

Un ensayo visual sin terminar a partir de las afinidades que se dan entre el cine de Michelangelo Antonioni y la fotografía de Luigi Ghirri, a través de una pequeña selección de obras perteneciente a la serie *Montañas encantadas*, del cineasta de Ferrara y la producción de Ghirri, en la que el autor fija su ojo en la representación de unas montañas.

Michelangelo Antonioni y Luigi Ghirri

EL MONTE ANÁLOGO¹

15.11.2025 – 15.02.2026



¹ Título procedente de la novela de René Daumal *El monte análogo. Novela de aventuras alpinas no euclidianas y simbólicamente auténticas*, publicada en español por Ediciones Atalanta en 2006. Se trata de una obra inconclusa que vio la luz en París en 1952 y que relata una expedición utópica en busca de «una misteriosa montaña inaccesible, cuya materia tiene la curiosa propiedad de curvar el espacio que lo rodea». El inicio de esta expedición emerge de la mezcla de violencia y delicadeza que percibe Théodore, narrador del relato —y, a la sazón, «autor de un estudio sobre el sentido simbólico de la montaña en las mitologías antiguas», según se afirma en el libro—, en el trazo de letra de una carta que recibe de Pierre Sogol —uno de los protagonistas del libro—, un profesor de alpinismo, según aparece escrito en una placa junto a la ventana de su casa.

No todas las exposiciones responden a un deseo de saber. También las hay que surgen del gusto por decir un enigma y la necesidad de instalarse felizmente en él, si fuera posible, o de rondarlo, si no lo fuera.² Por regla general, las exposiciones que forman parte del primer grupo son las que se organizan en torno a una estructura cuyo principio, desarrollo y fin determina el acceso a sus contenidos a la manera de relatos conclusos, es decir, a través de la lectura de palabras hilvanadas por un autor para delimitar el territorio que explora en sus relatos. Las exposiciones que pertenecen a este grupo, por tanto, son propuestas que transcurren entre un origen y un final, ofrecen al azar un escaso margen de maniobra, se arman sobre tesis acotadas y muy precisas y en las que todo, absolutamente todo, parece haber sido diseñado para no desviarse de una ruta preestablecida y mantenerse fiel a los dictados de unos conceptos que conoce a la perfección quien los transfiere a un formato expositivo. A ojos del espectador, las exposiciones de este primer grupo suelen aparecer como lecciones magistrales que, para estar al alcance de su sabiduría, hacen gala de una solidez argumental que no da pábulo a lo imprevisible y dificulta la posibilidad de cuestionar su «verdad» en términos distintos a los esgrimidos para la articulación de sus tesis.

Las exposiciones forman parte del segundo grupo, por el contrario, son propuestas más libres, abiertas y espaciosas. Por regla general, estas exposiciones responden a la necesidad de decir historias en minúsculas, modular relatos inconclusos y apelar a lo insaciable del deseo, la incompletitud y la insuficiencia. Se trata de exposiciones que no sientan cátedra, que nunca son satisfechas, que se sostienen sobre estructuras imperceptibles y que están configuradas por una selección de obras cuya razón de ser solo es posible esbozar mediante palabras surgidas de una querencia³ hacia lo inexplicable. Se trata, en consecuencia, de exposiciones que nunca se dan por vencidas, que no aspiran llegar a ninguna conclusión y que suelen llegar al espectador como relatos orgánicos, imprevisibles y enigmáticos. Las exposiciones que integran este grupo son propuestas en permanente situación

² Parafraseando a Alberto Ruiz de Samaniego en la presentación escrita de su libro dedicado al placer de convertir la pintura en palabras: *El espacio salvado. Álbum de imágenes*. Ed. Shangrila, 2024.

³ Concepto metafísico procedente del verbo *querer*, que significa «desear» y «amar».

«deseante» —en espera de algo, se diría—, fundamentadas sobre estructuras sincopadas o fragmentadas y configuradas en función de lo que transcurre por los márgenes, las fallas y las grietas de un saber que nunca se acomoda. Es difícil definir las exposiciones que forman parte este segundo grupo. No hay palabras que lo consigan.

Pero sí se pueden rondar.

Ahí vamos.

Michelangelo Antonioni (Ferrara, 1912 - Roma 2007) y Luigi Ghirri (Scandiano, 1943 - Roncocesi, 1992) son dos artistas que nacen con treinta y un años de diferencia en dos ciudades de la misma región del norte de Italia distanciadas por carretera unos cien kilómetros y cuya altura media de sus montañas no sobrepasa los quinientos metros. Se trata de dos datos cuyo interés no deriva tanto de una fascinación por la cartografía como del modo en que influyen en la formación de dos miradas que se fraguan en las llanuras,⁴ que se educan en la visión en amplias concentraciones de aluvión y fluviales, y que ven en el horizonte no una zona brumosa, sino el lugar por donde corre el pensamiento y la imaginación.

Bajo el influjo de un paisaje en absoluto terrenal que se debate entre el cielo y la tierra, las nubes y el agua, formaciones rocosas y arenisca, condensaciones fluctuantes y vapores o que permanece en suspensión entre la realidad y la ficción, la obra por la que se conoce a Michelangelo Antonioni y Luigi Ghirri son imágenes que invitan a ser leídas con lentitud, que apelan a la contemplación y que incitan a reflexionar en torno al individuo fomentando el cuestionamiento crítico de su relación con el mundo. Se trata de dos modos de observar y analizar la realidad que evolucionan y se dejan sentir en la obra de los dos y que nosotros planteamos sondear a partir de la producción que realizan, principalmente, durante la década de los años setenta,⁵ es decir, cuando Anto-

⁴ Concretamente en la llanura padana o valle del Po, al norte de Italia, donde está la región de Emilia Romagna, de donde son originarios Antonioni y Ghirri. La llanura padana —o *Pianura Padana*, tomando su nombre del río Po, *Padus* en latín— transcurre entre los Alpes, los Apeninos y el mar Adriático y ocupa una extensión aproximada de 46.000 km².

⁵ Por bien que es en el conjunto de la producción de Antonioni y Ghirri donde se perciben de forma intermitente puntos de conexión entre sus películas y fotografías, el marco cronológico de nuestra exposición se establece en torno a la década de 1970. Es la época en que Michelangelo Antonioni empieza a

nioni comienza a materializar su serie de *Montañas encantadas* y cuando Ghirri, alertado por los efectos de la aceleración de la tecnología, empieza a considerar sus trabajos fotográficos como una buena alternativa a la voracidad de las imágenes de consumo.

