

## **Les fotografies de Mariona Giner, o el repte de no parlar en nom de l'Altre**

**Entrevistada per  
Montserrat Lunati  
Cardiff University**

La primera versió d'aquesta entrevista va tenir lloc el dia 17 de desembre de 2010, a la Sala Gimbernat de l'Antiga Acadèmia de Medicina de Barcelona, en el marc del LVIè Congrés de l'Anglo-Catalan Society. Abans de l'entrevista, la Mariona i jo havíem iniciat un diàleg, en el qual després hem perseverat, a través d'una de les formes de correspondència més usuals avui en dia, el correu electrònic. Per e-mail, havíem perfilat preguntes i aventurat respostes i, ara, n'hi hem afegit alguna de nova i hem deixat que el nostre intercanvi s'allargués per reflectir, en la mesura que ha estat possible, l'activitat artística i acadèmica de la Mariona, una activitat que ha continuat creixent en tots els bons sentits de la paraula créixer.

El llenguatge de la Mariona Giner és la fotografia i les coses que vol dir ja les diu amb les seves imatges, però ella és una fotògrafa una mica inusual: no sols reflexiona sobre la seva activitat artística, sinó que escriu i publica les seves reflexions. Ara mateix, està en plena elaboració de la seva tesi doctoral, dirigida per l'antropòleg Ignasi Terradas. La tesi tracta del llenguatge visual que s'ha establert dins dels gèneres fotogràfics fotoperiodístics al món de l'art i de l'antropologia, i de com aquests llenguatges forgen l'imaginari col·lectiu, creant i perpetuant estereotips socials. A més, la Mariona col·labora amb articles de crítica fotogràfica a la revista bimensual *Objetivo Solidario*, de la ONG *Imagen en Acción*. El juliol de 2008, el departament d'*Hispanic Studies* de la Universitat de Cardiff (País de Gal·les, Gran Bretanya) va organitzar un congrés sobre les cultures visuals en el món ibèric i llatino-americà. Gràcies a l'ajut de l'Institut Ramon Llull, vam poder convidar la Mariona Giner i la seva contribució va constituir un dels millors moments del congrés. Ens va mostrar bona part del seu treball i hi va llegir una ponència, *Photographic boundaries of the Spanish Roma communities*, en què, a

més de parlar del seu projecte amb diverses comunitats gitanes, es preguntava sobre els límits ètics de la fotografia.

La Mariona va néixer a Anglaterra, quan el seu pare, Salvador Giner, era professor de sociologia de la Universitat de Reading, i hi va viure fins als 16 anys. Ja a Barcelona, va estudiar fotografia i es va especialitzar en fotoperiodisme. A <http://premsa/gencat.cat/pres.fsvp> llegim: 'Entre 1992 i 1997, va investigar el llenguatge formal del fotoperiodisme amb un treball sobre diverses famílies gitanes que vivien en barraques als afores de Mataró, i un altre sobre dones recluses a la presó de Wad-Ras, a Barcelona. Entre el 1999 i el 2001 va tornar a Anglaterra per estudiar Belles Arts [mentre experimentava] un interès creixent pels estereotips, tan socials com fotogràfics, la qual cosa [la va apropar] a un discurs més conceptual relacionat amb els ideals de comportament i presentació física de les persones i el seu entorn.' La seva formació és, doncs, el producte de dos mons de referències intel·lectuals i artístiques, l'anglo-saxó i el català, una combinació que ha enriquit la seva obra perquè, entre altres coses, li ha permès observar aspectes d'aquests dos mons des de dins i des de fora, amb distància i proximitat a la vegada.

La Mariona va exposar els seus primers treballs artístics (audiovisuals i pintures) a Catalunya, a Espanya, a Holanda i a Bèlgica, i ha penjat les seves fotografies a Catalunya, a Espanya i al Regne Unit. El 2001 va guanyar dos premis a Anglaterra: la Key Photo Award i el Lena Garnade Sponsorship. *Dikela La Mina* (un dels seus projectes fotogràfics amb comunitats gitanes) va ser guardonat amb un accèssit al Festival Internacional d'Audiovisual Gitano 'Tikinó' de Granada (2007), i va rebre una beca de Cultura de la Generalitat (2006).

Més recentment, la Mariona Giner ha dirigit la pel·lícula documental sobre l'històric grup de jazz català *La Locomotora Negra*, que es va estrenar el 2010 amb el títol de *Jazz, what a wonderful world*. També va rebre una beca de Cultura de la Generalitat de Catalunya per aquesta pel·lícula, que va ser seleccionada per al festival In-Edit de Cinema Musical del 2011.

