

Un assaig visual sense acabar a partir de les afinitats que es donen entre el cinema de Michelangelo Antonioni i la fotografia de Luigi Ghirri, a través d'una petita selecció d'obres que pertany a la sèrie *Muntanyes encantades*, del cineasta de Ferrara i la producció de Ghirri, en què l'autor fixa l'ull en la representació d'unes muntanyes.

Michelangelo Antonioni i Luigi Ghirri

LA MUNTANYA ANÀLOGA¹

15.11.2025 – 15.02.2026



¹ Títol procedent de la novel·la de René Daumal *El monte análogo. Novela de aventuras alpinas no euclidianas y simbólicamente auténticas*, publicada en castellà per Ediciones Atalanta l'any 2006. Es tracta d'una novel·la inconclusa publicada a París el 1952 que relata una expedició utòpica a la recerca d'«una misteriosa muntanya inaccessible, la matèria de la qual té la curiosa propietat de corbar l'espai que l'envolta». L'inici d'aquesta expedició emergeix de la mescla de violència i delicadesa que percep Théodore, narrador del relat —i, en aquest cas, «autor d'un estudi sobre el sentit simbòlic de la muntanya en les mitologies antigues», segons s'afirma en el llibre—, en el traç de lletra d'una carta que rep de Pierre Sogol —un dels protagonistes del llibre—, un professor d'alpinisme, segons surt escrit en una placa a la vora de la finestra de casa seva.

Michelangelo Antonioni

Montagna incantata n.176

Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni.

© fotografia Ferrara, Gallerie d'Arte

Moderna e Contemporanea.

No totes les exposicions responen a un desig de saber. També n'hi ha que sorgeixen del gust per dir un enigma i la necessitat d'instal·lar-s'hi feliçment, si fos possible, o de rondar-lo, si no ho fos.² Per norma general, les exposicions que formen part del primer grup són les que s'organitzen entorn d'una estructura el principi, el desenvolupament i el final de la qual determina l'accés als seus continguts a la manera de relats conclusos, és a dir, a través de la lectura de paraules embastades per un autor per delimitar el territori que explora en els seus relats. Les exposicions que pertanyen a aquest grup, doncs, són propostes que transcorren entre un origen i un final, ofereixen a l'atzar un marge escàs de maniobra, es munten sobre tesis acotades i molt precises i en les quals tot, absolutament tot, sembla que s'ha dissenyat per no desviar-se d'una ruta preestablerta i mantenir-se fidel als dictats d'uns conceptes que coneix a la perfecció qui els transfereix a un format expositiu. A ulls de l'espectador, les exposicions d'aquest primer grup acostumen a aparèixer com lliçons magistrals que, per ser a l'abast de la seva saviesa, fan gala d'una solidesa argumental que no dona pàbul a allò imprevisible i dificulta la possibilitat de qüestionar la seva «veritat» en termes diferents dels esgrimits per a l'articulació de les seves tesis.

Les exposicions que formen part del segon grup, per contra, són propostes més lliures, obertes i espaioses. En general, aquestes exposicions responen a la necessitat de dir històries en minúscules, modular relats inconclusos i apel·lar a la insaciabilitat del desig, la incompletesa i la insuficiència. Es tracta d'exposicions que no pontifiquen, que no són mai satisfetes, que se sostenen sobre estructures imperceptibles i que estan configurades per una selecció d'obres la raó de ser de les quals només és possible d'esbossar mitjançant paraules sorgides d'una volença³ cap a allò inexplicable. Es tracta, per tant, d'exposicions que no es donen mai per vençudes, que no aspiren a arribar a cap conclusió i que acostumen a arribar a l'espectador com a relats orgànics, imprevisibles i enigmàtics. Les exposicions que integren aquest grup són propostes en situació permanent de «desitjar» —a l'espera d'alguna cosa, es diria—, fonamentades sobre estructures

² Parafrasejant Alberto Ruiz de Samaniego en la presentació escrita del seu llibre dedicat al plaer de convertir la pintura en paraules: *El espacio salvado. Álbum de imágenes*. Ed. Shangrila, 2024.

³ Concepte metafísic procedent del verb *volar*, que significa «desitjar» i «estimar».

sincopades o fragmentades i configurades en funció del que transcorre pels marges, les falles i les esquerdes d'un saber que no s'acomoda mai. És difícil definir les exposicions que formen part d'aquest segon grup. No hi ha paraules que ho aconseguixin.

Però sí que es poden rondar.

Som-hi.

Michelangelo Antonioni (Ferrara, 1912 - Roma, 2007) i Luigi Ghirri (Scandiano, 1943 - Roncocesi, 1992) són dos artistes que neixen amb trenta-un anys de diferència en dues ciutats de la mateixa regió del nord d'Itàlia distanciades uns cent quilòmetres per carretera i en què l'alçada mitjana de les muntanyes no supera els cinc-cents metres. Es tracta de dues dades l'interès de les quals no deriva tant d'una fascinació per la cartografia com de la manera com influeixen en la formació de dues mirades que es forgen a les planes,⁴ que s'eduquen en la visió en àmplies concentracions d'al·luvió i fluvials, i que veuen a l'horitzó no una zona boirosa, sinó el lloc per on corre el pensament i la imaginació.

Sota l'influx d'un paisatge en absolut terrenal que es debat entre el cel i la terra, els núvols i l'aigua, formacions rocoses i marès, condensacions fluctuants i vapors, o que queda en suspensió entre la realitat i la ficció, l'obra per la qual es coneix Michelangelo Antonioni i Luigi Ghirri són imatges que inviten a ser llegides amb lentitud, que apel·len a la contemplació i que inciten a reflexionar entorn de l'individu fomentant el qüestionament crític de la seva relació amb el món. Es tracta de dues maneres d'observar i analitzar la realitat que evolucionen i es deixen sentir en l'obra de tots dos i que nosaltres plantejem sondejar a partir de la producció que fan, sobretot, durant la dècada dels setanta,⁵ és a dir, quan Antonioni comença a materialitzar

⁴ Concretament, a la plana padana o vall del Po, al nord d'Itàlia, on hi ha la regió de l'Emília-Romanya, d'on són originaris Antonioni i Ghirri. La plana padana —o *Pianura Padana*, que pren el nom del riu Po, *Padus* en llatí— s'estén entre els Alps, els Apenins i el mar Adriàtic i ocupa una extensió aproximada de 46.000 km².

