

SOSTITUZIONI DI PAESAGGI

Claudio Zanirato, architetto, è ricercatore e docente presso la Facoltà di Architettura di Firenze.

Ha condotto e conduce indagini fotografiche sull'ambiente lagunare veneziano, sugli insediamenti industriali emiliani, sulle realtà balneari italiane e sulle trasformazioni delle città e dei margini urbani.

Ha presentato le proprie opere, progetti e realizzazioni, in mostre, convegni e sedi accademiche, oltre che in diverse pubblicazioni, ottenendo numerosi riconoscimenti in concorsi e selezioni, nazionali ed internazionali.

Ha pubblicato "Architettura al limite", "Paesaggi urbani", "La Badia del Lavino", "Pamphlet 1", "Luoghi e connotazioni", Pamphlets 02|12, Ricreare la Città.

In quest'opera s'indaga sul rapporto tra la fotografia e l'architettura, il contesto e la rappresentazione, la lettura e l'interpretazione delle immagini, intrecciando le considerazioni critiche con una serie di fotogrammi sulle architetture contemporanee delle città europee.

www.zaniratostudio.co

SAN FRANCISCO-CA / BOLOGNA, settembre 2012

Claudio Zanirato

SOSTITUZIONI DI PAESAGGI

Claudio Zanirato SOSTITUZIONI DI PAESAGGI



ISBN 978-88-907068-3-7



49,00 euro

9 788890 706837

blurb

fm

blurb

Claudio Zanirato

SOSTITUZIONI DI PAESAGGI

Edizioni **Blurb**/Pamphlet
San Francisco-CA/Bologna, 2012

Claudio Zanirato

Sostituzioni di Paesaggi

Testi e foto di Claudio Zanirato

Traduzioni di Rebecca Milner

Copyright 2012 Claudio Zanirato

Vietata la riproduzione, anche solo parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata di testi ed immagini.

Diritti riservati in tutti i Paesi del mondo.

Finito di stampare in settembre 2012 per le Edizioni **Blurb**/Pamphlet, San Francisco-CA/Bologna

ISBN 978-88-907068-3-7

I N D I C E

Punti di vista	005
<i>Point of view</i>	<i>015</i>
Connotazioni	043
<i>Connotations</i>	<i>055</i>
Architetture	067
<i>Architectures</i>	<i>077</i>
Contesti	117
<i>Contexts</i>	<i>137</i>
Cornici	161
<i>Frames</i>	<i>171</i>



A.Siza_Residence_Maastricht, 2006

PUNTI DI VISTA.

Fotografare significa in primo luogo vedere e fissare uno sguardo. E quel particolare modo di vedere la realtà del fotografo diventa anche dello spettatore che guarda l'immagine di quella visione riprodotta. Per cui si deve pensare che in questa correlazione s'istituisce una "induzione" dello sguardo, tramite un processo selettivo. L'azione del fotografo si ripercuote direttamente sull'osservatore, che è guidato in quella direzione precisa e fissa: la fotografia diventa in questo scrittura, trasmette concetti diretti.

Per avere una fotografia bisogna scegliere un'angolazione di vista ed un'inquadratura: così facendo si fornisce della realtà una visione del tutto orientata, corrisponde al punto di vista del fotografo che l'ha inquadrata in quel modo preciso. In questo la fotografia è l'arte del sapere dove stare, perché si costruiscono punti di vista, e le immagini possono divenire a loro volta dei luoghi da cui guardare oltre.

La macchina fotografica funziona come l'occhio umano, è una sua riproduzione meccanica: per percepire deve selezionare, costruisce l'inquadratura, opera i tagli, sceglie il fuoco, regola le luci.....agendo parimenti, la fotografia interpreta e riproduce una realtà che è già ideologica, già preparata, quindi già semiotizzata. Prima di scattare una foto si è già formata la "messa in scena" nella nostra mente, è stata immaginata.

Il progetto architettonico costruisce innanzitutto un sottendimento di significati, tramite il procedimento selettivo e semplificativo del disegno, della modellazione, proprio come in fotografia si scelgono i tagli, si definiscono le distanze di ripresa come misura dello spazio rappresentato, si operano inclusioni o censure di elementi della scena. Esiste in sostanza un parallelismo tra il percorso di avvicinamento al soggetto fotografico ed il processo progettuale architettonico, ci sono gli stessi tentativi, scarti e prove, misurazioni.... Così come un progetto di architettura dovrebbe essere cosciente della realtà analizzata e conosciuta in cui calarsi, in cui istituire relazioni e prefigurare scenari, allo stesso modo il fotografo deve intuire il luogo della ripresa ed analizzarlo a ritroso.



Accade lo stesso fenomeno quando si rappresenta un progetto e quando si fotografa una realizzazione architettonica: si è obbligati a scegliere un punto di vista, e questo diventa interpretazione, allo stesso modo.

Entrambi devono cercare un coinvolgimento nello spazio, hanno l'obbligo di fare delle scelte: l'architetto media una trasformazione della realtà, il fotografo produce immagini mediate della realtà.

Per l'architetto è inevitabile fare delle scelte estetiche con il progetto, così come il fotografo deve fare a sua volta delle scelte visive in sintonia con il suo essere in quel luogo ed in quel momento dialettico: entrambi affermano una loro presenza "attualizzata".

Se si paragona la fotografia ad una semplice pratica di riproduzione della realtà, cosa che non è, si deve ben tenere presente che comunque l'azione non può essere assolutamente qualcosa di amorfo, è sempre la conseguenza di una scelta, almeno una. E' più facile pensare alla fotografia come una pratica d'interpretazione della realtà, perché le modalità di riproduzione di una forma sono assai insidiose, e spesso si rischia di sostituire la forma di una realtà con un'altra forma, anche solo inconsciamente.

Così, l'immagine fotografica non si propone essa stessa come una realtà, ma rimanda inevitabilmente ad altre realtà, operando traslazioni di continuo verso altri segni.

Diversamente dal pittore o dall'illustratore, che osservano la scena senza farne parte in alcun modo, in un tempo comunque dilatato ed in uno spazio fisso, il fotografo invece cattura un attimo della scena e ne fa cosa propria, la "privatizza", e con ciò finisce per far parte di quella scena, non può rimanerne fuori, diventa partecipe di quello che descrive, ne è assorbito. La fotografia diventa così "testimonianza" di qualcosa che non esiste più, che non può essere sopravvisuta allo scatto, anche se il soggetto continua ad esistere ma è quel particolare momento irripetibile ad essere sparito per sempre: è una "cattura" che sottrae vitalità, sottende sempre a qualcosa che è svanito.



Baumslagler&Eberle_Uffici_Monaco, 2007

Se è vero che la fotografia è per sua natura nostalgica (Sontag, Barthes...), perché più di altri linguaggi è subordinata all'idea di tempo, allora si ritrova perfettamente in un codice espressivo che s'interroga sul futuro guardando al passato.

In quanto istantanea la fotografia fissa una memoria e consente di rivederla anche dopo le inevitabili trasformazioni. Catturare un frammento del tempo è un'operazione semplificatoria rispetto allo scorrere del tempo e la continuità dello spazio, ma significativa: è come una "isoipsa" dell'orografia di una mappa che ci fa vedere dei dislivelli con linee convenzionali che, di fatto, non corrispondono a nulla con un'evidenza lineare. In altri termini, scattare immagini fotografiche è come fare delle sezioni spazio-temporali, che tolgono completezza agli oggetti, ma li rendono per questo comprensibili, riducendo il loro grado di complessità e delineandone la forma, l'estrapola.

Il fotografo capita nel luogo della costruzione architettonica seguendo un proprio percorso, seleziona e mette in sequenza immagini del tutto parziali ed arbitrarie, in pratica costruisce un altro contesto in cui lo spettatore è costretto a rileggere e rivedere quell'architettura, le trasformazioni operate nello spazio, cioè la risultante di un progetto. Per questo si deve parlare a buon diritto di "trascrizione" fotografica, poiché il contesto è sempre ridefinito, da percorsi e relazioni inaspettate. In fondo, è questo un modo di approcciarsi all'architettura del tutto progettuale, è rigenerazione.

Il fotografo è mosso dalla curiosità, è spinto a cercare, deve selezionare e confrontare le immagini che intercetta nel suo viaggiare, nel suo percorso culturale e conoscitivo. La creatività fotografica sta proprio in questo voler guardare il mondo con occhi diversi, praticando direttamente lo spazio della città nel quale l'architettura spesso s'immerge con relativa trascuratezza. Il paesaggio, come anche quello urbano, si fa apprezzare non solo in virtù della nostra esperienza di confrontare, ma anche attraverso le costruzioni per immagini che si fa dello stesso: il fotografo è in un certo senso artefice della costruzione dei paesaggi,



OMA-Portzampark_Forum_Almere, 2006

perché sa vedere più in profondità, è propositivo, individua nuovi luoghi e simboli possibili della contemporaneità. In questo ci può stare anche l'attribuzione di un'assunzione di responsabilità da parte del fotografo, nei confronti della collettività, nel guardare la realtà "per delega".

