuesta de tres grandes fotografías, desvela, detrás de ese polvo, un paisaje, una perspectiva que señala la forma en que representamos, cuyos signos están ligados a las estructuras de poder y de conocimiento de la sociedad. Una teoría influenciada por Erwin Panofsky,<sup>6</sup> que estudió la perspectiva renacentista como una estructura de representación del tiempo, el lugar y la sociedad del momento, es decir, algo que estructura la visión del mundo. De esta manera, la perspectiva se convierte en un espacio de representación de los sistemas político-sociales, mientras que en el Renacimiento aquella quería entenderse en su carácter homogéneo, infinito

5. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

6. Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1999 (1927).

y ordenado, en contraste con la visión medievalista o románica donde el espacio estaba jerarquizado. La perspectiva clásica y ortodoxa que nos propone esta obra nos invita a pensar en cómo los modos de representación son maneras de visibilizar y reproducir el mundo. Esta idea nos lleva a entender que la historia se cuenta basándose en una estructura, en una perspectiva determinada que señala aquello que se quiere remarcar y obvia ciertos acontecimientos o hechos que tensionan las hegemonías históricas. También resulta interesante ver cómo las diferentes capas van descubriéndose al espectador, primero el polvo, luego las inscripciones y finalmente el paisaje. Y cómo, retomando esa idea de lejanía, y horizonte, nuestra manera de traspasar el cristal nos lleva a reimaginarnos posibilidades del afuera.

En conclusión, operar desde los contrarios, desde la descategorización de las formas de representación tradicional y del encabalgamiento de diferentes lenguajes, hace que la obra de Anna Malagrida se mueva entre texturas, entre lugares de lo visible y lo invisible, para sumergirnos en un diálogo desde los contrarios. Esta premisa dialógica con que nos adentramos en sus obras no busca obturar nuestras miradas e interpretaciones, sino que nos abre la multiplicidad del discurso, de la imagen. Su trabajo lleva a multiplicar nuestras miradas, nuestras maneras de ver el mundo, para hacerlo más poroso, al tiempo que posibilita otras formas de entenderlo, de transmutarlo y traspasarlo. La suya es una obra que nos obliga a enfrentarnos a nuestra condición social y política del ser, pero desde un espacio poético, liminal, donde la contradicción es símbolo de las dualidades de la condición humana en el mundo posmoderno. Un lugar donde encontrarse para un entendernos en posibles sociedades de lo común, desde un lugar colectivo y comunitario.

# Palabras compartidas.

## Entrevista a Anna Malagrida

Imma Prieto

<sup>IP</sup> En algunos de tus primeros trabajos, ya encontramos la dicotomía entre el interior y el exterior, un interior marcado en muchos casos por la presencia del ser humano en un momento de introspección, como en *La bañera* (1999), o incluso alienación, como en *Telespectadores* (1999-2000). De hecho, parece como un camino preparatorio hasta llegar a *Interiores* (2000-2002). Háblanos de esa doble acepción de lo interior, entendido desde lo personal y lo espacial.

<sup>AM</sup> Fueron mis primeros trabajos, realizados entre 1999 y 2002, y estuvieron influenciados por el trabajo de Humberto Rivas y por la noción del tiempo suspendido en la fotografía: momentos que parecían desafiar la condición misma del instante fotográfico. Las imágenes están muy construidas; son puestas en escena en interiores. Experimenté con las formas de iluminación, fijándome sobre todo en la tradición pictórica del claroscuro o en pintores como Edward Hopper. Utilizaba los monitores de televisión y las pantallas de ordenador como únicas fuentes de iluminación, y la poca intensidad de la luz obligaba a los modelos a posar durante segundos, tal como ocurría en los primeros retratos de la historia, en el siglo XIX, cuando las poses eran largas y los modelos debían relajar las expresiones. Me interesaba la intensidad de esos retratos y la ambigüedad que producía la precisión de los rostros, así como su enigmática e insondable profundidad. Por otro lado, la forma de iluminar era contemporánea y aludía a las nuevas maneras de habitar una ciudad cada vez más global, desde interiores solitarios en

compañía de las pantallas, las nuevas ventanas al mundo. En ese contexto se sitúan esos primeros retratos, puestos en escena en sus interiores y suspendidos en el tiempo, absorbidos por lo que acontece en las pantallas: un mundo exterior que es inaccesible para los espectadores de la imagen.