Por bien que las diferencias entre la obra de Antonioni y la de Ghirri son más que notables al margen de una cuestión generacional, el contexto social al que pertenecen o el lenguaje visual con que expresan sus ideas, las sutiles analogías que también se dan⁶ son las que han impulsado a concebir nuestra exposición no tanto por el interés que suscitaría una determinada selección de obras desde una perspectiva puramente visual, sino por el modo en que, a través de unas imágenes fotográficas, nos situamos frente a dos modos singulares de ver, observar y relacionarse con uno mismo, el otro y el mundo. Se trata de un viaje emocional a través de un territorio esbozado a cuatro manos por Antonioni y Ghirri repleto de signos, señales y gestos surgidos del alma de quienes, antes de *iconificar* su pensamiento, sintieron atracción por el universo de las imágenes, se interesaron por la historia del arte, escudriñaron la dimensión metafísica y abstracta de la pintura y respondieron al deseo de cartografiar el territorio que los vio nacer para configurar, a partir de ahí, el núcleo conceptual de sendos proyectos cinematográficos.⁷

materializar en soporte fotográfico su serie de *Montañas encantadas* y en la que Luigi Ghirri, tras decidir abandonar su profesión de aparejador, desempeñada durante la década anterior, decide dedicarse lleno a la fotografía, el análisis de la imagen y la creación de un alfabeto nuevo.

⁶ Especialmente, en relación con la atención a lo cotidiano, banal, innecesario, superfluo, lo que está fuera de campo, en segundo plano, etc. En especial, todo lo hace que sus películas o fotografías sean obras que nos piensan, recuerdan, evocan, afectan... en suma, que sean relatos que hablan de nosotros.

⁷ Michelangelo Antonioni se inicia en el lenguaje cinematográfico influido por la historia y vida de Ferrara, su ciudad natal. Una ciudad que, como sostiene el director ferrareño, es divertida, bella y misteriosa a la vez, muy pagana, con una importante tradición artística y una de las más vivas e interesantes de Europa durante el *quattrocento* y el *cinquecento*. En Ferrara, dice Antonioni, se percibía el aroma del cáñamo de los campos circundantes y se sentía la densidad de sus eternas nieblas, tan características del paisaje de la llanura del Po, salpicado de pueblos de casas bajas y coloridas cuya materialidad lumínica tan bien supo inmortalizar Giorgio de Chirico. Antonioni se sentía muy unido al río Po, pero, sobre todo, al modo en que lo siente la gente padana, la gente del Po. La primera película que filma Antonioni es un documental que empieza a rodar durante los primeros meses de 1943 a partir de una idea desarrollada en su primer artículo para la revista *Cinema*, que, bajo el

título «Per un film sul fiume Po», reflexionaba en torno a la necesidad de reflejar el espíritu moral y psicológico de un entorno natural que pasa de ser un paisaje de cosas, quieto y solitario, a ser un paisaje que se mueve, se llena de gente y se revigora. Por pura coincidencia, durante el tiempo en que Antonioni empieza a rodar este documental en el cauce del Po —documental que no vería la luz hasta al cabo de unos años—, Visconti, con quien Antonioni había colaborado con anterioridad, estaba rodando a pocos kilómetros *Ossessione*, una adaptación no confesa del relato de James M. Cain *The Postman Always Rings Twice*. Pese a que ambos debutantes se movían en torno a la idea de trabajar a partir de un contacto directo con una realidad cotidiana, provinciana e incontaminada, que el cine precedente había dejado de lado, la repercusión de sus películas no corrió la misma suerte. Se dice que, si Antonioni hubiera partido de una fuente literaria, como era el caso de Visconti, no solo hubiera dispuesto de más presupuesto, sino que el resultado de su trabajo podría haber sido considerado como el manifiesto más digno del recién nacido neorrealismo italiano. Luigi Ghirri consagró buena parte de la década de los sesenta a emplear sus días laborables a trabajar como delineante y topógrafo —la profesión para la que se formó—, y los fines de semana, sobre todo a partir de la década de 1970, a la realización de *viajes mínimos* por su región natal en compañía de su pequeña cámara Canon de aficionado. La actividad fotográfica de Ghirri no empieza a tomar cuerpo hasta 1969 —a sus 26 años— a raíz de su encuentro con los artistas italianos del arte conceptual. Se trata de un período de transición —o, como lo definiría más tarde su amigo Vittorio Savi, «en parte una traición a su vocación de fotógrafo y en parte una preparación»— que culmina en 1973, cuando emerge el artista que llevaba dentro y decide dedicarse de lleno a la práctica de la fotografía. A principios de la década de los setenta, Luigi Ghirri empieza a realizar tres de sus primeras series fotográficas partiendo del imaginario popular y la fotografía amateur desde la óptica del arte, siempre compleja y experimental: *Paesaggi di cartone* (1970-1973), *Catalogo* (1970-1973) y *Colazione sull'erba* (1971-1974). En estas tres series, presenta territorios perfectamente delimitados, a base de imágenes encuadradas de forma diferente y en absoluto ortodoxa, y tomadas, principalmente, en lugares muy familiares para el autor, como las calles de Módena, las casas anodinas levantadas alrededor de la ciudad, el tipo de vivienda que un aparejador estaba autorizado a construir o, como diría el propio Ghirri en una entrevista, «las casas que forman la calle en la que vivo, las calles por las que camino cada día...», espacios, en suma, que debido a «su anonimato y abandono, parecían estar esperando a que alguien les confiriese una identidad». Como fotógrafo autodidacta y, por lo tanto, formado al margen de la academia, Ghirri sacia sus ansias de formación sumergiéndose en la filosofía, la semiótica, la literatura y la historia del arte. El marco intelectual del proyecto que desarrolla en sus primeras experiencias fotográficas se materializa en las imágenes que toma en un radio de apenas tres kilómetros en torno a su lugar de residencia, un territorio acotado, un mapa conocido. Junto a estas series, Ghirri empieza a realizar en 1972 otro de sus trabajos más icónicos sin salir de su casa. Nos referimos a *Atlante*, una relectura visual de uno de los objetos que todos tenemos o hemos tenido en casa (un atlas), cuyas páginas invitan a viajar con la imaginación al agrupar, en su interior, imágenes de todo el mundo a través de nombres, símbolos y colores de sus mapas geográficos. Como dato curioso nos gustaría apuntar —como hace James Lingwood en su texto para el catálogo de la exposición de Luigi Ghirri en

