



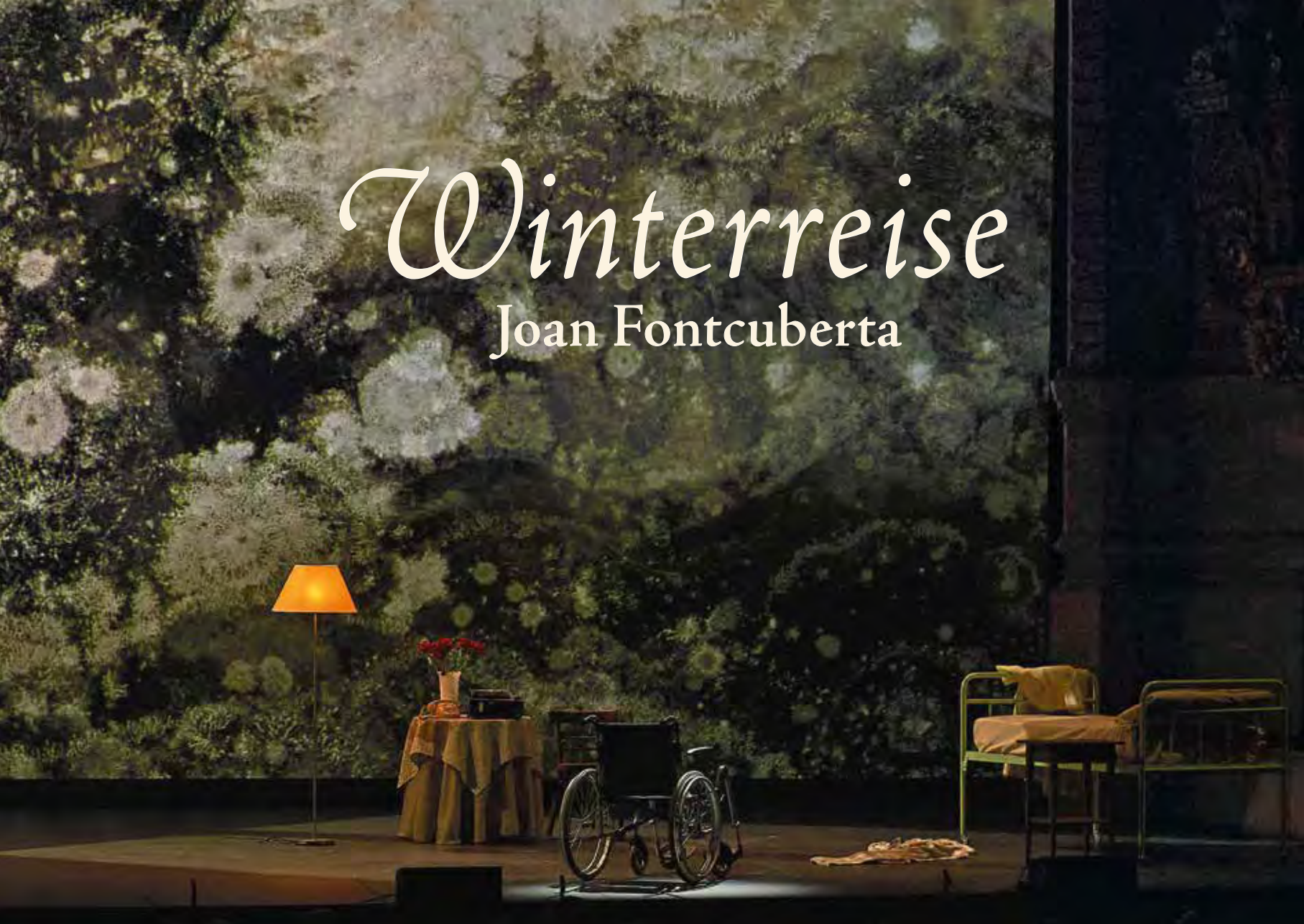
Winterreise
Joan Fontcuberta

Galàxia Gutenberg



Winterreise

Joan Fontcuberta



Gilles Vigneault, nonagenari poeta nacional del Quebec, va escriure: «Mon pays, ce n'est pas un pays, c'est l'hiver». Per a la cultura nòrdica, el fred constitueix el bressol natural que propicia una sintonia amb la severitat de la natura. Però per a les sensibilitats meridionals on s'ha forjat la cultura clàssica occidental, l'hivern expressa un temps de climatologia adversa que és feixuc de travessar. Està clar, en qualsevol cas, que per a la humanitat sencera al llarg de la història, l'hivern apareix com una estació de canvi: la natura sembla morir per de seguida renàixer en la primavera, després de la glaçada tot torna a florir, i és per tant un període de transició en el cicle de la vida. L'hivern –com la nit– s'associa sempre amb la solitud, l'aïllament i la mort. No estranya, doncs, que els paisatges hivernals, desolats i freds, evoquin estats emocionals de desesperació, tristesa i melangia. Molt abans que Schubert, la metàfora del «viatge d'hivern» sovinteja en força passatges de la literatura universal. En el cant final de *l'Infern*, Dante descriu l'infern no com una caverna en flames sinó com un llac congelat, en què Satanàs ha quedat atrapat en el centre del glaç. A *La divina comèdia* l'hivern simbolitza així l'absoluta falta de moviment, la inanició espiritual i l'allunyament total de la llum divina. En el Sonet 97 («*How like a winter hath my absence been*»), Shakespeare compara la separació de la persona estimada amb un «hivern», un estat d'ànim que implica sentiments d'afflicció, orfandat i buidor, l'absència que causa dolor i desgavella emocions, en mancar la calidesa i la vitalitat aportades per la presència de l'amant.

La importància del *Winterreise* de Schubert en la història de la música s'ha comparat a la de la *Gioconda* de Leonardo en la història de la pintura. Acompanyar artísticament una obra tan potent aconsella, o exigeix més aviat, respecte, humilitat i contenció. Cal garantir que la música i les paraules mantinguin tot el protagonisme i la força expressiva que l'autor va excel·lir a imprimir-hi, i limitar-se a proporcionar un embolcall d'imatges suggeridores i una sòbria, quasi minimalista, dramaturgia. Fidel a l'argumentari del Romanticisme que feia de la passió amorosa el principal horitzó de l'experiència humana, Schubert planteja el seu viatge d'hivern com una fugida del món impulsada pel patiment de mal d'amor i la desesperació consegüent. L'enamorament no correspost deixa la vida sense sentit i ens precipita al fred i a la foscor, a emprendre el camí de ja no voler ser i desaparèixer. Aquest viatge és alhora físic i espiritual, té lloc en