Dins l'àmbit de la literatura catalana contemporània, jo m'he interessat per veus sobretot femenines perquè provenen d'un espai històric de silenci i negació que les empeny a re-definir-se, a dialogar

críticament amb el passat, a superar els termes estrictes de la dicotomia jeràrquica que tradicionalment les ha subordinat, a no repetir sense qüestionar tot allò que ha permès l'exclusió. El repte és crear mons de ficció en què les velles fórmules es replantegin amb ironia, sense acritud, però també sense ambigüitats pel que fa a la necessitat d'establir noves complicitats, de superar intoleràncies que s'amaguen en els racons més inesperats, massa sovint, en racons de la pròpia (in)consciència. La mirada inclusiva cap a l'Altre n'és una estratègia fonamental. Una mirada que inclou, però que mai no és condescendent o alienant. Aquesta mirada, aquesta estratègia que mostra una voluntat d'estil gens improvisada, que surt d'un convenciment profund que la mirada fotogràfica no ha d'engolir el seu subjecte, no se n'ha d'apropriar, amb cap excusa, és el que primer em va atraure del treball de Mariona Giner. Fotografiant la comunitat gitana a Catalunya, a Sevilla i a Anglaterra, donant visibilitat a les recluses de Wad-Ras, retratant dones grans, 'ex-cèntriques', o captant les monges enfeinades dels convents de Barcelona, la Mariona utilitza un llenguatge visual personalíssim que parteix d'un respecte absolut cap als subjectes en què s'entreté la seva càmera. Les tensions entre la mirada escopofilica per definició de la fotografia i la voluntat que aquesta mirada, inevitablement inquisitiva, no segresti o domini l'exercici fotogràfic formen part de la proposta ètica i estètica de l'obra de Mariona Giner. Si hagués de definir amb un adjectiu la seva poètica, diria que és post-colonial: les seves fotografies donen visibilitat a l'Altre però no el converteixen en un objecte exòtic, no 'orientalitzen', com diria Edward Said (1995), la seva imatge ni n'exploten l'estereotip per reforçar-ne l'alteritat. En un dels molts emails (7.10.2010) que hem intercanviat, la Mariona em deia: 'La meua fotografia parla de l'Altre i dels filtres socio-culturals que ens imposem'. Sobre el seu treball amb dones dedicades a la vida monàstica, afirmava que ella deixa 'que el subjecte em mostri què és el que considera important, ja que en qualsevol cas en sap sempre més que jo'.

**ML:** Mariona, podries parlar-nos una mica de la teva educació artística i professional?

**MG:** La meua trajectòria parteix de la il·lustració i la pintura. Vaig començar a fer fotografies als vint anys, després de veure dues exposicions, una de la Mary Ellen Mark i una altra de la Nan Goldin. A partir d'aquell moment, vaig saber que la fotografia era el meu mitjà d'expressió. Vaig estudiar a Catalunya i a Anglaterra, i ha estat interessant barrejar aquests dos sistemes acadèmics, molt diferents l'un de l'altre. En el meu treball, no puc separar les vivències del dia a dia de l'aprenentatge acadèmic, ambdues 'escoles' han estat igualment valuoses. Al mateix temps, la meua temàtica està directament relacionada amb allò que jo percebo de la societat i els individus que la componen i, per tant, sento que el meu lloc és al carrer, amb la gent, en moviment, i no tancada en un estudi. Per això és tan important el que visc com el que aprenc, tècnicament o a través de qualsevol procés intel·lectual. Hi ha, a més, una sèrie de persones que m'han ensenyat més coses que cap institució: editors, com Pepe Baeza i Sílvia Omedes; fotògrafs, aquí la llista podria ser molt llarga, però vull destacar Mary Ellen Mark, Donna Ferrato, Eugene Richards o Nan Goldin; companys, com Lorena Ros o Esteve Lucerón, les persones de l'UPIFC, el Sindicat de la Imatge de Catalunya. Però, sobretot, he après de la gent sàvia que em trobo on menys m'ho espero, gent que convé escoltar amb molta atenció perquè són aquests els que més enriqueixen la meua feina. Em refereixo a persones que he fotografiat i a alguns professionals anònims que treballen a l'assistència social o en ONGs i que fan una labor impressionant, molt superior a qualsevol cosa que jo pugui fer mai.

**ML:** T'he vist definida com una fotògrafa documentalista. Hi estàs d'acord? Què vol dir això? Quina mena de fotògrafa et va ser?

**MG:** Per mi, és 'còmode' fer servir una classificació que la gent entengui a la primera. Després, vénen els matisos. A mi m'agrada considerar-me una fotògrafa documentalista, però tinc clar que no només documento allò que veig, sinó que documento la meua comprensió de la situació en aquell moment. També és veritat que els

fotògrafs no es posen d'acord sobre la definició de documentalisme, que varia segons el mitjà de comunicació en què es mouen, si col·laboren amb diaris o funcionen de manera independent, exposant la seva feina en llibres o en espais culturals i galeries. És un debat bastant abstracte. Se centra en què és un document, què és el fotoperiodisme, què és art, tot està estretament relacionat. El documentalisme sorgeix de la voluntat d'il·lustrar un esdeveniment de manera fidedigna amb el propòsit de informar al gran públic. Uns volen ser més objectius i altres volen que quedi clara la seva postura envers allò que fotografien. Jo pertanyo a aquests últims.