L'insistenza con la quale la fotografia indaga la visione di un edificio ed il suo rapporto con gli altri della scena urbana è assimilabile ad un'"anafora", in cui l'osservazione da angolazioni sempre diverse genera un'iterazione percettiva che induce ad un'amplificazione denotativa propria della scala urbana, non comprensibile assolutamente con un unico sguardo.

L'indagare fotografico costruisce per frammenti un discorso attorno ad un'architettura, un pezzo di città, ne amplifica l'enunciato, insomma costruisce delle epifrasi nel suo procedere metodico.

Per inquadrare una fotografia si eseguono tante scelte, si selezionano quegli elementi denotativi che andranno poi a connotare un intento progettuale, a fare emergere o consolidare l'identità del luogo.

Muovendosi attorno e dentro il soggetto fotografico per individuare il punto di ripresa sono stimulate delle relazioni tra questo ed il contesto allargato e possono così emergere delle figure.

La visione del fotografo procede per evidenziazioni e selezioni, tra le infinite immagini che scorrono davanti ai suoi occhi, deve soffermarsi solo su pochissime, per questo ci vuole una consistente coscienza critica per portare avanti quella che può ben considerarsi un'indagine visiva, fatta di documentazione ed interpretazione.

E' evidente che la realtà non può essere colta nella sua complessità con un unico tratto, trascurando la moltitudine di possibilità di visione. Un fotogramma è sempre la riproposizione di un frammento di realtà estrapolato da una visione prospettica unitaria: la molteplicità dei punti di vista, infiniti, comporta la soggettività dei punti di vista, è inevitabile.



Otner&Otner_MUMOK_Vienna, 2007

Il fotografo seleziona dalla realtà alcuni “segni” confusi con tanti altri, li inserisce in un’inquadratura e costruisce così una nuova configurazione: intravede nella realtà un’immagine, o meglio la riconosce perché l’aveva già immaginata. Estrapola e ritaglia, niente più.

Costruendo immagini, il fotografo distrugge, di fatto, la realtà che gli sta davanti, la trasforma in segni pronti ad assumere dei significati altri, anche rispetto le intenzioni architettoniche che hanno generato quei manufatti.

Trasformando la realtà in segno, la fotografia istituisce il suo linguaggio, che smaterializza la concretezza dei modelli che riprende, allontanandoli dai loro significati iniziali, separandoli dal loro “corpo” e dissolverli in una latenza percettiva. La fotografia in questo è un’applicazione della memoria: è un artificio tecnologico che interagisce con i ricordi, evoca e celebra allo stesso tempo un’assenza di qualcosa.

La fotografia non descrive l’ambiente ma lo restituisce all’osservatore con una forma di scrittura e di lettura, si spinge oltre l’apparenza per avvicinarsi al senso delle cose, ai significati dei luoghi colti in immagini, che a prima vista non si riesce a percepire, perché abbiamo una visione troppo veloce e distratta.

La capacità che la fotografia ha di produrre immagini fisse con le quali rendere visibile ciò che nella quotidianità difficilmente riesce ad esserlo, può essere considerata una forma alternativa di produzione di realtà, se non altro perché la si porta in luce dalla latenza dalla quale non avrebbe inciso.

Il pensiero visivo differisce da quello verbale, non è lineare, per cui si opera sempre una forma di “rimozione ottica” da ciò che ci sta di fronte, anche una semplice fotografia: in un’immagine non si vede mai tutto, ma si seleziona, inevitabilmente. La ridondanza d’informazione genera un brusio che non fa ascoltare, diventa paradossalmente un’assenza percettiva, la visione si annulla. Bisogna filtrare le informazioni che ci inondano per capire, quindi dobbiamo porci nelle condizioni di attivare un filtro selettivo.



B-Buhler_Residence_Bordeaux, 2005



POINTS OF VIEW.

Photographing primarily means seeing and focusing a gaze. The photographer's particular way of seeing reality also becomes the spectator's, who looks at the image of that reproduced vision. So we should consider that this correlation creates an "induction" of the gaze, through a selective process. The photographer's action has a direct impact on the observer, who is guided in that specific and fixed direction: in this way the photograph becomes writing, it transmits direct concepts. Hence photography is the art of knowing where to look, because points of view are constructed and images can in turn become the places from which to look beyond.

The camera acts as a human eye, it is its mechanical reproduction: to perceive it must select, construct the shot, select the crops, choose the focus, adjust the lights.....by acting similarly, photography interprets and reproduces a reality which is already ideological, already prepared, and therefore already charged with meanings. Before taking a picture the "mise en scène" has already formed in our mind, it has been imagined.

Essentially there is a parallel between the approach to the photographic subject and the architectural design process, they involve the same attempts, rejects and tests, measurements... Just as an architectural project must be aware of the analysed and known reality with which to identify, establish relationships and envisage scenarios, in the same way the photographer must understand the location of the shoot and analyse it backwards.

Both must seek involvement in the space and are obliged to make choices: the architect by transforming the reality, whereas the photographer produces well-considered images of reality.

Unlike painters or illustrators, who observe the scene without in any way being part of it, in any case over an extended period time and in a fixed space, photographers instead capture a moment of the scene and make it their own, "privatize" it, and in doing so become part of that scene; unable to remain outside it, they become participants of what it describes, and are absorbed by it. Thus the photograph becomes a "witness" to something that no longer exists, which cannot survive the shutter release even if the subject continues to exist, but it is that particular unrepeatable moment that has disappeared forever: the "capture" deducts vitality and always implies something that has vanished.

The photographer turns up at the site of architectural construction following his own path, selects and places completely partial and arbitrary images in sequence, essentially constructing another context in which the spectator is forced to reinterpret and reassess that architecture, the transformations that have occurred in the space, namely the result of a project. This is why we should quite rightly speak about photographic "transcription", as the context is always redefined by paths and unexpected relationships.

It is clear that the complexity of reality cannot be captured with a single stroke, ignoring the multitude of possible visions. A photograph is always the repositioning of a fragment of reality extrapolated from a unified perspective: the multiplicity of infinite points of view inevitably involves the subjectivity of the points of view.

The photographer selects some "signs" from reality, confused with many others, includes them in a shot and thereby constructs a new configuration: he senses an image in the reality, or better he recognizes it having already imagined it. He extrapolates and crops, nothing more.

By constructing images, the photographer in fact destroys the reality in front of him, transforms it into signs ready to take on other meanings, even with respect to the architectural intentions that generated those structures.

By transforming reality into a sign the photographer creates his language, which dematerializes the concreteness of the models he shoots, distancing them from their initial meanings, separating them from their "form" and dissolving them in a perceptual latency. In this way photography is an application of memory: it is a technological artifice that interacts with memories, at the same time evoking and celebrating the absence of something.