una geografia tangible però també a l'interior del personatge mortificat pel desamor. I més enllà d'una concreció argumental particular, constitueix un patró simbòlic que podem derivar a altres situacions tot i mantenir la intensitat de commoció. A *El rei Lear*, Shakespeare, un altre cop, fa que l'entorn hivernal tingui un paper que no es pot menystenir. En aquesta tragèdia, l'hivern és molt més que una estació de l'any; és un símbol de la desolació, la fragilitat i el caos que envolten la vida del rei Lear. A mesura que el seu regne s'enfonsa i el seu seny es deteriora, les imatges de tempestes hivernals reflecteixen l'ofuscació del seu estat mental i la ruïna del seu poder perdut. Una de les escenes més icòniques de l'obra és la tempesta en la qual Lear es troba sol en la natura inhòspita, exposat a la fúria dels elements. A mesura que s'enfronta a un vent furiós i un fred gèlid, Lear experimenta un col·lapse emocional que el porta a la folia, reflectint la seva incapacitat per a bregar amb la realitat. L'hivern desbocat simbolitza el

seu propi hivern interior, la seva torbació creixent i el seu cor trencat, no per un amor no correspost, sinó per la ingratitude de les seves filles.

En la proposta que em van convidar a fer, em vaig permetre la llicència creativa d'establir un fil narratiu que no seria ni l'embogiment ni el desamor, sinó els trastorns de la memòria. Hi van contribuir dos factors. Per una banda, haver conviscut amb l'Alzheimer en l'àmbit familiar proper i estar familiaritzat amb els seus estralls. L'altra, la meua condició de fotògraf. La fotografia és una forma de pensar visualment el món, de negociar el nostre concepte de realitat i d'establir règims de veritat, i per tots aquests motius es vincula molt estretament a la memòria. S'ha dit a bastament que fotografiem per recordar i que la càmera actua com a dispositiu ortopèdic de la memòria. La memòria humana és un procés cognitiu complex que emmagatzema els records individuals i col·lectius, dels quals depèn la configuració de la nostra identitat: som memòria, la memòria és el que ens fa. Memòria processada, però memòria. Però de quina memòria parlem? La memòria es defineix com la facultat de recordar, és a dir, de guardar i recuperar experiències del passat en forma de records, que equivaldrien a les imatges mentals d'esdeveniments viscuts. Però en realitat disposem de diferents tipus de memòria, tant des d'un vessant neurològic com comunitari o social. Per exemple, en termes polítics ens podem referir a la memòria històrica. Però si des del rigor científic o filosòfic cal diferenciar les diverses accepcions eventuais, el cert és que des del llenguatge col·loquial fins a la literatura i l'art tendim en sentit figurat a equiparar-les.