**ML:** La teva pàgina web comença amb una declaració: 'Mariona Giner viu i treballa a Barcelona.' Què representa això per al teu treball fotogràfic?

**MG:** Reconec que aquesta descripció facilita no entrar en detalls i mantenir el màxim de discreció a Internet. Però també hi entren altres qüestions. Sóc una fotògrafa que treballa localment. Aquest és el resultat d'aprofitar al màxim la manca de recursos i del descobriment que no cal viatjar gaire lluny per trobar temes interessants. M'explico: quan vaig començar era més innocent, i tot i que volia treballar amb persones desemparades o que viuen al marge de la societat dominant, pensava que un bon fotògraf havia de viatjar lluny i anar a països més desafortunats que el meu per fer reportatges 'interessants'. Això no va ser possible, però la mateixa impossibilitat em va permetre conèixer i retratar situacions de pobresa i marginació social, racial i de gènere a casa meva. A partir d'aquí he construït tota la meva feina, coneixent la problemàtica de casa molt més a fons perquè és la meva pròpia cultura i hi puc identificar millor els prejudicis i saltar-hi barreres amb més facilitat. Em moc per tot arreu, sense limitacions de temps. No haig d'agafar cap avió de tornada al meu país, puc estar anys amb un tema i investigar-lo a fons.

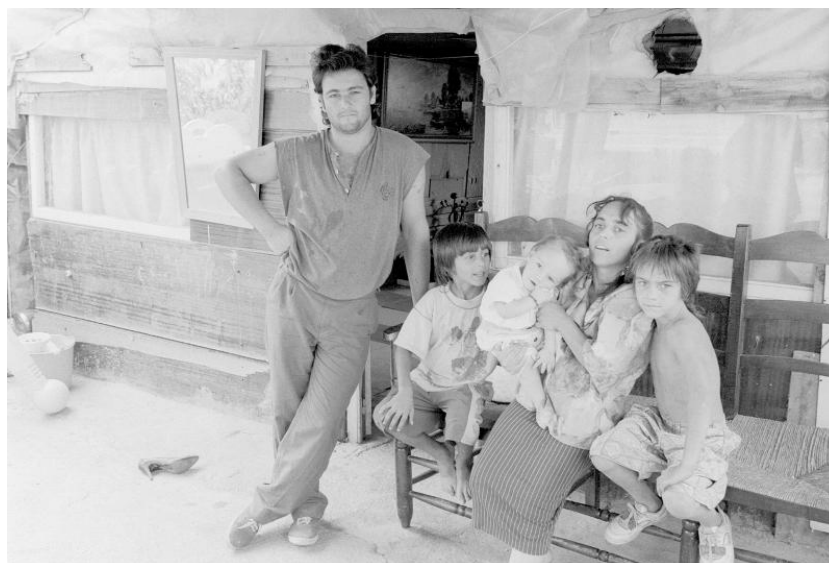
**ML:** En un dels correus electrònics que ens hem enviat (15.7.2010), em deies que t'interessaven 'les vides menys visibles de la societat, no necessàriament les més marginades, tot i que sovint coincideixen

aquestes dues condicions.’ Podries parlar-nos d’aquest interès que, d’alguna manera, ha caracteritzat la teva trajectòria?

**MG:** Aquest interès m’acompanya des de la infància, i me l’ha facilitat la meua dualitat cultural, ser catalana i créixer a Anglaterra. Sembla que ets d’un lloc permet la integració total però, al mateix temps, et permet observar des d’una posició distanciada. M’agrada rascar la superfície de les coses i descobrir què hi ha al darrere. Sé que sempre trobaré una cosa que no m’esperava perquè aquesta dualitat cultural m’ha ensenyat que les persones de diferents àmbits socials, diferents cultures o llengües, no ens coneixem prou encara que sovint ens pensem que sí, que ho sabem tot l’un de l’altre. Aleshores m’agrada indagar i descobrir com són els àmbits més aïllats de la societat dominant i procurar fer connexions estètiques que transmetin valors comuns.

**ML:** L’hivern del 2009 exposes al Palau Robert de Barcelona el teu treball amb les comunitats gitanes de Catalunya, Sevilla i Anglaterra. Les teves fotografies viatgen després al Centre Blanquerna de Madrid. L’exposició es titula *Retrat de família*. Per què aquest títol?