Antonioni y Ghirri, nacidos y educados en contextos socio-familiares disímiles aunque igualmente influyentes en la toma de decisión de un futuro profesional⁸ que no tardarían en abandonar

el MNCARS de Madrid— que, al tiempo que inicia su trayectoria fotográfica fijándose en temas cotidianos procedentes de nuestro campo visual habitual, Georges Perec está escribiendo en París *Especies de espacios*, libro que publica en 1974 y que, como la fotografía de Ghirri, refleja un mundo de lugares comunes y experiencias cotidianas para cualquier habitante de una ciudad europea occidental en la década de 1970 desde la óptica de la curiosidad y el interés crítico por la cultura cambiante de nuestro (su) tiempo. Líneas interminables de investigación que si en el libro de Perec parten del individuo para dirigirse hacia el exterior, en la obra de Ghirri transcurren simultáneamente en varias direcciones. Como dice el propio autor: «Si la fotografía es un viaje, no lo es en el sentido clásico que sugiere la palabra; es más bien un itinerario que dibuja, aun cargado de derivaciones y giros, de azar e improvisación, una línea zigzagueante».

⁸ Antonioni, nacido, crecido y educado en el ambiente burgués de una ciudad agrícola, rica y aristocrática como Ferrara, tras sus estudios en un instituto técnico, ingresa en la Facultad de Economía y Comercio de Bolonia, y asiste, cuando puede, a algunas clases de la Facultad de Letras. La vida universitaria de Bolonia no le interesa, como tampoco la economía y hacienda. Dice que cuando se licenció, sintió alegría y tristeza a partes iguales. Si, por una parte, finalizaba la formación por la que su familia tanto había apostado, por otra dejaba atrás su juventud y empezaba la lucha por ganarse la vida. Tras un breve periodo de tiempo en Ferrara, en el que se introdujo en la realización cinematográfica amateur a partir de su conocimiento como asiduo a los cines, en 1942 se desplaza a Roma, donde empieza a trabajar en la industria cinematográfica a pesar de la negativa de su padre —un pequeño y adinerado industrial ferrarés—, que prefería que se estableciera en Ferrara. En contra de lo que quería su padre, Antonioni va a Roma con el dinero recaudado de la venta de los múltiples trofeos de tenis que ganó durante su niñez y juventud. A diferencia del de Antonioni, el padre de Ghirri no era burgués ni adinerado; era un carpintero y dibujante de Scandiano —un pueblo no muy lejano de Módena— que, al no poder sufragar una carrera universitaria para su hijo, lo indujo a formarse como aparejador, una profesión que en la Italia de los años sesenta solía empezar muy pronto. Estimulado, seguramente, por la posibilidad de obtener unos ingresos fijos en un momento en que el país estaba muy activo en la construcción de viviendas y obras de ingeniería civil (entre 1950 y 1960), es probable que Ghirri se decidiera a escoger su carrera en torno a los quince años. Por bien que a Ghirri la profesión de aparejador no le interesaba demasiado, no fue hasta finales de la década de los sesenta y principios de los setenta cuando pudo dedicarse plenamente a la fotografía. Fue cuando entró en contacto con los artistas del arte conceptual italiano participando en sus debates, cubriendo fotográficamente sus performances y eventos, y empezando a relacionarse con el mundo a través de la fotografía, preguntándose sobre su función y necesidad más que intentando solucionar las cuestiones que le formulara. Adoptando unas palabras de Massimo Cacciari, sostenía Ghirri que «la fotografía no es un problema; la fotografía es un enigma, porque el problema tiene solución y el enigma es un problema que no tiene solución».

en cuanto vieron la posibilidad de dedicarse a lo que les interesaría, comienzan a sentar las bases de sus respectivos lenguajes creativos, tomando una ruta similar a la de Georges Perec en *Especies de espacios*,⁹ es decir, partiendo de la exploración vital de un espacio íntimo, próximo y familiar para determinar, desde este conocimiento, las líneas básicas de la acción que iban a emprender al margen de toda ortodoxia, desde una convicción muy personal, orientada hacia la indagación de lo inesperado y entendida, desde el primer momento, como garante de la vida que deseaban vivir.¹⁰

⁹ Sí, ya me perdonarán. No se trata de una obsesión. Es que hay obras en las cuales merece la pena insistir hasta ver dónde pueden llegar. Son obras que no acaban en la última página. Y este libro de Perec es, para mí, una de ellas. Les prometo que tengo unas cuantas más.

¹⁰ «Fare un film è per me vivere» (Para mí, hacer una película es vivir). Esta afirmación de Antonioni no solo da título a un libro recopilatorio de sus escritos sobre cine, sino que determina su carrera artística desde la primera vez que pone el ojo en el objetivo de una Bell & Howell de 16 mm —fue en su juventud, intentando realizar su primer documental en un manicomio de Ferrara—. El experimento no funcionó; parece que guarda una estrecha relación con una frase de Kierkegaard que probablemente pudo leer durante su fase autodidacta de inmersión en la filosofía buscando lo bello, lo más oculto o la razón por la cual los grandes llegan a la poesía, convencido de que estudiar es otra forma de no estancarse. La frase dice así: «Cuando se quiere entender la vida, se mira al pasado; cuando se quiere vivir, se mira el futuro». Si para Antonioni vivir era sinónimo de hacer cine, para Ghirri era la consolidación de un proyecto fotográfico como un relato discursivo y no concluyente —es decir, no cerrado ni sistemático—, alimentado de una curiosidad sin límites y un interés crítico por la cultura cambiante de su época. Desde finales de la década de los sesenta, con ayuda de su pequeña cámara y siguiendo una línea similar a la de las reflexiones poéticas de Perec, Ghirri invita al espectador (lector) a aprehender la vida desde su dimensión más cotidiana y banal, observando lugares y espacios familiares, planteando modos de empatizar con lo absurdo de la inmediatez, escudriñando un radio de acción de no más de tres kilómetros y fijándose, durante sus «aventuras mínimas» —viajes de fines de semana o pequeñas vacaciones durante la década de los sesenta mientras trabaja de aperejador en una promotora inmobiliaria de Módena—, en las casas de la calle donde vive, las calles por donde camina o fijándose en los espacios cuyo anonimato y abandono parece que le están esperando para conferirles una identidad, no tanto para sublimarlos como para extraerlos de nuestra ceguera y dotarles del sentido que nosotros les queremos dar. El viaje por las imágenes que emprende Ghirri desde el inicio de su trayectoria a principios de los setenta impeliéndole a conceptualizar la suya como una única obra total, es el que le lleva a pensar que sus futuros proyectos —y, por lo tanto, irrealizados— podrían agruparse en un único libro que titularía *Atlante*. En la acepción que le da el autor, es decir, como archivo o lugar donde todo está contenido o, mejor aún, como la imagen de unas imágenes abiertas a nuevas configuraciones mediante la progresiva incorporación de imágenes a lo largo de los años.