⁵ Per bé que és en el conjunt de la producció d'Antonioni i Ghirri on es perceben de manera intermitent punts de connexió entre les seves pel·lícules i fotografies, el marc cronològic de la nostra exposició s'estableix entorn de la dècada de 1970. És l'època en què Michelangelo Antonioni comença a materialitzar en suport fotogràfic la seva sèrie *Muntanyes encantades* i en què Luigi Ghirri, després de decidir abandonar la seva professió d'aparellador, exercida durant la dècada anterior, decideix dedicar-se de ple a la fotografia, l'anàlisi de la imatge i la creació d'un alfabet nou.

la seva sèrie de *Muntanyes encantades* i quan Ghirri, alertat pels efectes de l'acceleració de la tecnologia, comença a considerar els seus treballs fotogràfics com una bona alternativa a la voracitat de les imatges de consum.

Per bé que les diferències entre l'obra de Antonioni i la de Ghirri són més que notables al marge d'una qüestió generacional, el context social al qual pertanyen o el llenguatge visual amb què expressen les seves idees, les analogies subtils que també es donen⁶ són les que han impulsat a concebre la nostra exposició no tant per l'interès que suscitaria una selecció d'obres determinada des d'una perspectiva purament visual, sinó per la manera com, a través d'unes imatges fotogràfiques, ens situem davant de dues formes singulars de veure, observar i relacionar-se amb un mateix, l'altre i el món. Es tracta d'un viatge emocional a través d'un territori esbossat a quatre mans per Antonioni i Ghirri ple de signes, senyals i gestos sorgits de l'ànima dels que, abans d'*iconificar* el seu pensament, van sentir atracció per l'univers de les imatges, es van interessar per la història de l'art, van escodrinyar la dimensió metafísica i abstracta de la pintura i van respondre al desig de cartografiar el territori que els va veure néixer per configurar, a partir d'allí, el nucli conceptual dels seus projectes cinematogràfics i fotogràfics.⁷

⁶ Sobretot, en relació amb l'atenció a allò quotidià, banal, innecessari, superflu, fora de camp, en segon pla, etc. En especial, tot el que fa que les seves pel·lícules o fotografies siguin obres que ens pensen, recorden, evoquen, afecten... en definitiva, que siguin relats que parlen de nosaltres.

⁷ Michelangelo Antonioni s'inicia en el llenguatge cinematogràfic influït per la història i vida de Ferrara, la seva ciutat natal. Una ciutat que, com sosté el director ferrarès, és divertida, bonica i misteriosa alhora, molt pagana, amb una tradició artística important i una de les més vives i interessants d'Europa durant el Quattrocento i el Cinquecento. A Ferrara, diu Antonioni, es percebia l'aroma del cànem dels camps circumdants i se sentia la densitat de les seves eternes boires, tan característiques del paisatge de la plana del Po, esquitxat de pobles de cases baixes i acolorides amb una materialitat lumínica que tan bé va saber immortalitzar Giorgio de Chirico. Antonioni se sentia molt unit al riu Po, però, sobretot, a la manera com ho sent la gent padana, la gent del Po. La primera pel·lícula que roda Antonioni és un documental que comença a filmar durant els primers mesos de 1943 a partir d'una idea desenvolupada en el seu primer article per a la revista *Cinema*, que, amb el títol «Per un film sul fiume Po», reflexionava entorn de la necessitat de reflectir l'esperit moral i psicològic d'un entorn natural que passa de ser un paisatge de coses, quiet i solitari, a ser un paisatge que es mou, s'omple de gent i es revigoritza. Per pura coincidència, durant el temps en què Antonioni comença a rodar

aquest documental a la llera del Po —documental que no va veure la llum fins al cap d'uns anys—, Visconti, amb qui Antonioni havia col·laborat amb anterioritat, estava rodant a pocs quilòmetres *Ossessione*, una adaptació no confessada del relat de James M. Cain *The Postman Always Rings Twice*. Malgrat que tots dos debutants es movien entorn de la idea de treballar a partir d'un contacte directe amb una realitat quotidiana, provinciana i incontaminada, que el cinema precedent havia deixat de banda, la repercussió de les seves pel·lícules no va tenir la mateixa sort. Es diu que, si Antonioni hagués partit d'una font literària, com era el cas de Visconti, no només hauria disposat de més pressupost, sinó que el resultat del seu treball hauria pogut considerar-se el manifest més digne del neorealisme italià, que acabava de néixer. Luigi Ghirri va consagrar una bona part de la dècada de 1960 a dedicar els seus dies laborables a treballar de delineant i topògraf —la professió per a la qual es va formar—, i els caps de setmana, sobretot a partir de la dècada de 1970, a la realització de *viatges mínims* per la seva regió natal en companyia de la seva petita càmera Canon d'aficionat. L'activitat fotogràfica de Ghirri no comença a prendre cos fins a 1969 —quan tenia 26 anys— arran de la trobada amb els artistes italians de l'art conceptual. Es tracta d'un període de transició —o, com el definiria més tard el seu amic Vittorio Savi, «en part una traïció a la seva vocació de fotògraf i en part una preparació»— que culmina el 1973, quan emergeix l'artista que duia a dins i decideix dedicar-se de ple a la pràctica de la fotografia. A l'inici de la dècada de 1970, Luigi Ghirri comença a fer tres de les seves primeres sèries fotogràfiques a partir de l'imaginari popular i la fotografia amateur des de l'òptica de l'art, sempre complexa i experimental: *Paesaggi di cartone* (1970-1973), *Catalogo* (1970-1973) i *Colazione sull'erba* (1971-1974). En aquestes tres sèries, hi presenta territoris perfectament delimitats, a base d'imatges enquadrades de manera diferent i en absolut ortodoxa, i agafades, principalment, en llocs molt familiars per a l'autor, com els carrers de Mòdena, les cases anodines aixecades al voltant de la ciutat, el tipus d'habitatge que un aparellador estava autoritzat a construir o, com diria el mateix Ghirri en una entrevista, «les cases que formen el carrer on visc, els carrers per on camino cada dia...», espais, en definitiva, que a causa del «seu anonimat i abandonament, semblava que esperaven que algú els conferís una identitat». Com a fotògraf autodidacte i, per tant, format al marge de l'acadèmia, Ghirri sacia les seves ànsies de formació submergint-se en la filosofia, la semiòtica, la literatura i la història de l'art. El marc intel·lectual del projecte que desenvolupa en les seves primeres experiències fotogràfiques es materialitza en les imatges que fa en un radi de ben just tres quilòmetres entorn del seu lloc de residència, un territori acotat, un mapa conegut. Juntament amb aquestes sèries, el 1972 Ghirri emprèn un dels seus treballs més icònics sense sortir de casa. Ens referim a *Atlante*, una relectura visual d'un dels objectes que tots tenim o hem tingut a casa (un atlas), les pàgines del qual conviden a viatjar amb la imaginació perquè agrupen, a l'interior, imatges de tot el món a través de noms, símbols i colors dels seus mapes geogràfics. Com a dada curiosa, ens agradaria apuntar —com fa James Lingwood al seu text per al catàleg de l'exposició de Luigi Ghirri al MNCARS de Madrid— que, al mateix temps que inicia la seva trajectòria fotogràfica fixant-se en temes quotidians procedents del nostre camp visual habitual, Georges Perec està escrivint a París *Espèces d'espaces*, un llibre que publica el 1974 i que, com la fotografia de Ghirri, reflecteix un món de