**MG:** Generalment, els títols dels meus treballs es van reforçant a mesura que els vaig fent, segons la impressió que em transmet el projecte. Com que cada vegada és més complexa la informació que m’arriba, intento mantenir un fil conductor, un denominador comú. El títol pot ser un adjectiu, o un nom, o un concepte, com, en aquest cas, ‘família’, a més de la idea de ‘retrat’, que per als gitanos són conceptes molt importants, ja que ells valoren molt els rituals socials i la fotografia sempre és un element imprescindible en aquests moments. (Fig.1)



**ML:** *Retrat de família* surt de projectes anteriors com *Dikela La Mina* (*Barcelona a 500 metres*), sobre els gitanos del barri de La Mina de Sant Adrià del Besós (Barcelonès). Segons <http://www.lamalla.cat>, aquest treball ha esdevingut ‘un espai de trobada amb la cultura i tradicions gitanes a través de les arts visuals [...] on Internet es converteix en una plataforma ideal per connectar aquest col·lectiu social i cultural d’aquí, i d’arreu del món.’ El portal és en tres llengües, català, castellà i romaní, i l’exposició ha esdevingut una pàgina web oberta on també col·laboren joves amb altres propostes visuals. Voleu oferir als ciutadans de La Mina la possibilitat de ‘mostrar la realitat d’un territori’ que desmitifiqui ‘l’imaginari col·lectiu’ sobre els gitanos predominant a la societat. A l’hora de muntar l’exposició, tu vas treballar amb les mateixes persones que havies retratat i vas deixar que elles escollissin quines fotografies s’exposarien. M’imagino que aquesta és una decisió molt poc freqüent en el món de la fotografia d’autor. Parla’ns del ‘caràcter participatiu’ d’aquest projecte que tu has impulsat i de la renúncia a atorgar-te una posició de privilegi a l’hora de triar quines fotografies teves s’exhibeixen.

**MG:** Renunciar a posar fotos que un sap que serien un èxit assegurat a l’àmbit de la galeria és un desafiament important per a l’ego. A *Dikela la Mina* s’exposen fotos que donen la imatge que volen de si mateixos

les persones que les van triar. Per mi va significar un exercici molt seriós de respecte i de ser conseqüent amb la idea de ser un vehicle de comunicació entre uns i altres. No és possible aconseguir-ho del tot, perquè la meua part en el projecte va ser clau, no només perquè me'l vaig inventar i el vaig dirigir, sinó perquè va ser una manera diferent de fer les coses, amb més justícia per a aquells que es deixen fotografiar i que sovint ni veuen el resultat d'haver col·laborat amb tu ni saben que s'exposen imatges seves a llocs públics.

S'han fet molts experiments antropològics on es dona la càmera als subjectes perquè es fotografiïn ells mateixos i no intervinguin els filtres de l'antropòleg. Jo volia capgirar aquesta idea i experimentar amb mi mateixa i el públic. Volia veure si jo era capaç d'acceptar que una altra persona decidís quina foto triava i prengués el control sobre allò que jo volia dir o captar. Pretenia que es trenquessin barreres conceptuals i també d'espai físic. El públic havia de venir al barri on s'havien fet les fotos i veure-les *in situ*, no tenia la seguretat de la distància que ofereix la galeria apartada del lloc original on s'ha fotografiat. (Fig. 2)





**ML:** Lou Charnon-Deutsch (2002) ha parlat de la percepció dels gitanos com 'un Altre invasor' que, d'una banda, amenaça la definició identitària d'una societat que vol ser identificada d'una manera unitària, i, de l'altra, ha estat l'excusa que ha permès a aquesta societat reivindicar-se com a plural. Si la fotografia pot construir una imatge identitària 'fixa' i, per tant, 'falsa' del subjecte, creus que pot igualment aconseguir el contrari, és a dir, alterar la criminalització persistent i estereotípica de què és objecte el gitano?

**MG:** Dificilment pot crear l'efecte contrari. Només quan és el mateix subjecte que fa d'objecte ens podem aproximar a donar una idea de la realitat que envolta aquest subjecte-objecte, és a dir, quan ens fotografiem nosaltres mateixos i ho fem amb total innocència o, millor dit, amb ignorància o manca d'afectació respecte de la impressió que oferim als altres. Tot i així, això tampoc és del tot possible, perquè el lector té els seus propis filtres que possibiliten una lectura concreta i, a més a més, la innocència i la ignorància del poder de la imatge ja no existeixen a la majoria de les societats. Els mitjans de comunicació, la fotografia als telèfons mòbils i les xarxes socials fan que gairebé tothom tingui una percepció o altra de com s'altera la imatge d'un mateix o la dels altres, i com es construeix una imatge identitària. Qualsevol es pot sentir top-model al *facebook*, qualsevol pot donar una imatge súper 'macarra' o 'quinqui' i només voler fer això, donar una imatge, sense pensar en les conseqüències. Això és típic dels adolescents. Per exemple, ara mateix, alguns prefereixen identificar-se amb el 'look' gàngster del *hip-hop*. Un exemple interessant és el de la comunitat gitana a Espanya: hem passat de la foto del gitano mort de gana o delinqüent dels anys 70, aquelles imatges de fotoperiodistes que finalment tenien la llibertat de poder fotografiar la realitat espanyola, a joves gitanos que es fotografien ells mateixos amb un 'look' amenaçador i agressiu, i que no sempre ho són (aquestes imatges són visibles, per exemple, a les xarxes socials). Molts gitanos joves volen projectar una imatge identitària igual a la dels seus contemporanis no-gitanos.