<sup>IP</sup> Siempre me ha interesado el proyecto *Barrio Chino, la ville aveugle* (2003). En esta ocasión, nos situamos en un espacio que recorre el imaginario colectivo de la ciudad de Barcelona, es decir, que rompemos con cierta concreción espacial presente en otros trabajos anteriores. Aquí se presenta un interior en relación con el hogar, anónimo pero localizado, un interior para pensar un exterior, abriendo una contradicción que deviene metáfora de una reflexión en torno al espacio público. Tu cámara, tu ojo, nos conduce a través de esa memoria interior para abrirnos a una reflexión en torno a un espacio en demolición que es colectivo y que transforma el espacio público de la ciudad. Apelando a esa desaparición, a ese silencio de la memoria colectiva, ¿cómo llegas a este proyecto y cómo vas encontrando los ejes desde los que lo construyes?

<sup>AM</sup> Este proyecto planteaba una perspectiva nueva: la de la observación de la ciudad desde la calle, un espacio colectivo y común. Lo realicé en 2003 junto a mi compañero, Mathieu Pernot, durante la transformación del barrio del Raval. Nos interesaba abordarlo desde una perspectiva documental, en la que la fotografía podía desplegar toda su potencia descriptiva y mostrar los interiores de los apartamentos en proceso de demolición: una suerte de arqueología por anticipación, una última excavación antes de la desaparición de un lugar.

Utilizamos una cámara de gran formato para captar hasta los más ínfimos detalles de los interiores de los apartamentos y,



con ellos, toda una historia ligada a las diferentes capas de población que habían habitado este lugar y que estaban a punto de ser desplazadas. Las imágenes constituían un corte transversal, una radiografía que mostraba la estructura del edificio, su organización interna y la distribución de sus pisos y habitaciones. Todo ello evocaba el espectáculo de la historia que desaparecía ante los ojos de los transeúntes y ponía en evidencia la brutalidad del gesto que implica la demolición urbana.

Decidimos entonces reconstruir una ciudad ficticia mediante el montaje fotográfico y la asociación de las imágenes de las medianeras: *La ville aveugle*, que significa «la ciudad ciega», estableciendo una nueva cartografía que señalaba el frágil límite entre lo privado y lo público en el espacio urbano.

<sup>1P</sup> En 2006 realizas *Point de vue*, presente en esta exposición. De algún modo sigues trabajando con la ambigüedad del dentro-fuera o, mejor dicho, de lo que se muestra y de lo que no. Algo que también irá adquiriendo importancia en tu trabajo: ¿Qué se muestra? ¿Qué se ve? ¿Cómo hablar de la ausencia? Creo que la localización de nuevo es muy importante y acentúa el marco conceptual desde el que trabajas. Pensado a nivel geográfico, un lugar fronterizo, y pensado desde su localización, un emplazamiento en vías, de nuevo, de desaparición. Háblanos de estos procesos y estos cruces.

<sup>AM</sup> La serie *Point de vue* tiene un doble significado en francés: a la vez «punto de vista» y su ausencia, una idea y su opuesto. Fue realizada en un antiguo centro vacacional poco antes de su demolición, próximo a la frontera con Francia, en el cabo de Creus, donde termina la cordillera de los Pirineos. Inaugurado en los años sesenta, fue una de las primeras construcciones de inversión extranjera durante el franquismo y,

en 2007, se procedió a su demolición al encontrarse dentro de un parque natural protegido.