Se trata de una acción que, partiendo de temas, reflexiones y proyectos visuales de exquisita y perspicaz singularidad, caracterizarán la obra de quien mira la realidad de frente sin menoscabar lo que sucede detrás (Ghirri); de quienes sitúan en primer plano lo que, habitualmente, habita al fondo (Antonioni y Ghirri); de quien defiende la necesidad de un cine que, más que filtrar una tesis, filtre poesía (Antonioni); de quien escoge trabajar en fotografía para reforzar la mirada del aficionado y no la sabiduría de un profesional (Ghirri); de quien, más que por los sentimientos, se interesa por los efectos de su enfermedad (Antonioni); de quien no distingue entre la alta y baja cultura (Ghirri); de quien manifiesta su dificultad en hablar y confiesa que, sin el cine, no hubiera existido (Antonioni); de quien renuncia al virtuosismo técnico para estar cerca de la verdad durante la toma de sus imágenes (Ghirri); de quien dice que, cuando trabaja, lo hace con el estómago y no con el cerebro (Antonioni); de quien proyecta y construye su obra como una forma de narración con imágenes y no para crear imágenes singulares (Ghirri); de quien trabaja las imágenes fijas como algunos músicos las pausas (Antonioni); de quien se interesa por la percepción de un lugar y no por su catalogación, descripción o ubicación (Ghirri); de quien consigue que la inmovilidad sea su sello de identidad, de modo que, en sus películas, parezca que todo se mueve pero que nada progresa (Antonioni); de quien incluye personas en sus imágenes no porque hagan algo relevante sino porque son, pura y simplemente (Ghirri); de quien persigue con la cámara a sus actores hasta que dejan de serlo y empiezan a ser personas (Antonioni); de quienes muestran pero, sobre todo, se interesan en explicar historias (Antonioni y Ghirri); de quien las explica a partir de una gramática muy personal (Antonioni); de quien, para hacerlo, se inventa un alfabeto visual como alternativa a los géneros fotográficos tradicionales (Ghirri); de quien siente a flor de piel el tiempo suspendido de, por ejemplo, las plazas vacías de De Chirico (Antonioni); de quien afirma que «su habitación» es el valle del Po (Ghirri); de quien visita hasta cuatro veces en Roma una exposición de Mark Rothko —su primera retrospectiva, en 1962— y experimenta cómo aumenta progresivamente su admiración por el pintor hasta el límite del silencio más absoluto (Antonioni); de quienes se acercan al universo de la abstracción de forma natural o a través de una lente, una ampliación de imagen o *blow-up*, un alteración de escala, etc. (Antonioni y Ghirri); de

quién, para entender la realidad, nunca sigue un camino entre dos puntos, sino que opta por hacer un mapa explorando la vida en zigzag (Ghirri); de quién, más que ceñirse a un guion, cambia continuamente de opinión en función del día que tenga, el paisaje frente al cual se encuentre, lo que le dicte el instinto... por las razones que sea (Antonioni); de quién sostiene que, al fotografiar, solo vemos una parte del mundo, mientras que la otra la cancelamos (Ghirri); de quién decide fragmentar la acción para introducir en sus películas secuencias o encuadres que a cualquiera le parecerían innecesarios o superfluos —por ejemplo: un vendaval, unas brumas, el mar, muros y paredes de distintas texturas, puntos de fuga hacia otros espacios, detalles de rocas, etc.— (Antonioni); de quién defiende que lo fascinante de la fotografía es su forma de relacionarse con el mundo, siempre tan enigmática, ambigua y misteriosa (Ghirri); de quién se dijo que era un «neorrealista interior» porque exploraba, en sus películas, la relación del hombre consigo mismo, es decir, sus emociones y sentimientos, más que su relación con los demás, el ambiente o el resto del mundo (Antonioni); de quién deja que el mundo se acerque a él y que las ideas aparezcan, siempre sin esperar nada (Antonioni y Ghirri); de quién huye, en sus películas, de los delirios, la soberbia y las extravagancias intelectuales porque considera que las imágenes deben dar sentido de la verdad (Antonioni); de quién entiende, al igual que Perec, que el mundo es una forma de escritura, una geografía de la cual los artistas son los autores (Ghirri); de quienes antes de empezar a hacer nada se cultivaron leyendo libros de arte, arquitectura, diseño, filosofía, semiótica, etc. (Antonioni y Ghirri); de quién piensa, como Giordano Bruno, que: «pensar es especular con imágenes» (Ghirri); de quién otorga a las cesuras una función expresiva primordial, inventando un tiempo nuevo, elíptico y aparentemente irreal (Antonioni); de quién aprende a valorar las cosas simples y obvias, para volver a verlas desde otra perspectiva (Ghirri); de quién dice que el nacimiento de una historia en el cine es como el de la poesía para un poeta, es decir, que primero vienen a la mente palabras, imágenes y conceptos que luego se mezclan y de su destilación surge la poesía (Antonioni); de quienes nunca entienden que su obra deba resolver ningún enigma¹¹ (Antonioni

¹¹ Palabra procedente del lat. *aenigma*, y este del gr. αἴνιγμα *aínigma*. m. Enunciado de sentido artificiosamente encubierto para que sea difícil de entender o interpretar. Sin.: adivinanza, acertijo, jeroglífico, rompecabezas,



Luigi Ghirri
Rimini, 1977
Cortesía Eredi di Luigi Ghirri

Michelangelo Antonioni
Montagna incantata n.126
Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni.
© fotografía Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna
e Contemporanea.



Michelangelo Antonioni
Montagna incantata n.188
Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni.
© fotografia Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna
e Contemporanea.