Antonioni i Ghirri, nascuts i educats en contextos sociofamiliars dissemblants tot i que igualment influents en la presa de decisió d'un futur professional⁸ que no van tardar a abandonar tan bon punt van veure la possibilitat de dedicar-se al que els interessava, comencen a establir les bases dels seus llenguatges creatius respectius, prenent una ruta semblant a la de Georges

llocs comuns i experiències quotidianes per a qualsevol habitant d'una ciutat europea occidental en la dècada de 1970 des de l'òptica de la curiositat i l'interès crític per la cultura canviant del nostre (del seu) temps. Línies interminables d'investigació que si al llibre de Perec parteixen de l'individu per dirigir-se cap a l'exterior, a l'obra de Ghirri transcorren simultàniament en diverses direccions. Com diu el mateix autor: «Si la fotografia és un viatge, no ho és en el sentit clàssic que suggereix la paraula; és més aviat un itinerari que dibuixa, tot i que carregat de derivacions i girs, d'atzar i improvisació, una línia zigzaguejant».

⁸ Antonioni, que va néixer, créixer i es va educar en l'ambient burgès d'una ciutat agrícola, rica i aristocràtica com Ferrara, després dels seus estudis en un institut tècnic, ingressa a la Facultat d'Economia i Comerç de Bolonya, i assisteix, com pot, a algunes classes de la Facultat de Lletres. La vida universitària de Bolonya no li interessa, com tampoc l'economia i hisenda. Diu que quan es va llicenciar, va sentir alegria i tristesa alhora. Si, d'una banda, acabava la formació per la qual la seva família havia apostat tant, de l'altra, deixava enrere la joventut i començava la lluita per guanyar-se la vida. Després d'un breu període de temps a Ferrara, en què es va introduir en la realització cinematogràfica amateur a partir del seu coneixement com a assidu als cines, l'any 1942 es desplaça a Roma, on comença a treballar en la indústria cinematogràfica malgrat la negativa del seu pare —un petit industrial ferrarès adinerat—, que s'estimava més que s'establís a Ferrara. En contra de la voluntat del seu pare, Antonioni va a Roma amb els diners recaptats de la venda dels múltiples trofeus de tennis que va guanyar durant la infància i joventut. A diferència del Antonioni, el pare de Ghirri no era burgès ni adinerat; era un fuster i dibuixant de Scandiano —un poble no gaire allunyat de Mòdena— que, com que no va poder sufragar una carrera universitària al seu fill, el va induir a formar-se com a aparellador, una professió que, a la Itàlia dels seixanta, solia començar molt aviat. Estimulat, segurament, per la possibilitat d'obtenir uns ingressos fixos en un moment en què el país estava molt actiu en la construcció d'habitatge i obres d'enginyeria civil (entre 1950 i 1960), és probable que Ghirri es decidís a triar la carrera al voltant dels quinze anys. Per bé que a Ghirri la professió d'aparellador no li interessava gaire, no va ser fins a finals de la dècada dels seixanta i començament dels setanta que va poder dedicar-se plenament a la fotografia. Va ser quan va entrar en contacte amb els artistes de l'art conceptual italià participant en els seus debats, cobrint fotogràficament les seves performances i esdeveniments, i començant a relacionar-se amb el món a través de la fotografia, preguntant-se sobre la seva funció i necessitat més que no pas intentant solucionar les qüestions que li formulés. Ghirri, adoptant unes paraules de Massimo Cacciari, sostenia que «la fotografia no és un problema; la fotografia és un enigma, perquè el problema té solució i l'enigma és un problema que no té solució».

Perec a *Espèces d'espaces*,⁹ és a dir, partint de l'exploració vital d'un espai íntim, proper i familiar per determinar, des d'aquest coneixement, les línies bàsiques de l'acció que es disposaven a emprendre al marge de tota ortodòxia, des d'una convicció molt personal, orientada a la indagació d'allò inesperat i entesa, des del primer moment, com a garant de la vida que volien viure.¹⁰ Es tracta d'una acció que, partint de temes, reflexions i projectes visuals d'una singularitat exquisida i perspicaç, caracteritzaran l'obra de qui mira la realitat de cara sense menysprear el

⁹ Sí, ja em perdonaran. No es tracta d'una obsessió. És que hi ha obres en les quals val la pena insistir fins a veure on poden arribar. Són obres que no acaben a l'última pàgina. I aquest llibre de Perec és, per mi, una d'aquestes obres. Els prometo que en tinc unes quantes més.