Al igual que en *Barrio Chino, la ville aveugle*, este proyecto es un último registro de un lugar antes de su demolición, pero en este caso invierto mi punto de vista y fotografio desde el interior. Las razones que motivaron la demolición de ambas construcciones son muy diferentes. En el caso de *Barrio Chino*, las familias y personas que habitaban los inmuebles derruidos fueron desplazadas. Sus interiores quedaron expuestos a la vista de los transeúntes, que, desde el espacio público de la ciudad, fueron testigos de la violencia del acto de destrucción. En cambio, la demolición de un centro vacacional no implica el desplazamiento de sus habitantes, sino que es una decisión política para la preservación de un parque natural.

Eso me llevó a situarme en el interior de los comedores y a fotografiar los puntos de vista que iban a desaparecer a través del encuadre de las ventanas. Las impresionantes vistas evidenciaban el interés que llevó a los inversores a construir este centro vacacional: su ubicación en un paraje natural excepcional. Algunas ventanas estaban embadurnadas de pintura blanca o cubiertas de polvo. Fotografiar a través de una ventana significa no tener que elegir un punto de vista ni determinar un encuadre; es una idea que podría considerarse duchampiana. La ventana, como *objet trouvé*, introducía una nueva dimensión conceptual, y el vidrio, como espacio liminal, se convertía en superficie de inscripción.

Los cristales habían perdido su transparencia al quedar cubiertos por los trazos de pintura blanca o por el polvo acumulado. Como palimpsestos, todas estas capas superponían significados y planteaban cuestiones a la vez políticas y estéticas: las pinceladas del Blanco de España, que impedían la visión y anunciaban la demolición del lugar, o las huellas que los paseantes dejaron en el polvo de las ventanas, eran indicios

que evocaban la historia del centro. Al mismo tiempo, otras problemáticas propias de la imagen y de la representación aparecían también: la capacidad de la fotografía para replicar a la perfección lo pictórico, que genera ambigüedad y confusión entre los medios, o la poesía del paisaje azulado percibido a través de la ventana, que evoca los primeros paisajes renacentistas y la construcción de la perspectiva.

Me interesó esa acumulación de significados en un espacio —el cristal— cuya función era, paradójicamente, la invisibilidad y la transparencia.

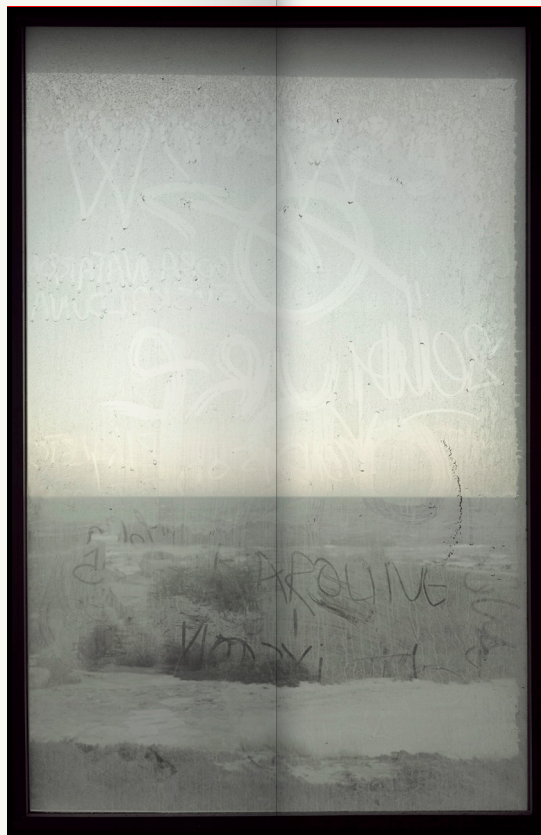
<sup>1P</sup> Esta exposición se centra de un modo especial en el proyecto *Vitrines* (Escaparates, 2008-2009), y desde mi punto de vista aglutina muchos de los procesos y reflexiones en los que has trabajado en series anteriores, con mucha más fuerza, equilibrio y, si me permites, sutileza. Además, interesan especialmente no solo esa ambigüedad del interior o exterior o de la mirada del sujeto que mira, sino la vindicación sociopolítica a raíz de la crisis de 2008 y, sobre todo, la dicotomía presencia-ausencia de los cuerpos. Cómo desaparecen los cuerpos que son receptores en primer grado de las consecuencias de la crisis económica, cómo, de nuevo, la ciudad deviene ciega pero, además, se invisibilizan a las personas. Pienso en el libro de Laura Terré *La fotografía habla de revoluciones*, me interesa cómo, en esta ocasión, el cuerpo desaparece de la imagen, quizá porque el cuerpo vendrá después, será el que ocupe el espacio público en las múltiples manifestaciones alrededor del planeta. Pero me interesa que nos hables de esa presencia-ausencia y cómo de nuevo el cuerpo que desaparece, o el escaparate censurado, se presenta de un modo alegórico como imagen de la realidad.