Luigi Ghirri
Bastia, 1976
Cortesía Eredi di Luigi Ghirri



Luigi Ghirri
Modena, 1970
Cortesía Eredi di Luigi Ghirri



Luigi Ghirri
Bressanone, 1979
Cortesia Eredi di Luigi Ghirri

Michelangelo Antonioni
Montagna incantata n. 171
Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni.
© fotografia Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna
e Contemporanea.

y Ghirri); de quien siempre deja, en sus fotografías, vías de fuga —a través de la luz, un (des)enfoque, unas piernas, etc.— para que la atención no se centre en lo que se ve en la imagen, sino en todo lo que permanece a un lado, se sugiere o se imagina que puede pasar (Ghirri); de quienes sienten más el deseo de sentir que el deseo de saber¹² (Antonioni y Ghirri); de quien, durante la felicidad de su niñez, no pintaba muñecos sino portales, capiteles, planos de edificios absurdos, retratos de su padre, de su madre, de Greta Garbo o de Charlot, y construía barrios de ciudades con cartón que luego pintaba con colores vivos (Antonioni); de quien renuncia a un esquema rígido de trabajo para abrir las puertas a la casualidad y la intuición y hacer que la totalidad de su obra se entienda como un mapa de millares de pequeñísimos signos relacionándose entre sí (Ghirri), etc.

Aplicando a partes iguales pinceladas de razón e intuición con la convicción de que lo interesante de la vida no es (solo) lo que tenemos delante sino (también) lo que observamos, cuestionamos y explicamos de cuanto tenemos detrás,¹³ el relato que escriben Antonioni y Ghirri a lo largo de sus vidas¹⁴ refleja la evolución de quienes hurgan la realidad para que sea el espectador¹⁵ quien concluya, con su experiencia,¹⁶ lo que ellos tan solo

problema. m. Realidad, suceso o comportamiento que no se alcanzan a comprender, o que difícilmente pueden entenderse o interpretarse. Sin.: misterio, incógnita, interrogante, secreto, arcano.

¹² A pesar de que el deseo de saber sea un deseo innato. Recordemos la frase con que se inicia la *Metafísica* de Aristóteles: «Todos los hombres desean, por naturaleza, saber».

¹³ O bajo nuestros pies, a un lado, al margen de nuestro campo visual, más allá de las nubes, etc.

¹⁴ Poco a poco, en cada película, uno siempre pone algo de uno mismo. Una parte de las historias que han sido importantes para la vida de Antonioni está en todas sus películas. De modo que se podrían reescribir uniendo gestos de un personaje con expresiones de otro, gustos, reflexiones o miradas de otro, etc. Antonioni sostiene que las películas, como la vida, se hacen haciéndose.

¹⁵ Aunque no es un tema que le quite el sueño, Antonioni considera que el público debería ser como él, es decir, atento, desprevenido, capaz de reír y conmoverse.

¹⁶ La narrativa elíptica de Ghirri, relatada a través de sus imágenes, al tiempo que define un mundo perfilado por imágenes, también nos habla de la imposibilidad de vivir fuera de él. Ahora bien, en la medida en que la fotografía es, para él, una narración en secuencia mental, no solo no bloquea la existencia de narraciones paralelas, sino que fomenta su expansión mediante puntos o vías de fuga. Para Ghirri, cada obra define un espacio elástico; no se agota en una entidad measurable, sino que la trasciende. Estos límites porosos en su obra inducen a pensar que los argumentos de Umberto Eco en relación a la importancia y

apuntan. Frente a la obra de Antonioni y Ghirri, uno siempre tiene la sensación de estar leyendo un relato inconcluso.

Y diríamos que, en ello, hay mucho de cierto.

Sobre la base intelectual de un pensamiento¹⁷ que cristaliza en obra mediante el uso de un lenguaje experimental y

multiplicidad de interpretaciones de una obra bajo la mirada crítica de un lector u observador, no le pasaron desapercibidos. En el capítulo de *Opera aperta* (1962), donde Eco expone sus ideas acerca de las artes visuales, habla de la importancia de la indeterminación y la existencia de constelaciones dinámicas en las cuales «la relación estructural no está determinada, desde el inicio, de modo unívoco». Antonioni, por su parte, relata sus historias a partir de una gramática personal vinculada más a la verdad que a la lógica. Sostiene el cineasta ferráns que, del mismo modo que nuestro día a día —lo cotidiano— no es en absoluto mecánico, convencional o artificial, el cine tampoco debería serlo. En su lugar el cine debería mostrar el ritmo interior de las historias que se explican en función de sus momentos de euforia y decepción, momentos de angustia y exaltación, momentos agradables y dolorosos. Así como en la vida hay momentos de placer y otros de dolor, es necesario que haya películas ligeras y otras dolorosas y amargas.

¹⁷ En el caso de Ghirri, su pensamiento se articula a partir de su pasión por el arte, la arquitectura, el diseño, la poesía visual italiana, la lectura voraz de libros de literatura, filosofía e historia del arte, así como de lo que obtiene de su encuentro en Módena con artistas del arte conceptual como Franco Guerzoni, Carlo Cremaschi, Claudio Parmiggiani, Giuliano della Casa, Franco Vaccari o el historiador del arte Arturo Carlo Quintavalle, implicados en investigaciones y debates conceptuales en torno a la desmaterialización del arte y la importancia del proyecto y la documentación fotográfica. Una muestra del alcance cultural del pensamiento de Ghirri se puede ver en *Identikit* (1976-1979), un brillante autorretrato del artista *in absentia* a través de sus libros, discos, postales, fotos antiguas u objetos de afecto. Objetos que Ghirri fue distribuyendo por su biblioteca y que más tarde fotografió a la manera de naturalezas muertas de su intimidad. En el caso de Antonioni, su pensamiento se configura a partir de su fascinación por el universo de las imágenes al que se acerca de joven aprendiendo de lo que veía y leía en libros de pintura. Además del arte que, desde Piero della Francesca hasta Mario Schifano, le ofrecía argumentos visuales y conceptuales de peso para ir modelando su mirada, Antonioni sentía una gran atracción por la arquitectura —su otra gran pasión—, escribía para revistas especializadas de cine y era un lector voraz interesado en la poesía, las novelas y el ensayo. Entre los amores literarios de Antonioni se encuentran William Faulkner, Marcel Proust, Ernest Hemingway, D. H. Lawrence —dice que fue suya la primera novela que leyó—, Erik Ibsen, Luigi Pirandello, André Gide —se lo sabía de memoria, hasta lo tradujo al italiano—, Paul Morand, Gertrude Stein, Jean-Paul Sartre, James Joyce, Stéphane Mallarmé o Françoise Sagan. Esta última, que formó parte del círculo de amistades, dijo que lo que valoraba de las películas de Antonioni era «el blanco y el negro, los paisajes mortecinos, los rostros desviados, todo lo que se dice sin hablar, todo lo que pasa por detrás, todo lo que solo Antonioni sabe hacer en sus películas. Sus películas son como una pintura».

poco convencional¹⁸ derivado de las reflexiones, temas y cuestiones que ocupan a Antonioni y Ghirri, y del modo en que conciben sus trabajos, cuestionando cuánto les rodea y afecta¹⁹ de forma indisociable de la vida,²⁰ es como se esboza el mapa emocional de esta exposición entendida, desde su concepción, como un trabajo de investigación y, en consecuencia, como un proyecto especulativo.