**ML:** Els processos identitàris sempre són complexos perquè la identitat és canviant, inestable i relacional. Sovint, la manera que se'ns

percep esdevé un motlle tan seductor que ens el creiem. No hi ha una fusió, que potser és confusió, entre la identitat gitana i l'andalusa-flamenca?

**MG:** Sí, hi és, sobretot en les societats més allunyades de les dues identitats. És una fusió que ja té una tradició prèvia, des de l'obra pictòrica barroca sevillana i madrilenya fins a la manierista catalana. Després, des de la projecció folklòrica de l'Espanya del ministeri franquista de 'turisme i esports', el folklore va adquirir de nou una estètica molt concreta, i és una estètica que els agrada, als gitanos, tot i que ja no es vesteixen així, fora d'alguna ocasió especial. Els elements estètics externs afavoreixen la creació d'estereotips però, d'altra banda, els estereotips també es veuen com a necessaris per poder identificar ràpidament de qui o de què estem parlant.

**ML:** La teva manera de treballar no persegueix l'efecte espectacular per tal d'evitar l'explotació dels objectius de la teva càmera. Recordo que a Cardiff ens vas explicar que t'havien demanat una fotografia d'una nena gitana molt bonica per a una campanya d'UNICEF i que tu t'hi havies negat perquè la fotografia s'havia fet en circumstàncies quotidianes, mentre berenaves amb la nena i la seva família...

**MG:** Sí, faig servir aquella anècdota d'exemple perquè va ser un *turning point*, un moment decisiu. La foto era ideal perquè la nena era molt maca i la misèria que la rodejava quedava en segon terme, eclipsada per aquell moment feliç del berenar. Era una foto d'anunci, una al·lusió als bons moments que podrien proporcionar aquelles persones que col·laboressin amb UNICEF, és clar! Però això hauria estat una mentida perquè aquell moment amb la nena tan bufona estava totalment deslligat de cap intervenció de cap ONG. (Fig. 3)



Al mateix temps, em va servir per prendre la decisió de no ficar-me en el diner i l'autopromoció fàcil. Sabia que em tancava una porta professional important i que, encara que no me'n penedís, em seria molt difícil donar-me a conèixer i viure exclusivament de la fotografia. T'explicaré una altra anècdota que reflecteix un altre problema que té a veure amb el compromís i amb la labor fotogràfica: una reclusa per terrorisme catalanista es va indignar un dia amb mi i em va acusar de fer fotos a les internes 'com si fóssim animals en un zoo'. Aquest també va ser un moment decisiu i vaig haver d'acceptar que sí, que era així, que tenia raó. Dir la veritat sobre el que un sent i pensa és ben difícil perquè sempre et tanques portes. D'altra banda, se n'obren d'altres, i sovint són molt més interessants.

**ML:** La teva activitat com a fotògrafa inclou també xerrades informatives i educatives. En una d'aquestes intervencions al·ludies al 'moment decisiu' tal i com el planteja Henri Cartier-Bresson, aquella

combinació d'oportunitat, forma i significat que s'ha de saber captar. Què en penses? És captar el moment? O és més aviat construir el moment?

**MG:** De vegades és preveure, i estar preparat per quan arriba el moment, l'instant que jo vull captar. Aquest moment no es pot provocar i de vegades no passa, i la previsió del moment és, sovint, qüestió de mil·lèsimes de segons; és un estar per davant, preveure, estar atent i molt alerta de diverses coses a la vegada. El problema amb el 'moment decisiu' de Cartier-Bresson és que el va formular d'acord amb un moment específic, va establir un cànon relacionat amb composicions gràfiques molt concretes. Joestic d'acord amb la idea de captar un moment concret amb una composició concreta, però rebutjo el cànon que estableix que només 'funciona' si es compleix una proporció àuria, o una triangulació, per exemple. A mi m'agraden les interferències, quan un objecte m'envaeix l'enquadrament i fa que hi hagi més profunditat i moviment, que indiqui que el 'moment' és viu, que hi ha més gent, que passen més coses, simultàniament, i jo en trio una de concreta. (Fig. 4)



No m'agrada gaire la fredor de la fotografia actual, que ofereix una sensació impecable i espectacular, però que descontextualitza les persones del seu entorn.

**ML:** He observat que treballes en projectes més que no pas en la persecució de la fotografia única o aïllada. Per què?

**MG:** És bastant senzill: una imatge sola és ambigua, té múltiples interpretacions. Una sèrie d'imatges redueix considerablement l'ambigüitat. De vegades, una imatge sola funciona d'una manera sorprenent i transmet una idea de forma compacta i impactant i, a més, funciona estèticament. Aquestes fotografies poden ser una gran satisfacció per al creador. Però si es vol establir un diàleg entre fotos i explicar la diversitat o complexitat d'una situació, llavors les sèries són necessàries. També les gaudeixo estèticament. L'ordre i el discurs que s'hi estableixen han de funcionar.