*Rue Bleue*, 2008-2009  
Impresión fotográfica sobre Dibond, 145 x 186 cm







*Point de vue*, 2006  
Impresión fotográfica sobre Dibond, 110 x 170 cm (c/u)





*Rue Laffitte II*, 2008-2009  
Impresión fotográfica sobre Dibond, 145 x 219 cm



*Rue Laffitte I*, 2008-2009  
Impresión fotográfica sobre Dibond, 145 x 219 cm



*Rue Lecourbe I*, 2008-2009  
Impresión fotográfica sobre Dibond, 145 x 187 cm

AM Tras la serie *Point de vue*, creció mi interés por la visibilidad de los espacios liminares, como los escaparates situados en el espacio urbano, y por su potencialidad tanto poética como política. La cuestión indicial de la fotografía me parecía esencial por el vínculo que la une a lo que ha acontecido.

En 2008 cayeron las bolsas tras la quiebra de Lehman Brothers y, con ellas, comenzó la crisis económica mundial. En París, ciudad en la que resido, los comercios empezaron a cerrar y las calles se llenaron de escaparates embadurnados de pintura blanca. Esas imágenes eran superficies de registro de los síntomas e índices de la crisis, pero también poseían una cualidad plástica que evocaba la pintura abstracta que, mezclada con el reflejo de la ciudad, materializaba la crisis.

Como en *Point de vue*, las capas de significado parecían acumularse en esos vidrios atravesados por la historia, la crisis, los brochazos de pintores anónimos, los grafitis dejados por los transeúntes y los reflejos urbanos. Las imágenes fueron tomadas desde la calle y reproducidas a gran escala. Me interesaba la tensión generada por la coexistencia de todas esas capas y la posibilidad de abordar cuestiones tanto políticas como estéticas; una reflexión sobre el propio medio fotográfico sin olvidar los cuerpos de quienes habitan la ciudad y se topan con la imposibilidad de ver lo que hay detrás de esos muros ocultos. La mirada rebota en los cristales pintados y metafóricamente es la negación a un acceso. Tal como dices, no hay cuerpos representados en las fotografías, pero quedan los rastros y las huellas de quienes las atraviesan.

En la exposición, el tamaño de la imagen es esencial: casi a escala real. Me interesa la idea de involucrar al espectador no solo con su mirada, sino también a través de la experiencia de su cuerpo en un espacio cegado y sin profundidad, metáfora de una ciudad inaccesible e inestable.

<sup>IP</sup> En este trabajo también aparece una reflexión en torno al papel que juega el ciudadano y la ciudad. Pensar en la propia construcción del espacio urbano destinado a un ciudadano que pasea pero que sobre todo mira. *El flâneur*. Si a finales del siglo XIX vivimos la construcción de las ciudades simultánea a una conciencia que sabe que mira y que sabe que es vista, a principios del siglo XXI, ¿estamos ante un sujeto que ha dejado de mirar el mundo de forma directa? ¿Qué supone mirar las pantallas? ¿Son tus escaparates vetados un símbolo de la ausencia de mirada?