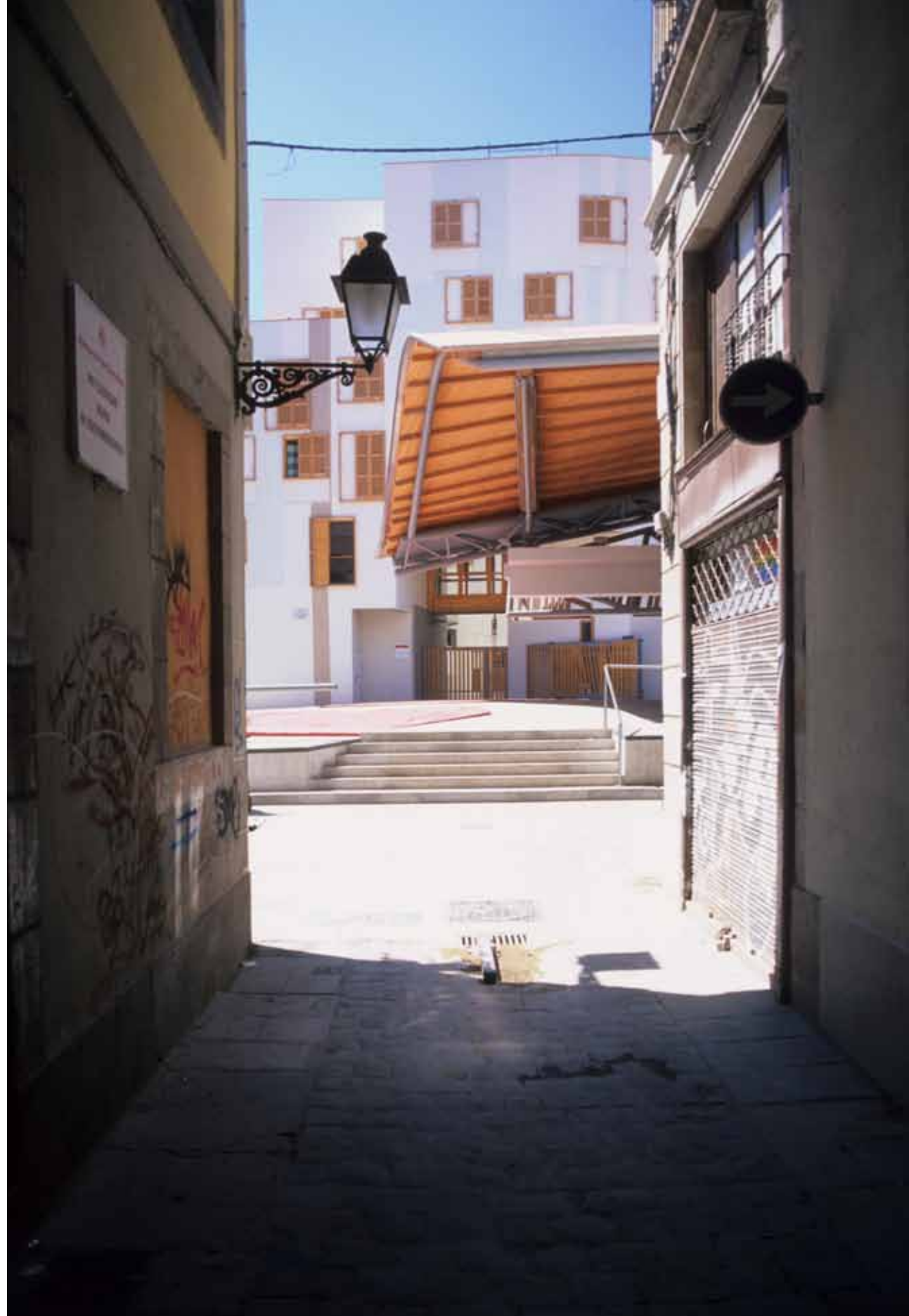




Neutelings&Riedijk_Minneart_Utrecht, 2006



B-Taglabue_Mercato SantaCaterina_Barcellona, 2005





Tekhné_Abitazioni_Lione, 2004

Piano&Rogers_CentrePompidou_Parigi, 2004





J-Nouvel&C-Portzamparc_Lille, 2004











R-Piano_TorreKPN_Rotterdam, 2006





Soriano&Lagoretta_Palacios&Hotel_Bilbao, 2005

E-vanEgeraat caseGalleria Amsterdam, 2006







CoopHimmelblau_Gasometro_Vienna, 2007





FOYER LINKS

Halle



M-Fuksas_Uffici_Wienerberger_Vienna, 2007



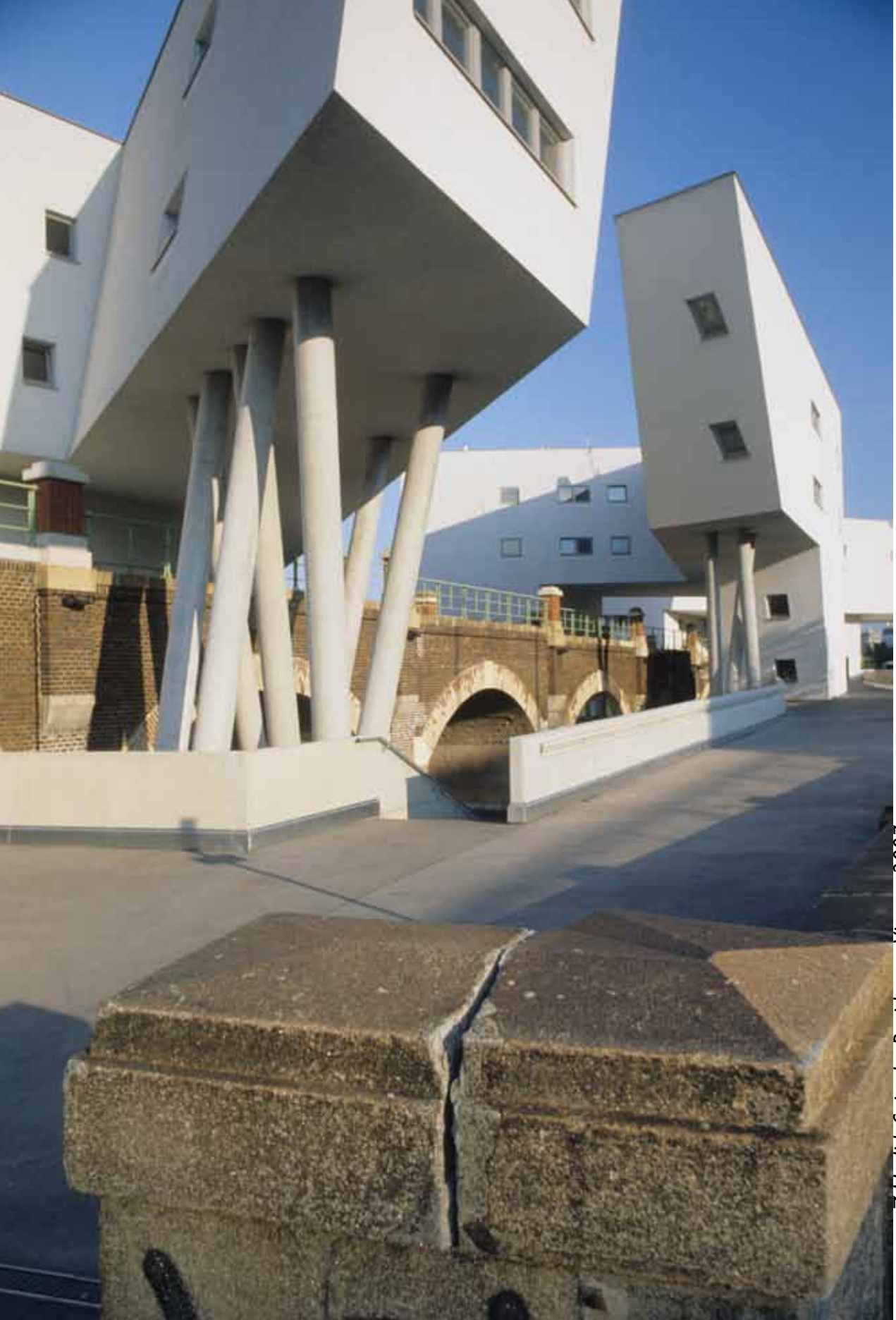






Z-Hadid_SpittelauResidence_Vienna, 2007





Z-Hadid_SpittelauResidence_Vienna, 2007

CONNOTAZIONI.

La riproduzione fotografica dell'architettura dev'essere concepita come una sua "traduzione" e l'esperienza conoscitiva, critica e storica, che ne deriva, va sempre filtrata dalla sintassi figurativa propria del mezzo fotografico. Siamo comunque di fronte ad un'interpretazione critica della realtà, di cui l'architettura realizzata fa parte, e mai a una pura ed asettica documentazione figurativa del manufatto, come molti architetti vorrebbero. La "presunta oggettività" delle immagini, con le quali allarghiamo la nostra esperienza conoscitiva, deve tenere conto della soggettività del fotografo che ha estrapolato quelle immagini, del ruolo critico del suo operato, della testualità che ha prodotto.

Una fotografia ha in pratica un doppio grado di lettura: l'analogo fotografico della realtà, che non ammette interpretazioni perché del tutto denotativa, è percepita come oggettiva, ed il messaggio codificato tramite l'espressività e la scrittura, connotativo, questo spesso latente e nascosto, come in tutte le forme di comunicazione di massa e, diversamente dalle altre forme di arti imitative, assai più esplicite.

Alla diffusione della riproduzione fotografica, con i mezzi della stampa e digitali, corrisponde una moltiplicazione dell'identità iniziale dell'immagine, poiché si scompone in una miriade d'interpretazioni, dal momento che la società ed i sistemi culturali relativi, sono indotti ad attribuire sensi e significati anche differenti da quelli dell'esecutore, in una sorta d'infinito ready-made.

Acquista così consistenza il portato informativo della fotografia, quale tipico prodotto post-industriale, della civiltà dell'immateriale, che la stacca inevitabilmente dal suo supporto e non ha bisogno di un codice interpretativo. Accade così pure la coincidenza temporale tra l'evento ripreso e l'interpretazione che ne viene data, dall'autore, dal fruitore. Anche se poi, per la verità, la lettura che viene data di una fotografia è pur sempre "storica", cioè dipende direttamente dalla formazione del lettore.

Facendo una fotografia comunichiamo qualcosa che si è formato prima che la comunicazione stessa avvenga, cioè prima che la foto sia scattata: ne deriva che il destinatario del messaggio, per comprenderlo, deve possedere gli stessi meccanismi formativi, le stesse convenzioni linguistiche.

Come nel disegno, nella fotografia si può scegliere il proprio soggetto, ma mentre con il primo mezzo spesso se ne riproducono pochissimi tratti e senza perdere in ciò ef-



ficacia comunicativa, anzi, fotografando, invece, una volta inquadrato, non è possibile intervenire più di tanto sulla natura dell'oggetto, la sua integrità rimane, in quanto è pura denotazione. Quando si disegna o si scrive, la connotazione ha il sopravvento su quello che abbiamo di fronte: la differenza sta nella natura del mezzo, che mette in contatto due culture. Con la fotografia, invece, si mette in contatto la naturalità della ripresa con la cultura di un osservatore, e questo col tramite di uno strumento meccanico, apparentemente disumanizzato nell'atto del trascrivere e ciò rafforza l'apparente naturalità dell'immagine. Rimane comunque vero che la tecnica di ripresa (inquadratura, distanza, luce...) è inevitabile e comporta l'attivazione di un piano connotativo, anche se a volte non intenzionale, ma c'è comunque.