¹⁰ «Fare un film è per me vivere» (Per mi, fer una pel·lícula és viure). Aquesta afirmació d'Antonioni no només dona títol a un llibre recopilatori dels seus escrits sobre cinema, sinó que determina la seva carrera artística des del primer cop que posa l'ull a l'objectiu d'una Bell & Howell de 16 mm —va ser durant la joventut, intentant fer el seu primer documental en un manicomi de Ferrara. L'experiment no va funcionar; sembla que té una relació estreta amb una frase de Kierkegaard que segurament va poder llegir durant la seva fase autodidacta d'immersió en la filosofia buscant allò bell, allò més ocult o la raó per la qual els grans arriben a la poesia, convenint que estudiar és una altra manera de no estancar-se. La frase fa així: «Quan es vol entendre la vida, es mira al passat; quan es vol viure, es mira al futur». Si per Antonioni viure era sinònim de fer cine, per Ghirri era la consolidació d'un projecte fotogràfic com un relat discursiu i no conclouent —és a dir, no tancat ni sistemàtic—, alimentat d'una curiositat sense límits i un interès crític per la cultura canviant de la seva època. Des de finals de la dècada dels seixanta, amb l'ajut de la seva petita càmera i seguint una línia similar a la de les reflexions poètiques de Perec, Ghirri convida l'espectador (lector) a abastar la vida des de la seva dimensió més quotidiana i banal, observant llocs i espais familiars, plantejant maneres d'empatitzar amb l'absurditat de la immediatesa, escodrinyant un radi d'acció de no més de tres quilòmetres i fixant-se, durant les seves «aventures mínimes» —viatges de cap de setmana o petites vacances durant la dècada dels seixanta mentre treballa d'aparellador en una promotora immobiliària de Mòdena—, en les cases del carrer on viu, els carrers per on camina o fixant-se en els espais l'anonimat i abandonament dels quals sembla que l'esperen perquè els confereixi una identitat, no tant per sublimar-los com per extreure'ls de la nostra ceguesa i dotar-los del sentit que nosaltres els vulguem donar. El viatge per les imatges que emprèn Ghirri des de l'inici de la seva trajectòria al començament dels anys setanta i que l'impel·leix a conceptualitzar la seva obra com una única obra total, és el que el porta a pensar que els seus projectes futurs —i, per tant, irrealitzats— podrien agrupar-se en un únic llibre que titularia *Atlante*. En l'accepció que li dona l'autor, és a dir, com a arxiu o lloc on tot hi és contingut o, encara millor, com la imatge d'unes imatges obertes a noves configuracions mitjançant la incorporació progressiva d'imatges al llarg dels anys.

que hi passa al darrere (Ghirri); dels que situen en primer pla el que, normalment, habita al fons (Antonioni i Ghirri); de qui defensa la necessitat d'un cinema que, més que filtrar una tesi, filtri poesia (Antonioni); de qui tria treballar en fotografia per reforçar la mirada de l'aficionat i no la saviesa d'un professional (Ghirri); de qui, més que pels sentiments, s'interessa pels efectes de la seva malaltia (Antonioni); de qui no distingeix entre l'alta i la baixa cultura (Ghirri); de manifesta la seva dificultat a parlar i confessa que, sense el cinema, no hauria existit (Antonioni); de qui renuncia al virtuosisme tècnic per ser a prop de la veritat quan agafa les imatges (Ghirri); de qui diu que, quan treballa, ho fa amb l'estómac i no amb el cervell (Antonioni); de qui projecta i construeix la seva obra com una forma de narració amb imatges i no per crear imatges singulars (Ghirri); de qui treballa les imatges fixes com alguns músics treballen les pauses (Antonioni); de qui s'interessa per la percepció d'un lloc i no per la seva catalogació, descripció o ubicació (Ghirri); de qui aconsegueix que la immobilitat sigui el seu segell d'identitat, de manera que, a les seves pel·lícules, sembli que tot es mou però que res progressa (Antonioni); de qui inclou persones a les seves imatges no perquè facin alguna cosa rellevant, sinó perquè són, simplement (Ghirri); de qui persegueix amb la càmera els seus actors fins que deixen de ser-ne i comencen a ser persones (Antonioni); dels que mostren, però, sobretot, s'interessen a explicar històries (Antonioni i Ghirri); de qui les explica a partir d'una gramàtica molt personal (Antonioni); de qui, per fer-ho, s'inventa un alfabet visual com a alternativa als gèneres fotogràfics tradicionals (Ghirri); de qui sent a flor de pell el temps suspès de, per exemple, les places buides de De Chirico (Antonioni); de qui afirma que «la seva habitació» és la vall del Po (Ghirri); de qui visita fins a quatre cops a Roma una exposició de Mark Rothko —la seva primera retrospectiva, el 1962— i experimenta com augmenta progressivament la seva admiració pel pintor fins al límit del silenci més absolut (Antonioni); dels que s'acosten a l'univers de l'abstracció de forma natural o a través d'una lent, una ampliació d'imatge o *blow-up*, una alteració d'escala, etc. (Antonioni i Ghirri); de qui, per entendre la realitat, no segueix mai un camí entre dos punts, sinó que opta per fer un mapa i explorar la vida en zig-zag (Ghirri); de qui, més que no pas cenyir-se a un guió, canvia continuament d'opinió segons el dia que tingui, el paisatge davant

del qual es trobi, el que li dicti l'instint... pels motius que sigui (Antonioni); de qui sosté que, quan fotografiem, només veiem una part del món, mentre que l'altra la cancel·lem (Ghirri); de qui decideix fragmentar l'acció per introduir a les seves pel·lícules seqüències o enquadraments que a qualsevol li semblarien innecessaris o superflus —per exemple, un vendaval, unes boires, el mar, murs i parets de textures diferents, punts de fuga cap a altres espais, detalls de roques, etc. (Antonioni); de qui defensa que allò fascinant de la fotografia és la seva manera de relacionar-se amb el món, sempre tan enigmàtica, ambigua i misteriosa (Ghirri); de qui es va dir que era un «neorealista interior» perquè explorava, a les seves pel·lícules, la relació de l'home amb si mateix, és a dir, les seves emocions i sentiments, més que la seva relació amb els altres, l'ambient o la resta del món (Antonioni); de qui deixa que el món se li acosti i que les idees apareguin, sempre sense esperar res (Antonioni i Ghirri); de qui fuig, a les seves pel·lícules, dels deliris, la supèrbia i les extravagàncies intel·lectuals perquè considera que les imatges han de donar sentit de la veritat (Antonioni); de qui entén, com Perec, que el món és una forma d'escriptura, una geografia de la qual els artistes són els autors (Ghirri); dels que, abans de començar a fer res, van cultivar-se llegint llibres d'art, arquitectura, disseny, filosofia, semiòtica, etc. (Antonioni i Ghirri); de qui pensa, com Giordano Bruno, que «pensar és especular amb imatges» (Ghirri); de qui atorga a les cesures una funció expressiva primordial, inventant un temps nou, el·líptic i aparentment irreal (Antonioni); de qui aprèn a valorar les coses simples i òbvies, per tornar a veure-les des d'una altra perspectiva (Ghirri); de qui diu que el naixement d'una història al cine és com el de la poesia per a un poeta, és a dir, que primer venen a la ment paraules, imatges i conceptes que després es mesclen i de la destil·lació que se'n fa sorgeix la poesia (Antonioni); dels que no entenen mai que la seva obra hagi de resoldre cap enigma¹¹ (Antonioni i Ghirri); de qui sempre deixa, a les seves fotografies, vies de fuga —a través de la llum, un (des) enfocament, unes cames, etc.— perquè l'atenció no se centri en

¹¹ Paraula procedent del llatí *aenigma*, i aquest del grec αἴνιγμα *ainigma*. m. Enunciat artificiosament encobert perquè sigui difícil d'entendre o interpretar. Sin.: endevinalla, jeroglífic, trencaclosques, problema. m. Realitat, succés o comportament que no s'arriben a entendre, o que difícilment poden entendre's o interpretar-se. Sin.: misteri, incògnita, interrogant, secret, arcà.