<sup>AM</sup> La tradición de fotógrafos que han retratado la ciudad, sus paredes, fachadas y escaparates, coincide con la aparición de las grandes urbes a finales del siglo XIX, en particular la ciudad de París. Esta tradición va en París de la mano de la figura del *flâneur* de Baudelaire, ese paseante que observa.

Me interesaba el trabajo de Eugène Atget, fotógrafo francés que, con una cámara de gran formato, realizó más de quince mil fotografías de la capital francesa a finales del siglo XIX y principios del XX. Sus imágenes de escaparates de comercios se hicieron famosas gracias a los surrealistas, fascinados por el carácter fantasmagórico del reflejo del fotógrafo en los cristales, que evidenciaba la cualidad selectiva de la mirada. El ojo decide qué mira; en la fotografía, todos los planos y reflejos aparecen sin jerarquías. Estas imágenes, encargadas por las primeras tiendas situadas en los pasajes de París, nos cuentan la historia de lo que serían las grandes ciudades del siglo XX, concebidas como comercios que se exhiben y atraen a los consumidores en sus paseos. Como bien dices, en el siglo XXI los paseantes y consumidores de la ciudad global lo hacen a través de pantallas.

Estas cuestiones ya aparecían en mis primeros trabajos con la serie *Interiores* y volvieron a plantearse con la serie *Vitrines*. El cierre de los comercios debido a la crisis coincidía también con el final de una época y con una transformación de la experiencia de la deambulación por la ciudad, que dejó de ser física para volverse virtual, a través de las pantallas.

Es una de las razones que me ha llevado a realizar un trabajo que se experimenta en el espacio de la exposición, que es un espacio de sociabilidad, que se visita físicamente, deambulando por el espacio como si se tratara de un paseo por la ciudad.

<sup>IP</sup> En algunos de tus trabajos recientes tu cámara ha abandonado el espacio urbano, a pesar de que en él se ubican buena parte de las acciones y decisiones que provocan las situaciones que recogen tus trabajos, y se ha acercado a un espacio natural, nos presenta un paisaje lejos de lo urbano pero que sigue siendo receptor de las consecuencias. ¿Cómo llegas a un entorno natural? A su vez, se abre una reflexión interesante en torno a las diferencias entre espacio público y espacio urbano; tanto uno como otro son mostrados desde un juego de contrarios entre lo que se ve y lo que no. ¿Qué te interesa de todo ello?

<sup>AM</sup> En algunos trabajos anteriores, como *Point de vue* y el vídeo *Frontera* (2009), ya aparecía el espacio natural, siempre un espacio atravesado por el hombre. Sin embargo, es cierto que en los últimos quince años me he centrado en el espacio urbano, el entorno en el que he vivido. Es cierto que actualmente miro con más interés el espacio natural. En parte, se trata de una necesidad íntima de alejarme de la ciudad y reencontrarme con la naturaleza, pero mi interés

sigue centrándose en la huella que dejan quienes la atraviesan y en su impacto en la era del Antropoceno.

<sup>IP</sup> En algunas ocasiones me has hablado de tu interés en cómo se sitúa el sujeto ante el mundo. De hecho, es algo que recorre todos tus trabajos. Me parece interesante ese desdoblamiento entre el sujeto que mira y que piensa, cómo se funden en uno gracias al juego de contrarios entre lo ausente y lo presente. Pensar en el sujeto frente al mundo, ante el mundo pero a su vez en él. ¿Desde qué perspectivas y bajo qué objetivos reflexionas en torno a ese sujeto?