Un altro elemento che rafforza la realtà fotografica è il portato della testimonianza evidente che l'autore è stato in quel preciso momento in quel posto, ed ha scattato: è provante, c'è identificazione con la scena rappresentata. Con questa speculazione di pensiero, ogni messaggio, ogni simbolismo o artificio semantico, si stempera nella naturalità della visione e si tende a non avvertirlo, si sospende il proprio piano culturale. La lettura soggettiva che il fotografo fa lo porta ad essere al contempo sia interprete che manipolatore del prodotto architettonico, ne può fare perfino un uso strumentale, comunque indirizza ogni successiva lettura di quell'immagine in una precisa direzione, legando in maniera indelebile quell'architettura o quella scena al fruitore con la sua visione.

Una fotografia è sempre la diretta emanazione di uno degli stati del reale del luogo e conserva con questo una relazione indissolubile: rendere facilmente interpretabile tale relazione tramite un linguaggio ben strutturato e comprensibile, rende il legame diretto e trasmissibile ai più. In effetti, la fotografia è una forma espressiva, un linguaggio, che utilizza segni presi dalla realtà ossia dando un'impregnatura semiotica alla realtà. Cambiando lo stile di scrittura (fotografica) questi segni acquistano significati diversi. Nella scena da riprendere il fotografo ci deve entrare, deve trovare una sua prospettiva d'immersione, per poter elaborare una visione simbolica di quello spazio, per cogliere tutte le relazioni spazio-temporali di quel luogo, la storia che si è sedimentata, per capire il suo presente. Attraverso questa percezione vissuta dello spazio i fotografi riescono a



riscrivere la realtà.

Nell'incontro delicato tra la storia del fotografo e quella del luogo, dietro l'apparente neutralità della macchina fotografica, s'inserisce la volontà di imporre una modalità di visione, quasi per interposta persona, con il tramite meccanico, operando una sovrapposizione. Tutto quello che si fa dietro la macchina fotografica, finisce per strutturare linguisticamente l'immagine che si andrà a scattare. Ma in questo, il fotografo non riesce a sottrarsi dall'essere comunque parte integrante della realtà, non può separarsi da questa solo perché se n'è fatto un'idea e l'ha compresa come immagine, è però un modo per operare nella coscienza collettiva, per innescare processi di valorizzazione e trasformazione.

La fotografia rappresenta sempre qualcosa che c'è stato e forse c'è ancora, ma diverso da allora, ci dice sempre di quest'esistenza; il linguaggio che accompagna tale testimonianza può invece anche dire qualcosa che non c'è mai stato, possiede questa sua estrema autonomia.

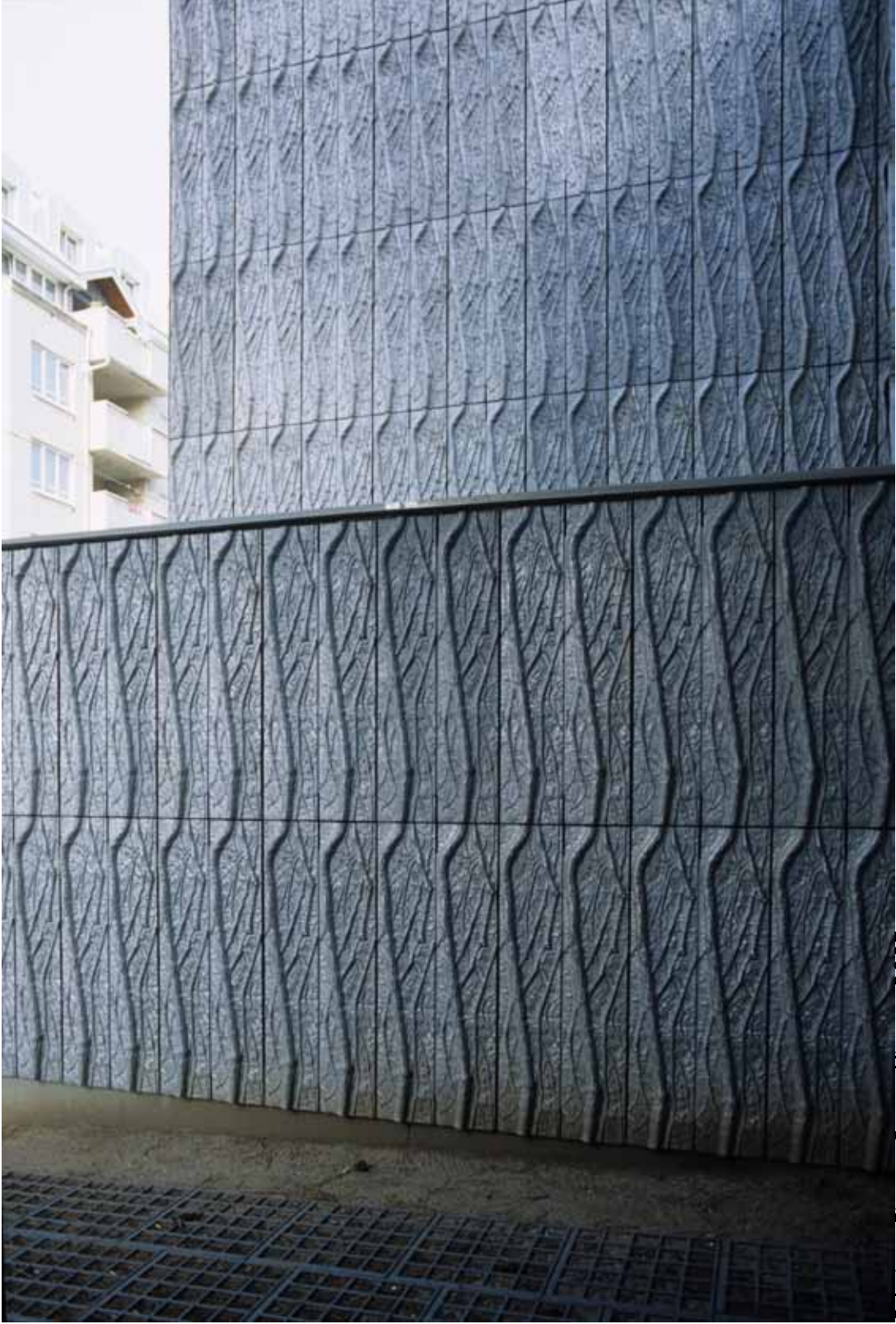
Il che rende la fotografia simile alla vita mentale, dove l'accoppiamento del reale con il virtuale diventa spesso la costruzione di una verità.

Anche ciò che viene definita "evidenza" è molto in sintonia con la realtà fotografica: su un fondamento di verità s'insinua l'immaginazione.

L'elaborazione fotografica può generare falsità, quando si crea un corto circuito tra l'occhio che vede ed il cervello che interpreta: la forzatura sta nel fatto che spesso si vuole riprodurre la realtà oggettiva nello stesso modo in cui ci siamo fatta un'idea di quella realtà nel nostro pensiero. E' così che avviene una travisazione, che si genera una realtà irreale, immaginaria per l'appunto, nasce una seconda realtà parallela, un'ambiguità, una metafora. Tutto questo perché scatta l'interpretazione ed inizia a costruirsi una memoria mediata.

La documentalità di una fotografia è sempre relativa perché dipende molto dall'altro estremo della ripresa, dal fotografo, dalla sua personalità, che di quella realtà ne ha fatto un ritratto, ne ha colto ed evidenziato soprattutto un tratto espressivo.

Con questo mezzo si rinuncia un poco a descrivere, anche in maniera letterale, ciò che vediamo, per semplificare l'azione con l'iscrizione della scena in un'immagine, in maniera più istantanea.



R-Lainer, Fitness Center, Vienna, 2007

Attraverso la fotografia avvengono delle rivelazioni: riprendiamo cose che crediamo di conoscere per poi scoprire molte cose sconosciute, per cui all'indagine iniziale per capire come fotografare se ne aggiunge una seconda, che ci restituisce qualcosa d'inaspettato. E' forse questa una forma di autoanalisi, nel senso che il riconoscimento di significati in una fotografia è uno scavo interiore: non si può trovare ciò che non si sta cercando o ciò che non si è. La parte oggettiva di una fotografia può quindi fare emergere una parte di soggettività dell'osservatore, dal momento si crea una mediazione tra la memoria tecnologica ed un repertorio simbolico personale. Questo s'inscrive perfettamente con quanto è avvenuto nel novecento, passando da un interesse per le cose e le persone del mondo inquadrato nella loro realtà ad un altro interesse, relativo alla loro interiorità, alla soggettività.