Luigi Ghirri
Rimini, 1977
 Cortesia Eredi di Luigi Ghirri

Michelangelo Antonioni
Montagna incantata n.126
 Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni.
 © fotografia 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
 Cortesia Eredi di Luigi Ghirri



Luigi Ghirri
Modena, 1970
Cortesia 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.

el que es veu a la imatge, sinó en tot el que resta en un costat, se suggereix o s'imagina que pot passar (Ghirri); dels que senten més el desig de sentir que el desig de saber¹² (Antonioni i Ghirri); de qui, durant la felicitat de la seva infantesa, no pintava ninos sinó portals, capitells, plànols d'edificis absurds, retrats del seu pare, de la seva mare, de Greta Garbo o de Charlot, i construïa barris de ciutats amb cartó que després pintava amb colors vius (Antonioni); de qui renuncia a un esquema rígid de treball per obrir les portes a la casualitat i la intuïció i fer que la totalitat de la seva obra s'entengui com un mapa de milers de signes petitíssims relacionant-se entre si (Ghirri), etc.

Aplicant a parts iguals pinzellades de raó i intuïció amb la convicció que l'interessant de la vida no és (només) el que tenim davant sinó (també) el que observem, qüestionem i expliquem del que tenim darrere,¹³ el relat que escriuen Antonioni i Ghirri al llarg de les seves vides¹⁴ reflecteix l'evolució de qui furga la realitat perquè sigui l'espectador¹⁵ qui conclogui, amb la seva experiència,¹⁶ allò que ells només apunten. Davant l'obra d'An-

¹² Tot i que el desig de saber sigui un desig innat. Recordem la frase amb què comença la *Metafísica* d'Aristòtil: «Tots els homes desitgen, per naturalesa, saber».

¹³ O sota els nostres peus, en un costat, al marge del nostre camp visual, més enllà dels núvols, etc.

¹⁴ De mica en mica, a cada pel·lícula, un sempre posa una mica d'un mateix. Una part de les històries que han estat importants per a la vida d'Antonioni és a totes les seves pel·lícules. De manera que es podrien reescriure unint gestos d'un personatge amb expressions d'un altre, gustos, reflexions o mirades d'un altre, etc. Antonioni sosté que les pel·lícules, com la vida, es fan fent-se.

¹⁵ Encara que no és un tema que l'amoïni, Antonioni considera que el públic hauria de ser com ell, és a dir, atent, desprevingut, capaç de riure i commoure's.

¹⁶ La narrativa el·líptica de Ghirri, relatada a través de les seves imatges, alhora que defineix un món perfilat per imatges, també ens parla de la impossibilitat de viure-hi fora. Ara bé, en la mesura que la fotografia és, per ell, una narració en seqüència mental, no només no bloqueja l'existència de narracions paral·leles, sinó que en fomenta l'expansió mitjançant punts o vies de fuga. Per Ghirri, cada obra defineix un espai elàstic; no s'escapa en una entitat mesurable, sinó que la transcendeix. Aquests límits porosos a la seva obra indueixen a pensar que els arguments d'Umberto Eco en relació amb la importància i la multiplicitat d'interpretacions d'una obra sota la mirada crítica d'un lector o observador, no li van passar desapercebuts. Al capítol d'*Opera aperta* (1962), en què Eco exposa les seves idees sobre les arts visuals, parla de la importància de la indeterminació i l'existència de constel·lacions dinàmiques en què «la relació estructural no està determinada, des de l'inici, de manera unívoca». Pel que fa a Antonioni, relata les seves històries a partir d'una gramàtica

tonioni i Ghirri sempre es té la sensació d'estar llegint un relat inconclús.

I diríem que, en això, hi ha molta cosa certa.

Sobre la base intel·lectual d'un pensament¹⁷ que cristal·litza en obra mitjançant l'ús d'un llenguatge experimental i poc convencional¹⁸ derivat de les reflexions, temes i qüestions que ocu-

personal vinculada més a la veritat que a la lògica. El cineasta ferrares sosté que, de la mateixa manera que el nostre dia a dia —allò quotidià— no és gens mecànic, convencional o artificial, el cinema tampoc ho hauria de ser. En canvi, el cinema hauria de mostrar el ritme interior de les històries que s'expliquen en funció dels seus moments d'eufòria i decepció, moments d'angoixa i exaltació, moments agradables i dolorosos. Així com a la vida hi ha moments de plaer i d'altres de dolor, cal que hi hagi pel·lícules lleugeres i d'altres de doloroses i amargues.

¹⁷ En el cas de Ghirri, el seu pensament s'articula a partir de la seva passió per l'art, l'arquitectura, el disseny, la poesia visual italiana, la lectura voraç de llibres de literatura, filosofia i història de l'art, així com del que obté de la seva trobada a Mòdena amb artistes de l'art conceptual com Franco Guerzoni, Carlo Cremaschi, Claudio Parmiggiani, Giuliano della Casa, Franco Vaccari o l'historiador de l'art Arturo Carlo Quintavalle, implicats en investigacions i debats conceptuals al voltant de la desmaterialització de l'art i la importància del projecte i la documentació fotogràfica. Una mostra de l'abast cultural del pensament de Ghirri es pot veure a *Identikit* (1976-1979), un autoretrat brillant de l'artista *in absentia* a través dels seus llibres, discos, postals, fotos antigues o objectes d'afecte. Uns objectes que Ghirri va anar distribuint per la seva biblioteca i que més tard va fotografiar a la manera de natures mortes de la seva intimitat. En el cas d'Antonioni, el seu pensament es configura a partir de la seva fascinació per l'univers de les imatges al qual s'apropa de jove i aprèn del que veia i llegia en llibres de pintura. A més de l'art que, des de Piero della Francesca fins a Mario Schifano, oferia arguments visuals i conceptuals de pes per anar modelant la seva mirada, Antonioni sentia una gran atracció per l'arquitectura —la seva altra gran passió—, escrivia per a revistes especialitzades de cinema i era un lector voraç interessat en la poesia, les novel·les i l'assaig. Entre els amors literaris d'Antonioni hi ha William Faulkner, Marcel Proust, Ernest Hemingway, D. H. Lawrence —diu que la primera novel·la que va llegir va ser seva— Erik Ibsen, Luigi Pirandello, André Gide —se'l sabia de memòria, fins i tot el va traduir a l'italià—, Paul Morand, Gertrude Stein, Jean-Paul Sartre, James Joyce, Stéphane Mallarmé o Françoise Sagan. Aquesta última, que va formar part del cercle d'amistats, va dir que el que valorava de les pel·lícules d'Antonioni era «el blanc i el negre, els paisatges esmortits, els rostres desviats, tot el que es diu sense parlar, tot el que passa per darrere, tot el que només Antonioni sap fer a les seves pel·lícules. Les seves pel·lícules són com una pintura».