<sup>AM</sup> El origen de mis proyectos está íntimamente ligado a la mirada y, muchas veces, nacen de un detalle, una marca, un índice que he observado y que parece pasar desapercibido para otros, pero que, sin embargo, a mí me interesa. Y quizá me interesa precisamente porque me gusta que los espacios ínfimos se espen, se llenen de interpretaciones, asociaciones y relatos, de tensiones y ambivalencias que me hacen reflexionar y me atrapan. Creo que mirar es precisamente eso: no es solo ver, sino activar el sujeto que piensa.

## La exuberancia de lo mínimo visible. A propósito de la obra de Anna Malagrida

Marta Gili

La obra de Anna Malagrida trata, con extremada delicadeza, la experiencia circular del tiempo —el tiempo que llega, el que se va y el que no cesa de llegar e irse—. En los intersticios de estas distintas temporalidades, que a veces se superponen y otras muchas se desplazan mutuamente, la artista explora de qué modo la percepción de lo visible y la evocación de lo invisible conforman nuestra sensibilidad tanto estética como política.

Entre la intención y la intuición, en la mayoría de las obras de Malagrida (compuestas por fotografías, vídeos e instalaciones) un gesto cotidiano, una acción mínima, una sutil transparencia, un ligero movimiento, una forma velada, una sombra apenas perceptible o una luz emergente sobre un rostro constituyen la materia prima a partir de la cual la artista construye sus poéticas micronarraciones.

Es, fundamentalmente, la atenta contemplación de la exuberancia de lo mínimo visible el lugar en el que Malagrida explora la indeterminación, relacionada esta con el principio de incertidumbre: entre lo inadvertido y lo percibido, entre el orden y el desorden, entre el límite y el borde.

La cuestión del tiempo, el modo en que es abordado por Malagrida, no es baladí. Si, por un lado, la fotografía lo detiene y lo retiene, por otro, la imagen fílmica (el cine y el vídeo) lo expande y lo prolonga. La doble apuesta de la artista por estos dos medios le permite fragmentar y recomponer un fluir de



tiempos, tanto continuos como discontinuos, fijos y en movimiento, cuya eficacia estética radica en la capacidad de Malagrida de desplazar la repartición entre lo visible y lo invisible. Desafía así la percepción de lo ordinario para que este se manifieste con todo su sentido, es decir, como el espacio inadvertido de lo común, en el que se debaten distintas sensibilidades de gran calado político y social y que configuran nuestra percepción del mundo y nuestra experiencia de vida.

La ciudad es el espacio de subjetivación y de circulación de gestos, cuerpos y jerarquías de poder donde lo ordinario, como lugar de lo común, toma protagonismo en muchas de las producciones de la artista. En la serie *Les passants* (Los transeúntes, 2020-2021), por ejemplo, en la que aparecen transeúntes desplazándose, solitarios, por las calles de una ciudad vacía —la artista realizó este trabajo durante el confinamiento por la pandemia de COVID-19—, Malagrida evoca el decorado teatral de las normas suspendidas, es decir, las políticas de vigilancia y neutralización del espacio público. Otro ejemplo lo encontramos en la serie *Los muros hablaron* (2011-2013), en la que los grafitis inscritos en las paredes de los edificios que detentan el poder económico constituyen, una vez borrados y siendo todavía perceptibles, una especie de palimpsesto urbano de resistencias y autoritarismos.

En estas estratificaciones de lo visible y lo oculto, la ventana es otro de los elementos que la artista explora de forma metafórica y poética, tanto como elemento de conexión con el mundo exterior como de restricción del acceso a ese mundo. La ventana simboliza a menudo, en la obra de Malagrida, la dualidad entre la disociación y la conexión. Por un lado, actúa como una barrera que separa el interior del exterior; por otro, permite la interacción entre ambos espacios.