**ML:** Jo diria que molts dels teus retrats concedeixen tanta importància a l'entorn com a la figura. Em recorda el que vaig llegir sobre l'estil de la fotògrafa avantguardista Ida Karr (1908-1974): se la presentava com una pionera del que anomenaven 'documentary portraiture – the merging of the subject with their working or living environment,' (O'Hagan 2011). L'espai en què es mouen els teus personatges és significatiu. Aquest espai, si és interior, pot percebre's com una extensió de les persones que retrates, com tu mateixa m'has comentat (e-mail 39.9.2009), però sovint hi podem intuir també el món de fora. Podries parlar-nos de la importància de l'espai i del context en les teves fotos?

**MG:** Per començar, haig de dir que els espais en si mateixos m'encanten. Vaig a fotografiar algú en un lloc que desconec i, de sobte, em trobo amb un espai estètic que aquella persona ha creat i això m'atrau molt visualment. D'altra banda, m'interessa fugir de la fotografia conceptual on el discurs descontextualitza la persona i se centra en les ambigüitats que es produeixen a partir d'aquesta descontextualització. El discurs d'aquest tipus de fotografia gira a l'entorn de la limitació del mitjà fotogràfic com a transmissor

d'informació objectiva, sobre ambigüitats identitàries i estètiques. Tot això és vàlid però no m'atrau, de fet, m'avorreix bastant. Se'm fa pesat i un xic pretensions. Crec que treballar en àmbits marginals sovint em treu les pretensions intel·lectuals d'una bufetada. Em trobo, un cop darrere l'altre, que en els llocs més abandonats i inhòspits, les persones decoren i dignifiquen el seu entorn, l'omplen d'objectes que tenen un sentit sentimental i bonic per a elles. No puc eliminar aquest aspecte tant important de la vida d'una persona. També crec que la dignificació de l'espai és un punt en comú que gairebé tots tenim i això ens acosta més els uns als altres. (Fig. 5 i 6)



**ML:** Em vas dir (e-mail 9.12.2010) que després de centrar-te durant anys en la investigació de grups socials marginats (les societats tancades de les presons, les comunitats gitanes, les prostitutes) per tal de mostrar ‘les pròpies projeccions, les preconcepcions, el que és visible i el que no ho és, els mecanismes que construeixen identitats socio-culturals,’ darrerament, t’has orientat cap a un treball més introspectiu. D’aquí sorgeix el teu interès per aquestes dones grans amb uns mons tan rics, com el de la pintora Ángela Naranjo, o el teu darrer projecte sobre monges de clausura. Podries parlar-nos d’aquests treballs?

**MG:** En realitat aquests nous treballs són una extensió del que ja estava fent, però se centren en persones que no es consideren marginades ni per elles mateixes ni per la resta de la societat. Em vaig inclinar per fotografiar l’espai domèstic de dones grans que han anat creant un entorn personal que és com una extensió d’elles mateixes, amb objectes que les han acompanyat tota la seva vida. És l’espai amb el qual s’identifiquen més i trobo que sovint diu més sobre elles mateixes i la seva identitat que qualsevol retrat. Arran d’aquesta idea vaig anar coneixent dones extraordinàries, entre elles, l’Ángela



Naranjo, que és una artista d’un gran talent, tan bona com molts artistes contemporanis reconeguts. (Fig. 7)

El treball que estic realitzant actualment és sobre monges de clausura i estic treballant amb la sociòloga Clara Fons, especialista en religió. La intenció és publicar un llibre sobre la vida en comunitat d’aquestes dones i les dificultats que genera conviure entre la tradició i el canvi. També es tracta de reflectir les labors artesanals i els processos intel·lectuals que fan, a més de la centralitat que té en la seva vida la

pregària i la contemplació. Són treballs més introspectius, perquè tenen una dinàmica totalment diferent. Treballo amb trípod i càmera de mig format; és a dir, tècnicament requereixen un altre ritme. M'agrada assumir reptes nous, i aquesta és una manera de fer-ho: ficar-me en un terreny desconegut tant tècnicament com humanament m'obliga a renovar-me, perdo la seguretat en mi mateixa i no em permet de caure en fórmules que ja sé que funcionen. Em carrega les piles i em fa tornar a aprendre gairebé des de zero.(Fig. 8)



**ML:** La teva voluntat de destruir les barreres mentals que fomenten la discriminació mai no converteix els teus subjectes en figures ahistòriques o mítiques, tot el contrari, les teves fotografies els historicitzen, és a dir, els presenten com a éssers històrics. Ja siguin gitanos o monges de convent, tu mai els descontextualitzes sinó que



els insereixes dins la complexitat d'un teixit social i polític específic que defuig les sacralitzacions. Ens podries parlar d'aquest aspecte del teu estil?

**MG:** És curiosa aquesta pregunta perquè s'acosta a un vivència molt personal que tinc quan inicio un nou treball. Quan començo, tendixo a tenir els subjectes molt mitificats, perquè desconec el seu món i tinc molts filtres que els mitifiquen. Però parteixo de la base que essencialment som tots iguals i, per tant, hi ha alguna cosa que necessito desenredar per posar aquests subjectes dins d'un ordre mental que elimini aquesta aura especial, tant per a mi com per als altres. Per aconseguir aquest ordre també necessito trobar el lloc on se situen els elements que fotografio dins de la realitat sociopolítica del moment, ja que també en som un producte.