Tomando prestado de René Daumal²¹ el título de su novela

¹⁸ Caracterizado en Ghirri, por ejemplo, por la frontalidad de sus tomas y la renuncia a cualquier forma de corte o pérdida; el equilibrio, quietud y aparente simplicidad de sus imágenes; la ausencia de cualquier tipo de virtuosismo técnico; la falta de interés en la búsqueda de un estilo propio y personal; la fijación en el análisis de temas cotidianos, en todo aquello que pasa cuando parece que no pasa nada; la consolidación de un corpus de trabajo en forma de series inconclusas; el uso del color porque la vida no es en blanco y negro, como dice el autor; el modo de entender que la fotografía excluye el resto del mundo para mostrar tan solo una pequeña parte; la habilidad en la captación de cuanto sucede al margen de un proyecto, más allá de lo previsto, etc. Apreciable en Antonioni, por ejemplo, en su método de realización cinematográfica basado en la correlación entre cine, pintura, fotografía y literatura; la importancia de los momentos superfluos y marginales en sus películas, cargados de sentido y ambivalencia del tiempo real; su atención a la verdad más que a la verosimilitud; su modo de observar la realidad; su forma de ir desde un detalle al conjunto; el uso del color, tan propio de la sociedad contemporánea, que traduce en un registro muy particular de colores emocionales como forma de resistencia al uso superficial del color; los tonos grises y cielos cubiertos tan característicos de sus films; el modo en que retrata la burguesía y, a partir de ahí, se aproxima a los sentimientos del individuo, a quien persigue hasta la extenuación, etc. En relación con todo ello, Antonioni plantea lo siguiente: «Cuando todo ha sido dicho, cuando la escena principal parece haberse cerrado, está el después, y me parece importante mostrar al personaje precisamente en estos momentos, de frente y de espaldas, su gesto y su actitud, porque sirven para aclarar todo lo que ha sucedido y lo que, de todo lo sucedido, permanece en el interior del personaje».

¹⁹ Dificultando el respeto hacia la obra inicial de Antonioni y envolviendo la de Ghirri de una páginas conceptual que le apartaría en exceso del ámbito (real y documental) del que pertenía y se nutría.

²⁰ «Fare un film è invece vivere, almeno per me» (Para mí, hacer un film es vivir), expresará Antonioni en más de una ocasión.

²¹ Nacido en Boulzicourt (Francia) el 16 de marzo de 1908 y fallecido en París el 21 de mayo de 1944, debido a una tuberculosis derivada, probablemente, de un consumo demasiado prematuro de tetracloruro, René Daumal fue un escritor, ensayista, traductor y poeta cuyos treinta y seis años de vida transitaron el inframundo del esoterismo, el imaginario simbolista, las experiencias grupales con el sueño, incursiones al más allá, intentos de suicidio y la sensación de no saber qué estaba haciendo en este mundo desde que escribe, con quince años, lo siguiente: «Comienzo a dudar, a cuestionarlo todo. Mientras conservo un gusto

más célebre²² y el ánimo de emprender una aventura sin la prescripción de un final ni el deseo de alcanzarlo, se inicia el camino que deseamos transitar sin pensar qué dirección tomar ni temer si nos perderemos o no.

El monte análogo, nuestra exposición, es una suerte de ensayo visual sin terminar²³ impulsado para explorar la infinidad de afinidades²⁴ que existen entre la obra de Michelangelo Antonioni y la de Luigi Ghirri a partir de no más de cuarenta imágenes en las que ambos artistas representan la realidad no tanto en función de lo que muestra, vemos o identificamos, sino de cuánto puede evocar al acceder a ella con otros ojos, con otra mirada. Se trata de un viaje por tierras escarpadas de un presentimiento que nace de una intuición, que transcurre en torno a la idea de una montaña²⁵ y que, tomándose un respiro en el espacio de exposición, permanece en estado de espera con el ánimo de dilucidar qué dirección tomar, valorar si continúa igual o si, por el contrario, da por terminado este periplo iniciado ya hace unos años.

—¿Y por qué montañas? —le preguntó una visitante a Antonioni durante la inauguración de la exposición de sus *Montañas encantadas* en Venecia.²⁶

naturalmente sano hacia la naturaleza, el aire libre, etc., emprendo toda clase de experiencias “para ver” con mis compañeros (sujetos “brillantes” en el liceo, pero algo locos): alcohol, tabaco, noctambulismo, etc. Trato de asfixiarme para estudiar cómo desaparece la conciencia y qué poder ejerzo sobre ella». Hasta el día de su muerte, la vida de Daumal transcurre entre experiencias delirantes, coqueteos con el surrealismo, el aprendizaje autodidacta del sánscrito, la poesía y un estado de ánimo convulso debido a la sucesión de patologías.

²² Es decir, *El monte análogo. Novela de aventuras alpinas no euclidianas y simbólicamente auténticas*. Ed. Atalanta, 2006.

²³ Es decir, inconcluso, incompleto, en situación permanente de «deseante» y formado por los márgenes, las fallas y las grietas de un discurso desajustado, condenado a no acomodarse jamás.

²⁴ De orden formal y conceptual.

²⁵ «Me gustan mucho las montañas, entonces es evidente que he tomado este camino instintivamente», respondió una vez Antonioni cuando le preguntaron si sus «montañas» habían salido por casualidad al ampliar una imagen.

²⁶ La exposición a la que nos referimos se titulaba *Le montagne incantate* y se presentó en el Museo Correr de la ciudad de Venecia en el marco de la Bienal de Arte de 1983 auspiciada por Maurizio Calvesi —director de la sección de arte— y Gian Luigi Rondi —director de la sección cinematográfica—. Se trataba, en consecuencia, de una propuesta que atravesaba los límites de ambas disciplinas desde su propia concepción. En el mismo año, Antonioni fue premiado con el León de Oro del cuadriennio 1983-1986 por una carrera que honraba no solo al cine italiano sino a la investigación y búsqueda de un estilo propio a nivel internacional.