Attraverso la fotografia si apporta un valore critico innegabile nei confronti della produzione architettonica e della città, per il "valore aggiunto" intrinseco nelle riprese, per i significati associati. Anzi, è proprio la particolare visione del mondo costruito ed architettonico che propone la fotografia una delle forme di critica operativa più incidente. La fotografia di architettura, praticata in maniera libera, ha la possibilità di osservare e rilevare ciò che il progetto non ha previsto: lo può fare solo se si svincola e prende le distanze nei confronti dell'immagine che quel progetto architettonico si è costruito, come autoreferenza. Nascono così altre immagini di quell'architettura, che non può ritenersi conclusa nell'esatto momento della sua realizzazione, anzi, come elemento di un paesaggio inizia da quell'istante a vivere di vita propria.

A volte il fotografo addita, punta la sua macchina, su cose e luoghi altrimenti destinati a rimanere sconosciuti, aiuta a scoprirne l'identità: diventa operazione di ricerca quando fa emergere una differenza tra questa e l'immagine.

La denotazione fotografica si tramuta in una sorta d'ideogramma, che si lascia interpretare linguisticamente a seconda del bagaglio conoscitivo del fruitore e recapita perciò messaggi differenti, perché diversi possono essere i gradi di lettura attivati. Anche per questo, l'attribuzione alla fotografia del valore di linguaggio si sostiene solo in maniera metaforica, perché si comunicano delle informazioni, che è la funzione del linguaggio, ma



l'interpretazione non procede con la stessa linearità.

Esiste una sorta di percorso "interrotto" tra la scrittura e la lettura di un'immagine fotografica, che viene ad avere conseguentemente un linguaggio quasi "sospeso" nella trasmissione, un vuoto che può essere colmato dal portato di ciascuno.

I punti di vista significativi forse non esistono, è più probabile che i significati ce li mettiamo noi comunque: il mondo procede al di là dei pensieri e dei significati.

Con la composizione fotografica si esegue una trasposizione di elementi della scena in modo voluto per formare una situazione altra, e quindi un significato complessivo diverso: si tratta di dislocazioni morfologiche di parti d'insiemi organici, quali sono le città per esempio, che possono condurre a formare dei "neologismi", in quanto le immagini che emergono appaiono del tutto inedite, a volte perfino allegoriche o anagrammatiche. Nei processi di scomposizione-ricomposizione fotografica può anche accadere delle "inversioni" di vedute, interrompendo delle continuità, creando legami inesistenti, delle permutazioni fisiche.

Le possibilità d'inquadratura e di strumentazione tecnica possono anche consentire di ravvicinare a tal punto elementi della scena disgiunti, fino a creare una correlazione talmente forte da rasentare il paragone.

In questi accostamenti arbitrari che derivano dalle scelte posizionali del fotografo, l'intenzione evidente è quella di creare trasformazioni semantiche, agendo sui valori simbolici o manipolando i significati, tanto da spingersi verso l'evocazione esplicita, la metafora.

SCAU_CentroPsichiatrico_Marsiglia, 2009

Attraverso la manipolazione strumentale della macchina fotografica si tramuta la denotazione analogica in connotazione, quindi una forma di linguaggio, che trasforma la realtà in altra materia, ossia in elementi scenici, in un "media".

La scrittura fotografica, che trasmuta la realtà in segni di un'espressione comunicativa, dovrebbe cercare di rendere evidenti questi processi di costruzione delle immagini, dal momento che le stesse tendono a sostituirsi alla realtà per l'osservatore.

Siamo di fronte a processi inversi rispetto a quelli artistici comunemente conosciuti: c'è piena consapevolezza che l'arte è una proiezione di un'immagine interna, dell'autore, ossia del fatto che è la sua immaginazione a produrre arte, e non già il confronto con il reale; nella fotografia si parte invece dal reale per farne una proiezione interiore, come in una camera oscura introspettiva.



L'immagine fotografica si confronta con il meccanismo dell'autoriflessione che porta a vederci dentro solo quello che l'esperienza ci ha insegnato a conoscere, è cioè una forma di autoriconoscimento, anche attraverso forme diverse e che può fare apprendere a conoscere in modi nuovi. L'occhio attiva ed attinge dalla memoria culturale: in pratica, ciò che sappiamo influenza il modo in cui vediamo le cose. La vista è sempre un pregiudizio, antepone sempre delle aspettative, c'è già sempre qualcosa che sappiamo, non è mai vergine ed innocente. Esiste sempre un bagaglio iconografico impossibile da dissociare quando si guarda, per cui il mondo in cui guardiamo è già per questo una forma di rappresentazione.

Per questo, è vera l'affermazione che il conoscere è in realtà un "riconoscere", così come vedere diventa un "rivedere".

La referenza con il mondo reale rappresenta un alibi per la fotografia, perché gli consente di attirare l'attenzione sulla cosa rappresentata e di mettere in secondo piano il ruolo del suo autore, nasconde la sua interiorità. Questo protagonismo della realtà fotografica consente anche di affermare una certa autonomia formale, nel quadro compositivo, alle cose rappresentate. Il mezzo fotografico consente la convivenza della formalità e della concettualità nella sua produzione, ossia di lavorare sia sulla forma che sull'idea.

La fotografia coglie un oggetto com'è un'architettura solo in un particolare momento della sua vita. L'atto fotografico innesca un gioco di specchi: parte da una riflessione dell'autore ma ne genera poi tante altre a catena. La fotografia è quindi un evento temporale: è una parte della realtà che viene colta in una dimensione temporale che s'iscrive in un'immagine che, a sua volta, per essere poi letta deve collocarsi nuovamente in un tempo, non necessariamente coincidente. Forse per questo particolare rapporto con il tempo, il fotografo dovrebbe saper stare in disparte, sulla difficile soglia del tempo che incontra il reale.

Per questa sua capacità insita di leggere gli ambienti per frammenti, la fotografia confligge assolutamente con il senso di continuità, sia spaziale ma anche temporale, nei confronti di questi è decisamente "de costruttiva".



J-Nouvel_Museo Reina Sofia_Madrid, 2008

Z-Hadid_Stazione Pompieri Vitra_ Weil em Rhein, 2004

CONNOTATIONS.

The “presumed objectivity” of the images, with which we expand our cognitive experience, must take into account the subjectivity of the photographer who extrapolated those images, the critical role of his work, and the textuality he has produced. Dissemination of a photographic reproduction, through print and digital media, corresponds to a multiplication of the initial identity of the image as it is broken down into a myriad of interpretations, since the society and relative cultural systems are induced to attribute senses and meanings, even different to those of its creator, in a sort of ready-made infinity.

By creating a photograph we communicate something that was formed before the communication itself occurred, namely before the photograph was taken: it follows that the recipient of the message, in order to understand it, must possess the same educational mechanisms, the same linguistic conventions.

Another factor that reinforces the photographic reality is the product of the clear proof that the creator was at that place at that precise moment and took a photograph: it is evidencing, there is identification with the scene represented. Following this speculation of thought, each message, each symbolism or semantic artifice fades in the naturalness of the vision and we tend not to perceive it, its cultural influence is suspended.

The subjective reading made by the photographer leads him to be at the same time both interpreter and manipulator of the architectural product, he can even make instrumental use of it, in any case he directs each subsequent reading of that image in a specific direction, permanently linking that architecture or that scene to the user with his vision.

A photograph is always the direct expression of one of the real states of the place and maintains an indissoluble relationship with it: it makes this relationship easy to interpret through a well-structured and comprehensible language, it makes the link direct and transferable to most. In fact, photography is an expressive form, a language, which uses signs taken from reality or rather giving a semiotic impregnation to reality. By changing the (photographic) style of writing these signs acquire different meanings.

The photograph always represents something that was and that perhaps still exists, but different from then, it always tells us about such an existence; the language that accompanies this testimony can on the other hand also say something that never existed, it possesses extreme autonomy.

Revelations occur through photography: we photograph things we believe we know to then discover many unknown things, so the initial examination to understand how to photograph is followed by a second one, which gives us something unexpected. Perhaps this is a form of self-analysis, in the sense that the recognition of meanings in a photograph means searching inside: we cannot find what we are not looking for or what we are not. The objective part of a photograph can thus lead to the emergence of subjectivity in the observer, as it creates mediation between the technological memory and a personal symbolic repertory.

The photographic image is compared with the mechanism of self-reflection which leads us to see inside ourselves only what we have come to know through experience, it is a form of self-recognition, even through different forms and that can make us learn to understand in new ways. The eye activates the cultural memory and draws on it: essentially, what we know influences how we see things. Sight is always prejudice, it always sets expectations, we already know something, but it is never pure and innocent. There is always a wealth of iconography which is impossible to disassociate when we look, therefore the world we look at is for this reason already a form of representation. So the statement that knowing is actually “recognizing” is true, just as seeing becomes “reviewing”. The photograph only captures an object as an architectural work at a particular moment of its life. The photographic act triggers a game of mirrors: it starts with the author’s observation but then generates many others in a chain. Photography is therefore a temporal event: it is a part of a reality captured in a time dimension which is recorded in an image which, in turn, in order to then be read must relocate itself in a time period, but not necessarily the same one.