**ML:** En el llibre *On Photography*, Susan Sontag (1979, 6-7) afirma: 'In deciding how a picture should look, in preferring one exposure to another, photographers are always imposing standards on their subjects. Although there is a sense in which the camera does indeed capture reality, not just interpret it, photographs are as much an interpretation of the world as paintings and drawings are.' Fins a quin punt la teva manera de treballar s'avé amb el que diu Sontag?

**MG:** Del tot. La Susan Sontag, com molts altres en aquells moments, deia coses molt adients sobre la fotografia. Tractaven de replantejar-se què era la fotografia, com se n'abusava i com podia ser útil. El cas és que moltes coses que es van dir en aquells anys, tant la mateixa Sontag com John Berger o Pierre Bourdieu, senyalaven qüestions que s'han oblidat o ignorat i que són essencials per no abusar d'aquest mitjà que es tan fàcil de fer servir per motius poc ètics.

**ML:** Sontag (1979, 7) creu que '[t]here is an aggression implicit in every use of the camera.' Veus les fotografies que Annie Leibovitz li va fer quan ella estava morint-se de càncer com una agressió? O com un acte de tendresa, d'amor, en definitiva?

**MG:** No estic d'acord amb la idea de l'agressió fotogràfica implícita. Tampoc amb la idea que tota fotografia és una forma de voyeurisme. He après que qui es presta a ser fotografiat vol que el fotografiïn i això també es podria qualificar d'exhibicionisme, de la mateixa manera que es parla de voyeurisme. Jo entenc la voluntat de ser fotografiat, en molts casos, com una necessitat de gaudir del fet que algú ens faci cas, encara que sigui un estrany amb una càmera. Tots ens mereixem ser objecte de l'atenció dels altres. Aquest és un punt feble d'algunes persones que se senten soles o incompreses i molts fotògrafs n'abusen perquè ho saben reconèixer i fer-ho servir. Llavors sí que podríem parlar d'agressió. Però no crec que la Sontag tingués necessitat que li fessin cas ni que la Leibovitz ho aprofités, per tant, no, no crec que fos aquest el cas de l'exemple que poses.

**ML:** Si vols, ara podríem ocupar-nos de les possibles funcions de la fotografia. Una d'elles és la funció social. Quin valor li atorgues en el món contemporani? En fotografies de guerra, per exemple, és possible fer un tipus de fotografia que sigui humanitària però eviti el sensacionalisme? Una fotografia que pugui comunicar la violència sense explotar la violència o els que la pateixen?

**MG:** Jo procuraria entendre què és el que volem dir quan parlem de funció social. Pel que fa a la informació, la fotografia de guerra compleix una funció social molt concreta, i són els mitjans de comunicació, que, a més a més, estan al servei d'interessos polítics, els que decideixen el tipus de fotografia que els interessa divulgar. La fotografia sempre compleix una funció social i, de vegades, la voluntat del fotògraf fins i tot coincideix amb el mitjà de divulgació, sobretot en les mostres fotogràfiques, les exposicions i les publicacions fotogràfiques. És possible que la violència es pugui mostrar sense explotar la violència? Sí, és possible i es fa. És el cas de Donna Ferrato que tracta la violència domèstica, o el treball de Don McCullin que treballava des de la primera línia de foc i, per tant, experimentava la guerra des de massa a prop com per poder sensacionalitzar-la. D'altra banda, trobo que són excepcionals aquells que són capaços d'aconseguir que la imatge bèl·lica o de violència no sigui espectacular. Per exemple, la fotografia icònica que fa anys que

promou el concurs de World Press Photo contribueix directament a l'explotació fotogràfica de la violència, i trobo que això és greu, no només per part dels fotògrafs sinó perquè desensibilitza el gran públic.

**ML:** Una altra de les possibles funcions de la fotografia seria la de memorialitzar. A Catalunya hem tingut alguns noms il·lustres, com el de Francesc Boix (1921-1951), el fotògraf de Mauthausen, les fotografies del qual van ser testimonis decisius en els judicis de Nuremberg i Dachau contra els Nazis i van permetre que es coneguessin aspectes ignorats en aquells moments de la vida als camps d'extermini. O el d'Agustí Centelles, el fotògraf del camp de refugiats de Bram, al sud de França, el llegat del qual ha estat tan controvertit. O fins i tot, en un àmbit personal, condicionat per la malaltia, l'intent de Pasqual Maragall de retenir el record de les coses que l'Alzheimer li està esborrant a través d fotografies quotidianes fetes amb el telèfon mòbil que van ser exposades a l'Arts Santa Mònica...