—¿Y por qué no? —respondió Antonioni.

—¿No teme agotarse pintando solo montañas? —insistió la visitante.

—Son montañas imaginarias, de modo que nunca se agotarán.

Mostrada por primera vez en 1983, la serie de *Montañas encantadas* que Antonioni empieza a trabajar tras el estreno en Italia de cuatro de sus películas más conocidas²⁷ es un trabajo que parte del azar y cuya razón de existir se resuelve en soporte fotográfico. Pese a que son varias las explicaciones que se dan en torno al origen de esta serie inesperada, Antonioni sostiene que parte de un retrato que realizó durante su juventud y que acabó hecho pedazos al no estar satisfecho con sus resultados. Se trata de una reacción natural, puesto que, si bien cualquiera hubiera terminado desprendiéndose de sus fragmentos,²⁸ el cineasta fue más allá al ver que del mapa que se había creado con la acumulación de minúsculas formas, colores y texturas, emergía lo que se le antojó que podía ser una montaña y que pronto se confirmó al ampliar, con ayuda de una lente, la superposición azarosa de algunos de aquellos fragmentos.

Después de la trilogía de la incomunicación,²⁹ Antonioni se consagra a la realización de *Il deserto rosso*,³⁰ su primera película en color³¹ protagonizada por una incommensurable Monica Vitti

²⁷ Nos referimos a *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) e *Il deserto rosso* (1964).

²⁸ Quizás para no perder un segundo en la idea de un supuesto fracaso.

²⁹ Esta definición, que incluye las tres películas en blanco y negro que estrena Antonioni entre 1960 y 1962 —es decir, *L'avventura*, *La notte* y *L'eclisse*—, no cuenta con la aprobación del director italiano. Según él, no existe propiamente una trilogía de la incomunicación, sino cuatro películas rodadas una detrás de la otra consagradas a indagar distintos tipos de crisis existenciales. A partir de esta puntualización, son cuatro las películas que, eventualmente, se podrían agrupar bajo un mismo paraguas: las tres mencionadas anteriormente e *Il deserto rosso*, su primera película en color estrenada en 1964.

³⁰ Aunque se dice que aborda esta película como el pintor pinta un cuadro —es decir, inventando cromatismos y no fotografiando los colores naturales—, sostiene Antonioni que lo curioso de su experiencia pictórica es que nunca se siente un pintor sino un director de cine que pinta.

³¹ Mark Rothko y Michelangelo Antonioni se admiraban mutuamente. En una carta que el cineasta envía al pintor en 1962 en ocasión de su retrospectiva en Roma, Antonioni le dice lo siguiente: «En sus cuadros, que parecen hechos de nada —o sea, solo de color—, descubro algo nuevo; se descubre todo lo que está detrás del color, dándole sentido, dramatismo, poesía, en suma. Son admirables, y por lo demás es indiscutible que este es el límite máximo al que

en el papel de esposa de un ingeniero petroquímico que, a consecuencia de un accidente de automóvil, sufre un fuerte shock mental que le provoca alucinaciones, estados mentales de alienación y la imposibilidad de comunicarse con las personas que la rodean. La sensación de soledad de la protagonista en un mundo deshumanizado por la acción tecnoindustrial del hombre es algo que Antonioni transmite a la perfección después de trabajar el color en busca de la combinación perfecta de gamas cromáticas evocadoras y misteriosas. Se trata de un proceso de búsqueda y creación consistente en la realización de infinitas pruebas de color³² de cuyos descartes no tardarían en aparecer nuevos mapas de papel tanto o más sugerentes que los que vio la primera vez. Los mapas de color de donde emergen sus *Montañas encantadas*.³³

pueda llegar la pintura de hoy». Rothko, por su parte, siempre sostuvo que *La notte*—la película de Antonioni que tuvo su estreno en EE UU en 1962— no era una película en blanco y negro, sino una película en color. Rothko atribuía la cualidad cromática de este film a la infinitud de matices que Antonioni había conseguido plasmar, expresando y trascendiendo hasta la extenuación los límites del blanco y el negro.

³² Que, en cierto modo, representó para Antonioni la posibilidad de retomar su afición de joven por la pintura.

³³ Por bien que hay quien afirma que las *Montañas encantadas* de Antonioni se sitúan entre la pintura y el cine, sostiene Giulio Carlo Argan que, puesto que más que representar un espacio visualizan una duración o un lapso de tiempo, son más cinematográficas que pictóricas. Dice el historiador que no tienen la bidimensionalidad objetual de un cuadro, pero sí, en cambio, la fluctuación y luminiscencia de una pantalla. En todo caso, apostilla, son un complemento perfecto de sus películas y la confirmación de la naturaleza figurativa de un creador de atmósferas consagrado a la exploración del espacio, en busca de evocaciones, formales y tonales, inéditas y misteriosas. Todas las *Montañas encantadas* de Antonioni parten de una pintura matriz realizada, principalmente, mediante la técnica del collage, pero también en acuarela, tintas o pasteles. Se trata de minúsculos bocetos aún en fase de terminar en espera de que el proceso técnico de ampliación de imagen —el *blow-up*— les imprima la textura, el color, la tonalidad y la medida que Antonioni les quiera dar. Más que una clonación, las *Montañas encantadas* son imágenes replicantes y en el proceso de alquimia al que se someten entre la matriz y la fotografía final —la obra única y original— se percibe el alcance de la cultura visual de quien sabe, como Antonioni, de la existencia de los pintores del siglo XVI que pintaban montañas ampliando pequeños pedazos de roca; del sentimiento de soledad sublime evocado por ciertos pintores románticos a través de su obra; de la poética visionaria de los japoneses dando espacio al más allá fusionando la forma fija de los montes con las zonas pasajeras y onduladas de las nubes y del mar; de las textuologías realizadas por Jean Dubuffet a partir de 1945; de la pintura lejana y solitaria de Henri Matisse; del modo en que la vida del pintor colma los vacíos de las naturalezas muertas de Giorgio Morandi (según Cocteau);

Frente a la unidad formal, conceptual y emocional de esta serie de montañas de Antonioni surgidas de la combinación de un proceso manual y técnico y la acción del azar, las montañas de Luigi Ghirri no configuran ningún bloque estructural, sino que aparecen de forma intermitente en buena parte de las series que realiza desde el inicio de su trayectoria fotográfica.