J-Nouvel_FondazioneCartier_Parigi, 2004

Ibos&Vitart_MuseoBelleArti_Lille, 2004





Allmann-Satter-Wappner_ChiesaHerzJesus_Monaco, 2007

Centro Televisivo_Saragozza, 2009





Herzog&deMeuron_Lanten-Uffici Marketing Ricola_Basilea, 2004





JHK architecten & West 8 _ampliamento sede Unilever_ Rotterdam, 2006

Herzog&DeMeuron_Schaulager_Basilea, 2006







ONL_BarriereAcustische_Utrecht, 2006

Z-Hadid_HotelPuertoAmerica_Madrid, 2009





Herzog&deMeuron_Residenze_Parigii, 2004

ARCHITETTURE.

La produzione architettonica è conosciuta e veicolata soprattutto attraverso la fotografia, a tal punto che i codici linguistici di questa influiscono e condizionano la disciplina dell'architettura stessa. Ma la fotografia è anche un'immagine infedele di ciò che rappresenta e nel caso dell'architettura diviene quindi modello per altre infedeltà. I codici dell'immagine fotografica non solo condizionano la lettura dello spazio progettato ma anche le impostazioni progettuali a priori.

L'architettura si trova costretta ad affermarsi grazie a due sistemi di rappresentazione, il disegno prima e la fotografia poi: sono solo le sue rappresentazioni, ma contribuiscono enormemente alla sua determinazione o al suo fraintendimento. Questi sistemi di raffigurazione sono talmente potenti nel destino di un'opera architettonica a tal punto che se anche questa dovesse scomparire ne garantiscono comunque la sopravvivenza nella funzione culturale.

E' inevitabile che tutti noi "viviamo" l'architettura, ci troviamo continuamente immersi in essa, la vediamo quindi, ma proprio per questa "abitudine" non riusciamo facilmente ad osservarla, e possiamo farlo meglio di fronte ad una fotografia.

La cultura architettonica si concretizza sempre più come immateriale, ossia una cultura che può fare a meno dell'oggettualità, del manufatto architettonico, dove l'apparenza della rappresentazione si sostituisce alla percezione diretta dell'oggetto. In altri termini, il processo di conoscenza architettonico tende a separarsi dall'esperienza concreta, a rendersi autonomo da questa.

La maggior parte dell'architettura è vista con il filtro della riproduzione, in luogo dell'immersione spaziale diretta in questa, del contatto tangibile. Ne deriva che fotografia e fotografo di architettura sono i referenti ultimi, se non unici, di una cultura dell'immagine che ha preso il posto dei tradizionali processi conoscitivi e di acculturamento (esperienziali). Grazie alle fotografie possiamo supporre di conoscere tante architetture, altrimenti inaccessibili (e sconosciute) ma a scapito di una completezza spaziale, subendo una compressione dei valori ambientali.

E' la fotografia a decretare l'esistenza di un'architettura in fin dei conti, a farne un fatto pubblico, con la diffusione delle immagini e potere così avere una ricaduta ontologica: non serve solo ad affermare, ma prima ancora a sostanziare una presenza. La foto di architettura contribuisce in modo significativo a rafforzare l'innata aspirazione "narcisista" di ogni opera a diventare un "monumento".



I modi di raffigurazione dell'architettura nei suoi momenti progettuali sono diventati molto raffinati e precisi, quasi una forma di apparenza (realtà virtuale), tanto che sta prendendo piede la pratica di "verificare" queste immagini a posteriori con le fotografie delle realizzazioni, con quest'altra apparenza.

La fotografia è stata un'anticipazione della realtà virtuale e forse solo con questa recente conquista tecnologica è diventato possibile parlare di "realismo" fotografico, poiché è possibile una contrapposizione.

Le riprese fotografiche di architetture conducono spesso alla produzione d'immagini in cui i manufatti appaiono decontestualizzati dalla dimensione spaziale in cui si trovano inevitabilmente immersi, quasi a cercare un parallelismo culturale tra l'intervento e la sua precedente graficizzazione, quasi a rifare il disegno dell'architetto. Accade quindi spesso che la fotografia di architettura non tenda più di tanto ad indagare i caratteri spaziali dell'opera realizzata, per formare un'immagine di relazione, in cui si palesa la nascita di un nuovo spazio, bensì a riprodurre le immagini che hanno supportato il progetto, quasi a cercarne una riconferma. Questo avvalorava l'ipotesi che molti architetti hanno già in mente fin dall'inizio del progetto una precisa fotografia della loro opera.

In questo giro vizioso d'immagini prende forma e si consolida la "fotogenia" dell'architettura, in cui la rappresentazione del progetto cerca di anticipare le possibilità eloquenti di fotorestituzione dell'oggetto e la ripresa fotografica cerca di ricostruire le immagini dell'anticipazione progettuale. In questo gorgo, una parte della fotografia di architettura abdica al proprio ruolo interpretativo, per appiattirsi ad una funzione documentativa distorta, perché ricerca solo di confermare le proposizioni del progetto, come se la costruzione non fosse servita a nient'altro. Tale pratica si può ascrivere nel solco della tradizione storica che ha tradotto l'architettura in immagine. Si può fare quindi un parallelismo "pedagogico" tra la moderna consultazione di fotografie di architetture e la pratica antica di lettura attraverso la "copia". Con buona pace di chi sostiene la quadrimensionalità dell'esperienza architettonica, che non si può di certo catturare in alcun modo se non immergendosi direttamente. La complessità architettonica difficilmente riesce a ridursi ad icona.



H-Tesar_BancaBTV_Innsbruck, 2007

Sul palcoscenico dell'architettura, la rappresentazione di sé è diventata paradossalmente più importante delle stesse costruzioni, inducendo forme di progettazione puramente in funzione rappresentativa.

E' quindi la cultura architettonica ad indirizzare molta fotografia di architettura, mentre la progettazione dell'architettura contemporanea è indubbiamente influenzata dalle possibilità di lettura che fornisce questo tipo di fotografia.

L'insistenza di tanta fotografia di architettura ad una visione di questa come pura immagine, estraniata dal contesto e scomposta nella lettura in frammenti formali astratti, significa negare i valori spaziali fondanti la disciplina. E' indubbio l'impatto forte che ha sullo spettatore sollecitarne l'effetto di straniamento, quasi esoterico rispetto alle normali abitudini visive, ed in parte la fotografia di architettura corrente mira proprio a questo in fondo.

E' possibile però fare anche altri usi della pratica fotografica architettonica in cui può diventare in modo costruttivo un valido strumento di progetto. Si può creare una virtuosa simbiosi tra lettura e progettazione, dove si decodificano gli spazi della città, alla ricerca di altri possibili spazi, reinterpretati.

La nostra civiltà ci ha portato a perdere il rapporto diretto con l'ambiente, che viene "vissuto" sempre più col tramite d'immagini (foto, cartoline, manifesti, video...) che ha generato una particolare forma di consumismo "voyeuristico". Siamo talmente pregni di tale surroga che non riusciamo a scrollarcela da addosso neppure quando il contatto fisico avviene, per cui l'oggetto architettonico ci appare sempre mediato dal ricordo di una particolare inquadratura di un'immagine già vista. Questo fenomeno è poi rafforzato dal fatto che naturalmente il nostro cervello interpreta le immagini che riceve attraverso confronti, attivando analogie, legami con altre immagini che già si sono depositate nella nostra memoria, in pratica già codificate.

Prende così corpo un processo di assimilazione fra spazio e sua rappresentazione che condiziona pesantemente la vista degli edifici, perché s'impone un preconetto, un condizionamento visivo.



Quando si riproduce l'architettura in immagini, come le fotografie, prende forma quasi sempre un codice prossemico. Gli oggetti da rappresentare sono sempre situati in spazi più o meno definiti ma che il fotografo può decidere di dilatare o comprimere, ruotare o escludere, producendo inquadrature arbitrarie rispetto ad una logica puramente documentaria. In quest'ampio spettro di possibilità è sempre anche in agguato la tradizione culturale delle regole di rappresentazione spaziale dello spazio, che dal rinascimento ha fortemente condizionato i nostri codici, ancora difficile da rimuovere del tutto, specie quando si è di fronte alla scena urbana, dove la rappresentazione prospettica è maggiormente connaturata nella storia.

Nella fotografia di architettura si pratica una consistente formalizzazione dei sistemi espressivi, s'impongono dei canoni precisi, è consolidato il ricorso ad una grammatica specifica. Questo sistema di regole deriva direttamente dal disegno di architettura, cui la fotografia si è in parte sostituita ma acquisendo le stesse regole formali, tanto da rendere "indecifrabili" le immagini prodotte al di fuori di questi schemi, di questa tipicità di rappresentazione.

Il disegno progettuale, pure quello architettonico, omologa necessariamente ogni possibile forma di lettura, la uniforma e la rende universale.

Succede così che è ancora prevalente la posizione fotografica frontale, prospettica, in sintonia con la più antica tradizione linguistica architettonica, utilizzata per trasmettere una certa idea dello spazio. Sono anche tipicizzati quindi i punti di vista, certi tagli dell'inquadratura, l'uso delle luci.... In perfetta sintonia con l'eccessiva seriosità della cultura architettonica prevalente, impregnata d'ipotiposi.