**MG:** Memorialitzar és important, però crec que només amb el temps veiem quines fotografies serveixen en aquest sentit perquè és llavors que adquirim la perspectiva històrica necessària. De vegades, tant el fotògraf com la societat saben que es troben davant d'imatges que compliran aquesta funció amb el temps, però no sempre és així. Sigui com sigui, és una funció ben important, crec jo. Pel que fa al treball de Maragall, ens trobem amb un cas molt diferent del de la memorialització. Penso que està bé fer servir el fet que en Maragall és conegut per atraure interès sobre una malaltia. És una causa noble. Ara bé, si no fos conegut, no s'hagués fet aquesta exposició. Per això, tot i que és un ús raonable, vull recordar que hi ha molt pocs espais per a la fotografia a Barcelona, i que molts fotògrafs necessiten divulgació sense poder aconseguir-la.

**ML:** Després del cas Centelles, s'ha plantejat la qüestió de si els arxius fotogràfics, més enllà del possible accés digitalitzat als seus fons, són molt més que col·leccions de fotografies classificades, són, ha dit Carles Guerra a *La Vanguardia* (2.6.2010), 'un acte de ciutadania': '[Las] imágenes fotográficas no son ni meros documentos

visuales ni obras de arte. Constituyen cláusulas que estipulan qué relaciones de poder han regido entre determinados individuos, en determinados momentos y en determinados lugares. Por lo tanto, lo que se llevaron los hijos de Centelles a Salamanca, como legítimos herederos, no son sólo imágenes que deberían estar aquí o allí o en cualquier otro lugar, sino un contrato civil formado por un sinfín de encuentros de los que la fotografía dejó constancia.' Què en penses de tot plegat? Cal una política d'arxius que revisi la situació que va propiciar el cas Centelles? Trobaran acollida els arxius fotogràfics que s'han anat construint al llarg d'anys? Xavier Miserachs ja ha trobat casa al MACBA, i les fotografies de Josep Badosa són a l'Arxiu fotogràfic de Barcelona, però què passarà amb el treballs de Colita, Oriol Maspons, Leopold Pomés, Jaume Colom...?

**MG:** Jo crec que no cal una política d'arxius perquè si hi ha una política immediatament hi ha una manipulació del contingut, què es mostra i què no, i d'uns arxius se'n té més cura que d'altres perquè tenen més recursos, més interès polític o més suposat valor artístic, que sovint és un valor relacionat amb el mercat de l'art.

També s'ha de distingir entre arxius de treballs d'autors coneguts i arxius fotogràfics on la majoria de les fotos són anònimes però tenen gran valor històric i cultural. D'aquests últims, n'hi ha molts més, coneguts però molt interessants, per això, quan s'hi barreja la política, es poden cometre injustícies. El problema és que la cultura, des de la política, no és desinteressada. És a dir, la cultura defineix una identitat local, d'un país o d'una ciutat, i això interessa molt manipular-ho per 'definir' la identitat pròpia. Per això crec més en l'acollida dels patrons privats de l'art.

**ML:** La fotografia és un art, avui ja ningú no ho dubta. Però, pot ser només un art? No se li està demanant sempre, a la fotografia, que sigui més que un art?

**MG:** M'agrada aquest comentari i hi estic d'acord, però aniria més lluny: diria que a l'art se li exigeix massa en general, sigui en el mitjà que sigui, i això dificulta la feina dels artistes. També permet que

qualsevol obra mediocre amb explicacions pseudo-intel·lectuals es doni per bona només perquè 'sona' interessant.

**ML:** Per acabar, podries parlar-nos de la teva tesi doctoral?

**MG:** La tesi doctoral va néixer en adonar-me que feia falta que hi hagués més fotògrafs involucrats en els debats actuals sobre fotografia. També va sorgir de la pregunta: què vol dir exactament que el fotògraf ha de treballar amb 'coneixement de causa' i 'compromís'? A l'hora de treballar, en la meua praxis, amb grups socials minoritaris que es tendeixen a interpretar a través d'estereotips, he volgut entendre els estils i gèneres fotogràfics que han contribuït a reforçar aquestes idees estereotipades sobre grups socials minoritaris. D'una banda, m'interessa allunyar-me d'aquestes fórmules fotogràfiques que creen i reforcen estereotips i, de l'altra, crec que per entendre tota la complexitat de la imatge fotogràfica, s'ha d'explorar des de l'àmbit acadèmic i exposar les conclusions tant en la pràctica fotogràfica com en el debat escrit.

Moltes gràcies, Mariona.

### **Referències**

- Charnon-Deutsch, Lou (2002). 'Travels of the Imaginary Spanish Gypsy', a *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Edited by Jo Labanyi, Oxford: OUP, pp. 23-40.
- O'Hagan, Sean (2011). 'Perfectly at home with the avant-garde: A long overdue retrospective of Ida Kar portraits reveals her mastery of capturing artists in their natural habitat', *The Observer* [The New Review], 13 March, p. 34.
- Said, Edward W. (1995). *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Harmondsworth: Penguin.
- Sontag, Susan (1979). *On Photography*, Harmondsworth: Penguin.
- <http://www.marionaginer.com/>
- <http://premsa/gencat.cat/pres.fsvp>
- <http://www.lamalla.cat>