Igual como percibimos en la mirada del cineasta ferrarés, la mirada de Ghirri, educada (también) en la amplitud de una llanura, puede que le indujera a trascender la imagen de las montañas que veía para captar, en sus múltiples posibilidades, la idea que le transmitían a un nivel más conceptual. Sosteniendo que la fotografía debía ser entendida como un espacio de observación, las montañas captadas por la cámara de Ghirri desde el inicio de su trayectoria,³⁴ más que representar la realidad, son montes análogos de los que se vale para revertir la idea del hombre como entidad de medida,³⁵ cuestionar la mirada del espectador situándole entre imágenes macroscópicas y microscópicas,³⁶ extrañar

de la experiencia sensorial a través del color y la abstracción de Rothko, etc. Aunque las *Montañas encantadas* de Antonioni constituyen por sí mismas un universo fotográfico compacto y bidimensional repleto de montañas imaginarias, análogas entre sí y, por lo tanto, nunca iguales, la mirada del cineasta en relación con el color, la materia y las formas orgánicas, evocadoras e indefinidas, es algo que se deja sentir tras la infinidad de fotogramas (encantados?) que inserta en sus películas remitiendo al espectador a universos húmedos, informes, nebulosos, secos y áridos cuyo nexo de unión es que permanecen o son vistos de acuerdo a una forma de visión que, lejos de la mirada totalizadora de la perspectiva, aboga por otra forma de aprehender el paisaje. Más que observar desde un palco central, los fotogramas encantados que Antonioni inserta en sus films responden a la voluntad de capturar y reproducir la intensidad emocional de un instante, bien sea de luz, del anuncio de un cambio climático, de los pasos que determinan el ritmo y la continuidad de una secuencia; en suma, del instante en que el tiempo permanece suspendido.

³⁴ A principios de la década de los años setenta, concretamente 1973.

³⁵ En especial en su serie *In Scala* (1977-1978), captando a los visitantes de un parque temático de Rímini transitando, como modernos Gullivers, entre monumentos icónicos de Italia amontonados unos junto a los otros. Apelando simultáneamente al concepto de macroescala y microescala que genera en el espectador un efecto de gran extrañamiento, Ghirri propone viajar hacia nuestro interior para tomar conciencia de las imágenes que podemos acumular al alcanzar una montaña y, una vez en la cima, poder ver más allá. Aunque la montaña sea de cartón piedra.

³⁶ Algo que se hace especialmente evidente en la serie de fotografías *Atlante* (1973), consistente en la ampliación, mediante la técnica del *blow-up*, de ciertas páginas de un atlas llevando hasta la abstracción la imagen real y la información de su simbología.

nuestra percepción visual añadiendo en las imágenes elementos que no son propios de los entornos que representa, o recordar que la imagen fotográfica, como síntesis del estatismo de la pintura y el dinamismo del cine, es un alegato en favor de la ralentización del movimiento e invita a la contemplación.

Mientras que la idea de montaña que ronda Antonioni pasa por sublimar una estandarización de su representación de forma análoga, de acuerdo a una tipología determinada y matizada por efectos de color, texturas y formas que evocan el más allá mediante la bruma y la abstracción de unas atmósferas enigmáticas, la idea de montaña a la que se refiere Ghirri deriva de la maestría de una mirada caleidoscópica cuya relación con la realidad no depende tanto de lo que vemos y permite ordenar, catalogar y racionalizar el mundo, sino de la esencia de cuanto vemos y nutre, progresivamente, nuestro deseo de imaginar mundos posibles.

Esta es la esencia que da sentido a nuestra exposición: viajar hacia algún lugar con la idea de una montaña en el pensamiento de la cual solo sabemos lo que, en su monte análogo, nos describe René Daumal:

«Que se trata de una montaña misteriosa e inaccesible.

Que su materia tiene la curiosa propiedad de curvar el espacio que la rodea.

Que se halla en un espacio inmanifestado.

Y que su localización exige, en primer lugar, que se reúnan dos personas, pues al ser dos, de ser *imposible* se convierte en *posible*.»

De ahí el encuentro entre Michelangelo Antonioni y Luigi Ghirri.

Bibliografía:

- Antonioni, M. (1994). *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*. 4.^a edición. Venecia: Marsilio Editori, 2022.
- Daumal, R. (2006). *El monte análogo. Novela de aventuras alpinas no euclidianas y simbólicamente auténticas*. Vilaür (Girona): Ediciones Atalanta.
- Di Carlo, C. (2018). *Il mio Antonioni*. Bolonia: Cineteca di Bologna, Istituto Luce – Cinecittà.
- Fundación Luis Seoane (2010). *Michelangelo Antonioni y las montañas encantadas. La intuición del hielo*. A Coruña: Fundación Luis Seoane.
- Fico Antonioni, E. (1993). *Michelangelo Antonioni. Le montagne incantate ed altre opere*. Ferrara (Comune di Ferrara): Galleria Civica d'Arte Moderna - Palazzo dei Diamanti.
- Ghirri, L. (2021). *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*. 2.^a edición. Isola del Liri: Quodlibet.
- Ghirri, L. (2010). *Lezioni di fotografia*. Macerata: Quodlibet.
- Ghirri, L. (2019). *L'obiettivo nella visione*. Milán: Edizioni Henry Beyle.
- Imponente, A. (2007). *Michelangelo Antonioni. Le montagne incantate*. L'Aquila - Museo Nazionale d'Abruzzo: Gangemi Editore.
- Jakob, M. (2022). *La finta montagna*. Milán: Silvana Editoriale.
- Lingwood, J. (2024). *Luigi Ghirri: Viaggi*. Lugano: MASI Lugano - MACK.
- Lingwood, J. (2018). *El mapa y el territorio*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Païni, D. (2013). *Antonioni, le maestro du cinéma moderne*. Bruselas - Palais des beaux-arts: Bozar Books.
- Portoghesi, P. (1983). *Antonioni. Le montagne incantate*. Venecia: Museo Correr - La Biennale.
- Mancini, M.; Perrella, G. (1986). *Michelangelo Antonioni: arquitectura de la visión*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales - Ministerio de Cultura.
- Tassone, A. (1990). *I film di Michelangelo Antonioni*. Effetto cinema, 9. Roma: Gremese Editore.

La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horario: de martes a domingo y festivos, de 11 a 20 h
Festivos cerrado: 25 y 26 de diciembre y 1 de enero
Entrada gratuita


#antonionighirri
@lavirreinaci
barcelona.cat/lavirreina