L'iconografia più consolidata predilige l'architettura ripresa in immagini "idilliache" ed incontaminate, assolutamente prive di ogni traccia di vissuto e dell'ambiente circostante, considerato "impuro", come se il manufatto non fosse un normale oggetto d'uso comune, con una sua storia quotidiana, su cui il tempo lascia i segni come su qualsiasi altra cosa.

Uno scopo attribuito alla fotografia di architettura è la decodifica dell'immagine nella sua complessità, per estrapolare informazioni "assolute" sul manufatto (masse, chiaroscuri, trasparenze, matericità...).



Esiste comunque un divario incolmabile tra l'oggetto architettonico e la sua riproduzione fotografica: sono, questi, luoghi che si visitano sempre in condizioni diverse (stagioni, momenti della giornata, condizioni di luce e meteorologiche...) che mutano di continuo senza mai ripetersi uguali, mentre la fotografia ne può cogliere solo pochissimi momenti di esistenza. Dovrebbero essere almeno alcune decine le foto per tentare di descrivere un'architettura, attraverso una sorta di progetto di lettura degli spazi. Ma nella nostra mente rimangono impresse quelle poche istantanee, contro ogni logica.

Le forme di molte architetture contemporanee (concettuali, ideogrammatiche) tendono a sfuggire dalla logica della traduzione in un'immagine simbolica e questo rende ancora più forte la sintonia richiesta tra il fotografo e l'architetto. Per rappresentare bene soprattutto queste opere occorre risalire all'idea di fondo di progetto, per non rischiare di catturare solo la forma architettonica dell'idea, e non già l'idea stessa: dev'essere quest'ultima il vero oggetto della rappresentazione, la fedeltà agli intenti.

Tra le tecniche di ripresa fotografiche utilizzate si possono riconoscere alcune che tendono alla soppressione parziale di alcuni elementi spaziali, come sono per esempio quelle inquadrature ricercate per eliminare la volumetria dell'edificio e ridurlo alla bidimensionalità, in una sorta di aferesi; oppure l'eliminazione dell'ambientazione per esaltare le forme costruite, attuando sincopi; ma anche eccessive generalizzazioni per nascondere nell'insieme dilatato qualcosa, come i particolari, i valori materici, le profondità, come accade nelle foto panoramiche.

Non solo queste ma anche altre metodiche fotografiche convergono tutte a "ritagliare" l'edificio dal suo vero rapporto spaziale, il rapporto con il suolo, con esaltazioni scultoree che si possono spingere fino alla perdita di scala e la trasformazione in oggetto di "design", attraverso tante negazioni.

Ma pure le addizioni enfatiche, anche queste molto diffuse in fotografia di architettura, conducono allo stesso risultato di una visione parziale dell'oggetto, amplificandone solo alcuni elementi costitutivi, a volte con epifrasi o in maniera iperbolica.

076



P-Zumthor_Kunsthall_Bregenz, 2006



ARCHITECTURES.

Architectural production is known and conveyed primarily through photography, to such an extent that its linguistic codes influence and affect the discipline of architecture itself. However the photograph is also an unfaithful image of what it represents and in the case of architecture it therefore becomes the model for further unfaithfulness. The codes of the photographic image not only affect the reading of the designed space but also the design approach from the outset. Architecture is forced to make its mark through two systems of representation, first drawing and then photography: they are only representations of it, but they contribute greatly to its determination or its being misunderstood. These systems of representation are extremely powerful in the fate of an architectural work, so much so that even if it were to disappear they would in any case ensure its survival in the cultural capacity.

Photographic shots of architectural works often lead to the production of images in which the structures appear decontextualized from the spatial dimension in which they are inevitably immersed, almost as if seeking a cultural parallel between the work and its previous graphic depiction, almost redoing the architect's drawing. So it often happens that architectural photography does not so much aim to investigate the spatial characteristics of the constructed work in order to create an image of relationships in which the creation of a new space is revealed, but rather to reproduce the images that supported the design, almost seeking its reconfirmation. This corroborates the idea that many architects already have a specific photograph of their work in mind from the project outset.

In this vicious circle of images the "photogenic quality" of the architecture takes shape and is consolidated, in which the representation of the design attempts to anticipate the eloquent possibilities of photo rendering the object and the photo shoot attempts to reconstruct the images planned in advance. In this maelstrom, a part of architectural photography abdicates its interpretative role, adapting to a distorted documentary function as it only attempts to confirm the project propositions, as if the construction served no other purpose.

Our civilization has led us to lose a direct relationship with the environment, which is increasingly "experienced" through images (photos, postcards, posters, videos...) and this has led to a particular form of "voyeuristic" consumerism. We are so steeped in this subrogation that we cannot shake it off, not even when physical contact occurs, and so the architectural object always seems to be filtered by the memory of a particular shot of an image we have already seen. This phenomenon is then reinforced by the fact that our brain naturally interprets the images it receives by making comparisons and finding similarities and links with other images that have already been stored in our memory, essentially already codified.

Thus a process of assimilation between space and its representation occurs, which strongly affects the view of the buildings as it imposes a preconceived idea, visual conditioning.

When architecture is reproduced in images, such as photographs, a proxemic code almost always comes into existence. The objects to be represented are always situated in spaces that are defined to a certain degree but that the photographer can decide to stretch or compress, rotate or exclude, thus producing arbitrary framing with respect to a purely documentary logic. In this broad spectrum of possibilities the cultural tradition of the rules on the spatial representation of space is also always present in the background, and since the renaissance it has heavily influenced our codes, which are still difficult to eliminate entirely, especially when we are faced with an urban scene where the perspective representation is mainly deeply rooted in history.

In architectural photography there is a considerable formalization of the expressive systems, precise rules are imposed, and the use of specific grammar is well established. This system of rules comes directly from architectural drawing, with which photography has been partly replaced but it acquires the same formal rules, to the extent that the images produced outside these rules, this type of representation, are "indecipherable".