En entroncar-ho amb el símil del viatge d'hivern, endinsar-se en la desmemòria correspon simbòlicament a apropar-se a la mort. Fem esteles funeràries, monuments i imatges per transcendir la mort

i perdurar, per deixar rastres del nostre pas i així mantenir l'esperança de no ser oblidats o, almenys, de retardar l'oblit. En moltes cultures, la veritable mort és l'oblit. Em sembla particularment poètica la cosmogonia dels suahili a l'Àfrica: l'esperit dels morts roman en una fase anomenada *sasha*, en la qual l'ànima sobreviu mentre sigui recordada pels altres. Quan el *sasha* s'esvaeix, es converteix en *zamani*, un esperit ja no reconegut pels vius, però que existeix en la durada eterna. Els nostres àlbums familiars ens ajuden a distingir entre *sasha* i *zamani*: els personatges que reconeixem en les fotos són els *sasha*, mentre que aquells dels quals hem perdut el vincle i ja no sabem qui són, es converteixen en *zamani*. Això fa palès que, amb el temps, nosaltres mateixos ens convertirem en fantasmes per a les generacions futures. Tot es marceix, nosaltres inclosos, però utilitzem les imatges com un estratagema per guanyar temps. Esperem que ens transcendeixin, encara que sigui convertint-nos en *sasha* o *zamani*. Per això guardem les imatges en arxius, amb la il·lusió que ens representin i expliquin la nostra vida. Però aquesta és una il·lusió efímera: les pintures envelleixen, les fotografies s'esvaeixen, tot suport material és, a la llarga, perible. El temps ens castiga a tots, incloent-hi la fotografia, que amb tota la supèrbia ens havia promès l'eternitat.

És per aquestes consideracions que els arxius com a repositoris de memòria col·lectiva m'han interessat sempre. Cada arxiu té la voluntat de preservar una part del patrimoni humà, intentant reflectir un cert recorregut històric i narratiu. Perquè no és el mateix limitar-se a emmagatzemar dades del passat que ser conscient de la historicitat humana. L'arxiu també representa un bastió de poder, ja que gestionar la composició dels continguts i el seu accés significa tenir la clau del coneixement i del relat. Hi ha arxius opacs i intolerants que expressen el pànic de perdre el monopoli de la història,

però també n'hi ha que responen a un desig de llibertat, transparència i democràcia, posant-se al servei dels públics i insuflant nova intel·ligència als documents. He tingut la fortuna de gaudir d'aquesta oportunitat en diverses ocasions. Durant la pandèmia vaig treballar com a artista en residència en el gabinet fotogràfic dels arxius nacionals italians (ICCD). Entre la riquesa d'un fons compost per milions de fotografies de valor històric i documental vaig topar amb el llegat del príncep Francesco Chigi Albani della Rovere (1881-1953). El fons Chigi, donat pels hereus a l'ICCD el 1970, es presenta com el típic arxiu fotogràfic privat, en aquest cas fet més atractiu pel perfil aristocràtic del seu autor, descendent d'una de les famílies més riques i poderoses de la noblesa italiana, de la qual van sortir banquers, mecenes, cardenals, sants i fins i tot papes. Els aproximadament sis mil negatius sobre vidre cobreixen un període temporal que va des del 1896 fins al 1943 i es refereixen majoritàriament al context privat: els palaus, les vil·les i les propietats, els retrats dels familiars, les vacances i els viatges. Al llarg de la seva vida Francesco Chigi va exercir de militar, polític i diplomàtic però les seves passions van ser la fotografia i la natura, en especial l'ornitologia. L'amor a la natura, per exemple, el va portar a embarcar-se en l'empresa (econòmicament ruïnosa) de la creació del Jardí Zoològic de Roma i a instituir l'Estació Ornitològica de Castel Fusano, iniciativa que li va valer el títol, conferit per Gabriele D'Annunzio, de «príncep dels ocells».

Com a fotògraf, Chigi encaixava plenament en la categoria dels aficionats, o amateurs, tal com es definien en aquella època els diletants: afortunats benestants que podien permetre's practicar la fotografia per pur plaer i no per necessitat de guanyar-se la vida. I com era previsible, es va posicionar activament en l'escena fotogràfica de l'època: va ser membre de la Societat Fotogràfica Italiana i