¹⁸ Caracteritzat en Ghirri, per exemple, per la frontalitat de les seves preses i la renúncia a qualsevol forma de tall o pèrdua; l'equilibri, la quietud i la simplicitat aparent de les seves imatges; l'absència de qualsevol mena de virtuosisme tècnic; la manca d'interès en la recerca d'un estil propi i personal; la fixació en l'anàlisi

pen Antonioni i Ghirri i de la manera com conceben els seus treballs, qüestionant tot el que els envolta i afecta¹⁹ de forma indissociable de la vida,²⁰ és com s'esbossa el mapa emocional d'aquesta exposició entesa, des la concepció, com un treball de recerca i, en conseqüència, com un projecte especulatiu.

Prenent prestat de René Daumal²¹ el títol de la seva novel·la

de temes quotidians, en tot allò que passa quan sembla que no passa res; la consolidació d'un corpus de treball en forma de sèries inconcluses; l'ús del color perquè la vida no és en blanc i negre, com diu l'autor; la manera d'entendre que la fotografia exclou la resta del món per mostrar només una petita part; l'habilitat en la captació del que passa al marge d'un projecte, més enllà d'allò previst, etc. Apreciable en Antonioni, per exemple, en el seu mètode de realització cinematogràfica basat en la correlació entre cinema, pintura, fotografia i literatura; la importància dels moments superflus i marginals a les seves pel·lícules, carregats de sentit i ambivalència del temps real; la seva atenció a la veritat més que no pas a la versemblança; la seva manera d'observar la realitat; la seva manera d'anar des d'un detall al conjunt; l'ús del color, tan propi de la societat contemporània, que tradueix en un registre molt particular de colors emocionals com a forma de resistència a l'ús superficial del color; els tons grisos i cels coberts tan característics dels seus films; la manera com retrata la burgesia i, a partir d'aquí, s'aproxima als sentiments de l'individu que persegueix fins a l'extenuació, etc. En relació amb tot això, Antonioni planteja el següent: «Quan tot s'ha dit, quan l'escena principal sembla haver-se tancat, hi ha el després, i em sembla important mostrar el personatge precisament en aquests moments, de cara i d'esquena, el seu gest i la seva actitud, perquè serveixin per aclarir tot el que ha passat i el que, de tot el que ha passat, resta a l'interior del personatge».

¹⁹ Dificultant el respecte cap a l'obra inicial d'Antonioni i embolcallant la de Ghirri d'una pàtina conceptual que l'apartaria en excés de l'àmbit (real i documental) de què partia i es nodria.

²⁰ «Fare un film è invece vivere, almeno per me» (Per mi, fer un film és viure), expressarà Antonioni més d'una vegada.

²¹ Nascut a Boulzicourt (França) el 16 de març de 1908 i mort a París el 21 de maig de 1944, a causa d'una tuberculosi derivada, probablement, d'un consum massa prematur de tetraclorur, René Daumal va ser un escriptor, assagista, traductor i poeta els trenta-sis anys de vida del qual van transitar l'inframon de l'esoterisme, l'imaginari simbolista, les experiències grupals amb el son, incursions al més enllà, intents de suïcidi i la sensació de no saber què hi feia, en aquest món, des que escriu, amb quinze anys, el següent: «Començo a dubtar, a qüestionar-ho tot. Mentre conservo un gust naturalment sa cap a la natura, l'aire lliure, etc., emprenc tota mena d'experiències "per veure" amb els meus companys (subjectes "brillants" al liceu, però una mica sonats): alcohol, tabac, noctambulisme, etc. Intento asfixiar-me per estudiar com desapareix la consciència i quin poder exerceixo sobre ella». Fins al dia de la seva mort, la vida de Daumal transcorre entre experiències delirants, coquetejos amb el surrealisme, l'aprenentatge autodidacte del sànscrit, la poesia i un estat d'ànim convuls a causa de la successió de patologies.

més cèlebre²² i l'ànim d'emprendre una aventura sense la prescripció d'un final ni el desig d'assolir-lo, comença el camí que volem transitar sense pensar quina direcció hem d'agafar ni témer si ens perdrem o no.

La muntanya anàloga, la nostra exposició, és una mena d'assaig visual sense acabar²³ impulsat per explorar la infinitat d'afinitats²⁴ que hi ha entre l'obra de Michelangelo Antonioni i la de Luigi Ghirri a partir de no més de quaranta imatges en què ambdós artistes representen la realitat no tant en funció del que mostra, veiem o identifiquem, sinó de tot el que pot evocar quan s'hi accedeix amb uns altres ulls, amb una altra mirada. Es tracta d'un viatge per terres escarpades d'un pressentiment que neix d'una intuïció, que transcorre al voltant de la idea d'una muntanya²⁵ i que, prenent-se un respir a l'espai d'exposició, resta en estat d'espera amb l'ànim de dilucidar quina direcció cal prendre, valorar si continua igual o si, al contrari, dona per acabat aquest periple iniciat ja fa uns anys.

—I per què muntanyes? —li va preguntar una visitant a Antonioni durant la inauguració de l'exposició de les seves *Muntanyes encantades* a Venècia.²⁶

—I per què no? —va respondre Antonioni.

—No tem esgotar-se de pintar només muntanyes? —va insistir la visitant.

—Són muntanyes imaginàries, de manera que no s'esgotaran mai.