Ya desde el inicio de su carrera, con la serie *Interiores* (2000-2002), Malagrida sugería la ventana como lugar de

intrusión desde el exterior hacia el interior al fotografiar las ventanas de un edificio y las actividades, apenas vislumbradas, de los vecinos que se encontraban en su interior. En otros proyectos, la artista se interesa también por la dialéctica entre la opacidad y la transparencia, como en su serie *Vitrines* (Escaparates, 2008-2009), que muestra los escaparates de locales cerrados cuyos cristales han sido recubiertos con blanco de España; o en *Point de vue* (2006), en la que las ventanas recubiertas de pintura y de signos se transforman en fronteras que separan e impiden mirar al exterior. Elemento ordinario y símbolo de lo común por antonomasia, la ventana es también, para Malagrida, el lugar de circulación de imaginarios que revelan a los que están dentro y excluyen a los que están fuera, tal como sugieren obras filmicas como *Danza de mujer* (2007) o *Le laveur du carreau* (El limpiador de cristales, 2010).

En fin, tiempos suspendidos, instantes discretos, experiencias fugaces, distancias derogadas, ocultaciones asignadas, transparencias circunspectas son elementos que conforman el cuerpo de trabajo de Anna Malagrida, en el que lo que se ve convoca a lo que se intuye o no se muestra. Y esta es, precisamente, una de las grandes tareas del arte.



*Le laveur du carreau* (El limpiador de cristales, 2010)  
Vídeo, 3' 26"

*Anna Malagrida.*  
*Opacitas. Velar la transparencia*  
13.03-28.09.2025

*Organización*  
Museu Tàpies

*Dirección*  
Imma Prieto

*Comisariado*  
Patricia Sorroche

*Gerencia*  
Anna Saurí

*Exposiciones*  
Patricia Sorroche

*Registro*  
María Amador

*Colección*  
Pablo Allepuz

*Programas públicos*  
Judith Barnés  
Caterina Miralles

*Educación*  
Maria Sellarès Pérez  
Rosa Eva Campo

*Publicaciones*  
Pau Dito

*Textos*  
Imma Prieto  
Marta Gili  
Patricia Sorroche

*Biblioteca y Archivo*  
Zoi Daskalakis  
Silvia Pascual

*Comunicación y Prensa*  
Elena Febrero  
Daniel Solano

*Gestión de recursos  
y administración*  
Susana Galindo  
Ana Lop  
Montse Márquez  
Víctor Baraldes

*Conservación-restauración*  
Mònica Marull  
Maria Llusà

*Mantenimiento*  
Yones Amtia  
Iván Ferrús

*Librería-Tienda*  
Sandra Águila  
Cristina Madrid  
Ramon Rovira Solé

*Transporte*  
Tti International Art Services,  
Bovis Group

*Seguros*  
Axa XL, Aon Iberia Correduría  
de Seguros y Reaseguros S.A.U.

*Montaje*  
Coolturart

*Iluminación*  
Ana da Graça

*Impresión fotográfica*  
CopiaLab

*Marcos*  
MarcImatge

*Producción gráfica*  
PaloSanto

*Diseño gráfico*  
Hermanos Berenguer

*Revisión*  
Mireia Carulla (pp. 2-9)  
Rosa Julve (pp. 10-26)  
LaCorreccional (pp. 27-29)

© de los textos: los autores, 2025  
© de las imágenes, Anna Malagrida /  
VEGAP, 2025

*Agradecimientos:*  
Galeria Senda  
Galerie RX  
Philipp von Rosen Galerie  
Patrick Le Bescont

Y a todas aquellas personas que han  
preferido preservar su anonimato.

D. L.: B 6781-2025

Calle de Aragón 255  
08007 Barcelona  
T. (+34) 934 870 315  
[www.museutapies.org](http://www.museutapies.org)

**Horario:**

De martes a sábado de 10 a 19 h

Domingo de 10 a 15 h

Lunes cerrado

---

Con el apoyo institucional de

Colaboradores



ENATE



---

Barcelona Capital Cultural i Científica: con la financiación del Ministerio de Cultura, dentro del marco de la Capitalidad Cultural de Barcelona impulsada por el Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Barcelona



# Museu Tàpies