va participar en salons i concursos internacionals que li van reportar reconeixement i també algun trofeu. Als anys 1902-1904 Chigi va realitzar una col·lecció de paisatges estereoscòpics sobre plaques de vidre de les regions alpines on conflueixen Suïssa, França i Itàlia. A causa d'unes deficientes condicions de conservació les imatges d'aquesta sèrie es van degradar, probablement a conseqüència de la humitat i la floridura que malmetien les emulsions sensibles compostes per substàncies orgàniques, superposant als residus fotoquímics el polsim d'unes colònies bacterianes. El resultat revivia *l'Élevage de poussière*, la famosa obra de Marcel Duchamp fotografiada per Man Ray. El testimoni visual resultava irrecuperable, la representació de la naturalesa fossilitzada en les sals de plata desapareixia substituïda per un jardí de pols i fongs que generaven els seus propis efectes gràfics, tot i afegint-hi una altra natura ben viva, la dels microorganismes. Els conservadors i restauradors responsables de custodiar aquells materials estaven desolats i vivien aquell procés com una catàstrofe. Jo ho veia en canvi com l'avinentesa per extreure'n lliçons.

La primera és que l'anhel de la fotografia, nascuda en els inicis d'un món modern de canvis trepidants, era la immortalitat en forma de reflex congelat que duraria per sempre i que ens permetria dominar la història i el progrés. Però això era un brindis al sol. És una ironia cruel, tot i que poètica, que la fotografia, un mitjà sovint encarregat de fixar les aparences i preservar la història, resultés materialment tan vulnerable. I, potser encara més irònic és que aquest mitjà que troba tan fotogènics els efectes visuals del temps i l'envelliment –decadència, deteriorament, floridura, putrefacció, entropia– hagi de sucumbir precisament i inevitable a aquests efectes. Si les fotografies preserven alguna cosa del que representen, només és per un temps limitat, i només si elles mateixes són curiosament preservades.

La fotografia podia haver semblat al principi invulnerable i absoluta, però va resultar tenir tares semblants a les dels humans: fràgil, decrepita i destinada a retornar pols a la pols. Però la gran paradoxa era que la fotografia, autoproclamada baluard de la memòria, esdevingués amnèsica. És a dir, es veïés obligada a emprendre el seu propi viatge d'hivern.

Exhumar deixalles, fotografies malmeses, rebutjades, inservibles i a mig camí de la desintegració. Acceptar la pèrdua de la seva dignitat d'objecte fotogràfic i assumir la convicció baudelairiana, que una societat revela més sobre si mateixa no pel que valora com a elevat i noble, sinó pel que rebutja, pel que considera descartable i sense valor, pel que condemna a les escombraries. Pervertir el mandat pretensions de l'arxiu i fer un acte d'acceptació. Contrariar la lògica de l'arxiver –gran guardià de la memòria– que aplica el protocol de restaurar o llençar els documents infectats. Fer les paus amb la idea que, com en la medicina, les activitats de conservació poden intentar curar les fotografies malaltes però no fer-les immortals, o que, fins i tot quan agonitzen sentint com passa el temps, en petits passos cap al final, poden ser reutilitzades en fronts de reflexió poètica, artística i epistemològica... Jo vaig preferir optar per acceptar-les tal com es trobaven i pel que havien esdevingut, aprofitar-les, resignificar-les i viatjar amb elles, donant-los consol en el mateix camí cap a l'oblit. Magnificar-ne fragments que revelaven deliri i follia, engrunes d'una consciència ennuvolada projectades sobre el teló vaporós del Liceu. No puc imaginar una millor manera d'embolcallar la música bellíssima i terrible del *Winterreise*.





Traducciones / Translations



Representació de *Winterreise*
al Gran Teatre del Liceu
el 23 de febrer de 2024

Publicat per
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2n 1a
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edició: abril de 2025

© de les imatges: Joan Fontcuberta, 2025
© Arian Botey, per les fotografies a la pàgina 18
© David Ruano, per les fotografies a les pàgines 4/5, 19,
41, 44, 48, 59, 67, 75, 82 i 93
© dels textos, els seus autors
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2025

Traducció dels poemes de Wilhelm Müller cedida
pel Gran Teatre del Liceu

Disseny i compaginació: Jordi Ortiz
Impressió i enquadernació: Serper
Dipòsit legal: B 156-2025
ISBN: 978-84-10317-70-3

Agraïments:
Franc Aleu, Arian Botey, Sylvie Bussières,
Francesca Fabiani, Víctor Garcia de Gomar, Anna Ponces,
Conchita Pons, Susanna Rafart i Mar Sorribas.
De manera genèrica, a tot l'equip del Gran Teatre del Liceu
que va fer possible aquesta recreació del *Winterreise*;
i a la Fototeca Nazionale de l'ICCD de Roma, el fons de
la qual va propiciar a Joan Fontcuberta realitzar les obres
de *Winterreise*.

Amb la col·laboració del
Gran Teatre de Liceu