²² És a dir, *El monte análogo. Novela de aventuras alpinas no euclidianas y simbólicamente auténticas*. Ed. Atalanta, 2006.

²³ És a dir, inconclús, incomplet, en situació permanent de «desitjant» i format pels marges, les falles i les esquerdes d'un discurs desajustat, condemnat a no acomodar-se mai.

²⁴ D'ordre formal i conceptual.

²⁵ «M'agraden molt les muntanyes; per tant, és evident que he pres aquest camí instintivament», va respondre una vegada Antonioni quan li van preguntar si les seves muntanyes havien sortit per casualitat en ampliar una imatge.

²⁶ L'exposició a què ens referim es titulava *Le montagne incantate* i es va presentar al Museu Correr de la ciutat de Venècia en el marc de la Biennal d'Art de 1983 patrocinada per Maurizio Calvesi —director de la secció d'art— i Gian Luigi Rondi —director de la secció cinematogràfica. Es tractava, doncs, d'una proposta que travessava els límits d'ambdues disciplines des de la seva pròpia concepció. El mateix any, Antonioni va ser premiat amb el Lleó d'Or del quadrienni 1983-1986 per una carrera que honrava no només el cinema italià, sinó la investigació i la cerca d'un estil propi a nivell internacional.

Mostrada per primera vegada el 1983, la sèrie de *Muntanyes encantades* que Antonioni comença a treballar després de l'estrena a Itàlia de quatre de les seves pel·lícules més conegudes²⁷ és un treball que parteix de l'atzar i la seva raó d'existir es resol en suport fotogràfic. Tot i que són diverses les explicacions que es donen al voltant de l'origen d'aquesta sèrie inesperada, Antonioni sosté que parteix d'un retrat que va fer durant la seva joventut i que va acabar fet miques perquè no va quedar satisfet amb els resultats. Es tracta d'una reacció natural, ja que, si bé qualsevol hauria acabat desprenent-se dels seus fragments,²⁸ el cineasta va anar més enllà en veure que del mapa que s'havia creat amb l'acumulació de minúscules formes, colors i textures, n'emergia el que li va semblar que podia ser una muntanya i que aviat es va confirmar en ampliar, amb ajuda d'una lent, la superposició atzarosa d'alguns d'aquells fragments.

Després de la trilogia de la comunicació,²⁹ Antonioni es consagra a la realització d'*Il deserto rosso*,³⁰ la seva primera pel·lícula en color³¹ protagonitzada per una incommensurable

²⁷ Ens referim a *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) i *Il deserto rosso* (1964).

²⁸ Potser per no perdre un segon en la idea d'un suposat fracàs.

²⁹ Aquesta definició, que inclou les tres pel·lícules en blanc i negre que estrena Antonioni entre 1960 i 1962 —és a dir, *L'avventura*, *La notte* i *L'eclisse*—, no compta amb l'aprovació del director italià. Segons ell, no existeix pròpiament una trilogia de la comunicació, sinó quatre pel·lícules rodades una darrere l'altra consagrades a indagar diferents tipus de crisis existencials. A partir d'aquesta puntualització, són quatre les pel·lícules que, eventualment, es podrien agrupar sota un mateix paraigua: les tres esmentades anteriorment i *Il deserto rosso*, la seva primera pel·lícula en color estrenada el 1964.

³⁰ Encara que es diu que aborda aquesta pel·lícula com el pintor pinta un quadre —és a dir, inventant cromatismes i no fotografiant els colors naturals—, Antonioni sosté que el que resulta curiós de la seva experiència pictòrica és que mai se sent un pintor sinó un director de cinema que pinta.

³¹ Mark Rothko i Michelangelo Antonioni s'admiraven mútuament. En una carta que el cineasta envia al pintor el 1962 amb motiu de la seva retrospectiva a Roma, Antonioni li diu el següent: «En els seus quadres, que semblen fets de res —és a dir, només de color—, descobreixo alguna cosa nova; es descobreix tot el que hi ha darrere del color i els dona sentit, dramatisme, poesia, en definitiva. Són admirables, i fora d'això és indiscutible que aquest és el límit màxim a què pugui arribar la pintura d'avui». Rothko, d'altra banda, sempre va sostenir que *La notte* —la pel·lícula d'Antonioni que es va estrenar als EUA el 1962— no era una pel·lícula en blanc i negre, sinó una pel·lícula en color. Rothko atribuïa la qualitat cromàtica d'aquest film a la infinitat de matisos que Antonioni havia aconseguit plasmar, esprement i transcendent fins a l'extenuació els límits del blanc i el negre.

Monica Vitti en el paper d'esposa d'un enginyer petroquímic que, a conseqüència d'un accident d'automòbil, pateix un fort xoc mental que li provoca al·lucinacions, estats mentals d'alienació i la impossibilitat de comunicar-se amb les persones que l'envolten. La sensació de solitud de la protagonista en un món deshumanitzat per l'acció tecnoindustrial de l'home és una cosa que Antonioni transmet a la perfecció després de treballar el color a la recerca de la combinació perfecta de gammes cromàtiques evocadores i misterioses. Es tracta d'un procés de cerca i creació consistent en la realització d'infinites proves de color³² dels descarts de les quals no trigarien a aparèixer nous mapes de paper tant o més suggeridors que els que va veure la primera vegada. Els mapes de color d'on emergeixen les seves *Muntanyes encantades*.³³

³² Que, en certa manera, va representar per a Antonioni la possibilitat de reprendre la seva afició de jove per la pintura.

³³ Tot i que hi ha qui afirma que les *Muntanyes encantades* d'Antonioni se situen entre la pintura i el cinema, sosté Giulio Carlo Argan que, ja que més que representar un espai visualitzen una durada o un lapse de temps, són més cinematogràfiques que pictòriques. L'historiador diu que no tenen la bidimensionalitat objectual d'un quadre, però sí, en canvi, la fluctuació i la luminescència d'una pantalla. En tot cas, comenta, són un complement perfecte de les seves pel·lícules i la confirmació de la naturalesa figurativa d'un creador d'atmosferes consagrat a l'exploració de l'espai, a la recerca d'evocacions, formals i tonals, inèdites i misterioses. Totes les *Muntanyes encantades* d'Antonioni parteixen d'una pintura matriu realitzada, principalment, mitjançant la tècnica del collage, però també en aquarel·la, tintes o pastels. Es tracta d'esbossos minúsculs encara en fase d'acabar en espera que el procés tècnic d'ampliació d'imatge —el *blow-up*— els imprimeixi la textura, el color, la tonalitat i la mesura que Antonioni els vulgui donar. Més que una clonació, les *Muntanyes encantades* són imatges replicants i en el procés d'alquímia a què se sotmeten entre la matriu i la fotografia final —l'obra única i original— es percep l'abast de la cultura visual de qui sap, com Antonioni, de l'existència dels pintors del segle XVI que pintaven muntanyes ampliant petits trossos de roca; del sentiment de solitud sublim evocat per certs pintors romàntics a través de la seva obra; de la poètica visionària dels japonesos donant espai al més enllà fusionant la forma fixa de les muntanyes amb les zones passatgeres i ondulades dels núvols i del mar; de les texturologies realitzades per Jean Dubuffet a partir de 1945; de la pintura llunyana i solitària de Henri Matisse; de la manera com la vida del pintor omple els buits de les natures mortes de Giorgio Morandi (segons Cocteau); de l'experiència sensorial a través del color i l'abstracció de Rothko, etc. Encara que les *Muntanyes encantades* d'Antonioni constitueixen per si mateixes un univers fotogràfic compacte i bidimensional ple de muntanyes imaginàries, anàlogues entre si i, per tant, mai iguals, la mirada del cineasta en relació amb el color, la matèria i les formes orgàniques, evocadores i indefinides, és

Enfront de la unitat formal, conceptual i emocional d'aquesta sèrie de muntanyes d'Antonioni sorgides de la combinació d'un procés manual i tècnic i l'acció de l'atzar, les muntanyes de Luigi Ghirri no configuren cap bloc estructural, sinó que apareixen de forma intermitent en bona part de les sèries fotogràfiques que realitza des de l'inici de la seva trajectòria fotogràfica.

Igual com percebem en la mirada del cineasta ferrarès, la mirada de Ghirri, educada (també) en l'amplitud d'una plana, pot ser que l'induís a transcendir la imatge de les muntanyes que veia per copsar, en les seves múltiples possibilitats, la idea que li transmetien a un nivell més conceptuals. Sostenint que la fotografia s'havia d'entendre com un espai d'observació, les muntanyes captades per la càmera de Ghirri des de l'inici de la seva trajectòria,³⁴ més que representar la realitat, són muntanyes anàlogues de les quals es val per revertir la idea de l'home com a entitat de mesura,³⁵ qüestionar la mirada de l'espectador situant-lo davant d'imatges macroscòpiques i microscòpiques,³⁶ estranyar la nostra percepció visual afegint a les imatges elements que no són propis dels entorns que representa, o recordar que la imatge fotogràfica, com a síntesi de l'estatisme de la pintura i el

una cosa que es deixa sentir després de la infinitat de fotogrames (encantats?) que insereix a les seves pel·lícules remetent l'espectador a universos humits, informes, nebulosos, secs i àrids el nexa d'unió dels quals és que romanen o són vistos d'acord amb una forma de visió que, lluny de la mirada totalitzadora de la perspectiva, advoca per una altra forma d'abastar el paisatge. Més que observar des d'una llotja central, els fotogrames encantats que Antonioni insereix als seus films responen a la voluntat de capturar i reproduir la intensitat emocional d'un instant, bé sigui de llum, de l'anunci d'un canvi climàtic, dels passos que determinen el ritme i la continuïtat d'una seqüència; en definitiva, de l'instant en què el temps queda suspès.

³⁴ Al principi de la dècada dels anys setanta, concretament 1973.

³⁵ Especialment a la seva sèrie *In Scala* (1977-1978), en què captura els visitants d'un parc temàtic de Rímini transitant, com Gullivers moderns, entre monuments icònics d'Itàlia amuntegats els uns amb els altres. Apel·lant simultàniament al concepte de macroescala i microescala que genera a l'espectador un efecte de gran estranyament, Ghirri proposa viatjar cap al nostre interior per prendre consciència de les imatges que podem acumular en assolir una muntanya i, un cop al cim, poder veure-hi més enllà. Encara que la muntanya sigui de cartó pedra.

³⁶ Cosa que es fa especialment evident a la sèrie de fotografies *Atlante* (1973), consistent en l'ampliació, mitjançant la tècnica del *blow-up*, de certes pàgines d'un atlas portant fins a l'abstracció la imatge real i la informació de la seva simbologia.

dinamisme del cinema, és un al·legat a favor de l'alentiment del moviment i convida a la contemplació.

Mentre la idea de muntanya que ronda Antonioni passa per sublimar una estandardització de la seva representació de forma anàloga, d'acord amb una tipologia determinada i matisada per efectes de color, textures i formes que evoquen un més enllà mitjançant la boira i l'abstracció d'unes atmosferes enigmàtiques, la idea de muntanya a la qual es refereix Ghirri deriva del mestratge d'una mirada calidoscòpica la relació de la qual amb la realitat no depèn tant del que veiem i permet ordenar, catalogar i racionalitzar el món, sinó de l'essència del que veiem i nodreix, progressivament, el nostre desig d'imaginar mons possibles.

Aquesta és l'essència que dona sentit a la nostra exposició: viatjar cap a algun lloc amb la idea d'una muntanya en el pensament de la qual només sabem el que, a la seva muntanya anàloga, ens descriu René Daumal:

Que és una muntanya misteriosa i inaccessible.

Que la seva matèria té la propietat curiosa de corbar l'espai que l'envolta.

Que es troba en un espai immanifestat.

I que la seva localització exigeix, en primer lloc, que es reunixin dues persones, ja que, com que en són dues, de ser *impossible* es converteix en *possible*.

D'aquí ve la trobada entre Michelangelo Antonioni i Luigi Ghirri.

Bibliografia:

- Antonioni, M. (1994). *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*. 4a edició. Venècia: 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*. Bolonya: 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*. 2a edició. Isola del Liri: Quodlibet.
- Ghirri, L. (2010). *Lezioni di fotografia*. Macerata: Quodlibet.
- Ghirri, L. (2019). *L'obiettivo nella visione*. Milà: 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*. Milà: 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*. Brussel·les - Palais des beaux-arts: Bozar Books.
- Portoghesi, P. (1983). *Antonioni. Le montagne incantate*. Venècia: Museo Correr - La Biennale.
- Mancini, M., i 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

Horari: de dimarts a diumenge i festius, d'11 a 20 h
Festius tancat: 25 i 26 de desembre, i 1 de gener
Entrada gratuïta



#antonionighirri

@lavisreinaci

barcelona.cat/lavirreina