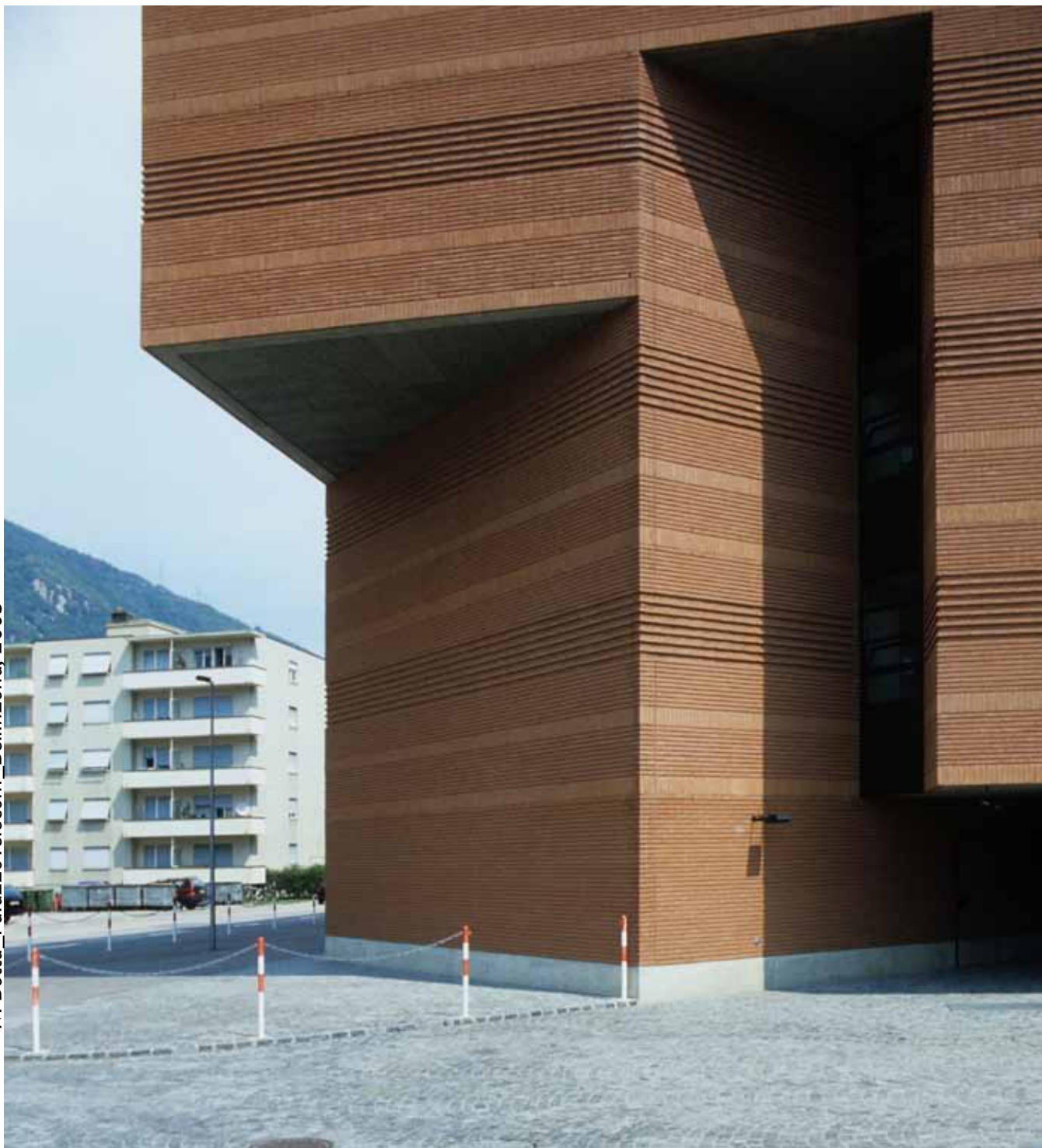


J-Nouvel_NemaususResidenze_Nimes, 2004



M-Botta_UnioneBancheSvizzere_Basilea, 2003

M-Botta_PalazzoTelecom_Bellinzona, 2003





Amsterdam, 2006





H-Hertzberger & West8_Teatro_Breda, 2006





Herzog&deMeuron_CaixaForum_Madrid, 2009









Soler&Druot&Desvigne&Blanc_MinisteroCultura_Parig, 2004

J-Nuovel_Hotel des Thermes_Dax, 2005









Maastricht, 2006









S-Holl_HeOosten_Amsterdam, 2006





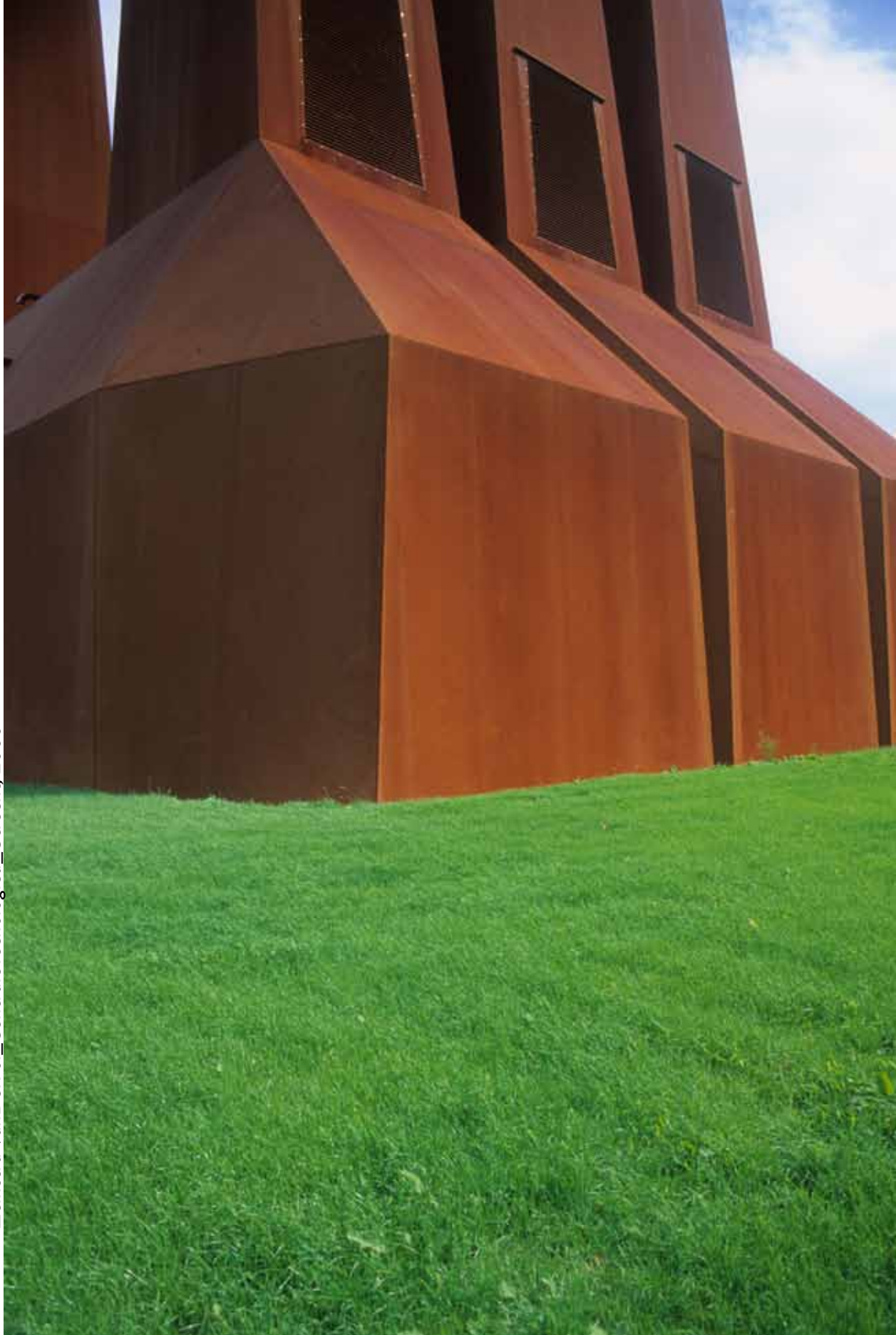
Residenze_Rietlanden_Amsterdam, 2006



Rietienlanden_Amsterdam, 2006



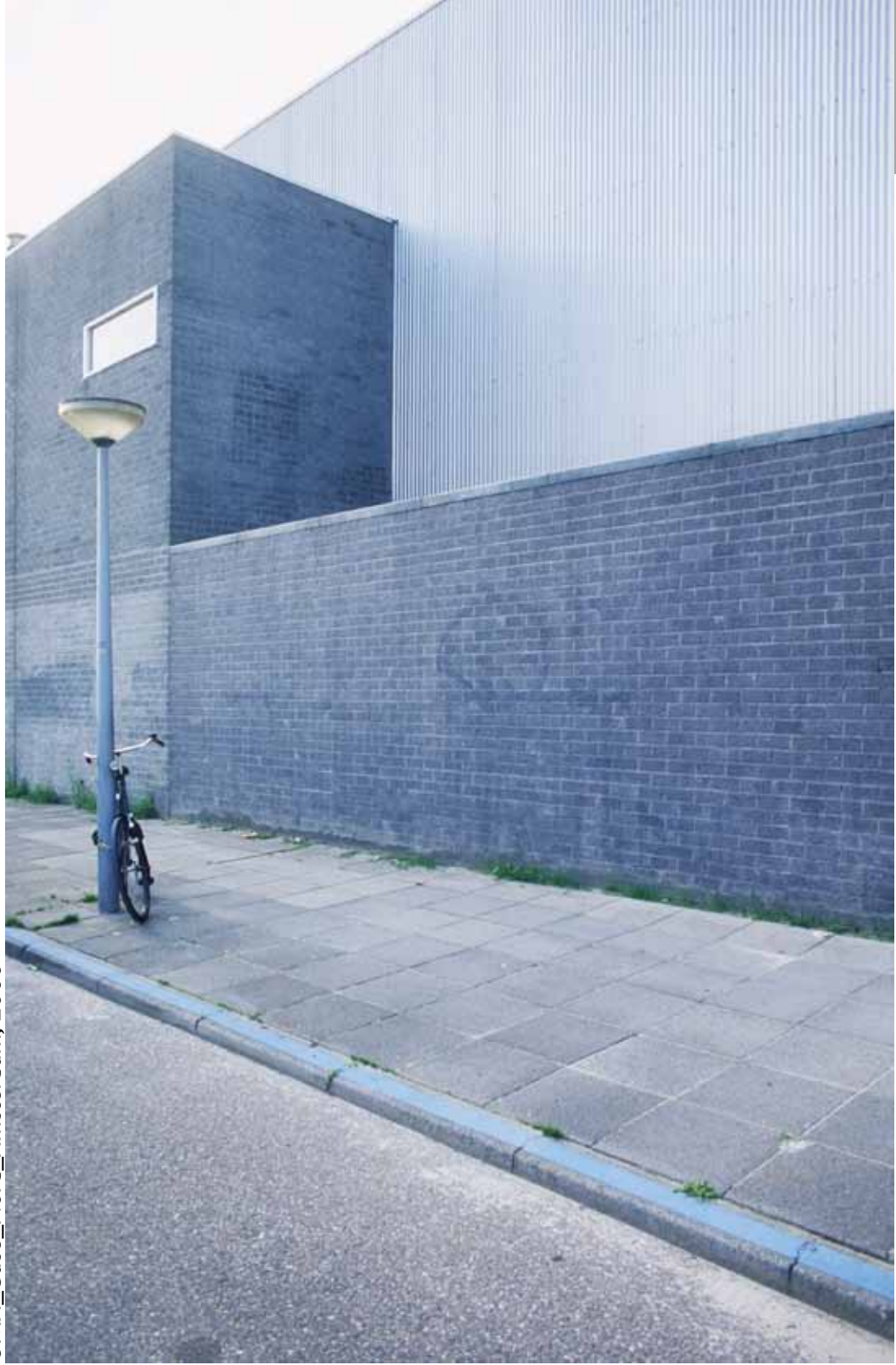
Zeinstra-vanDerPol_CentraleTecnologica_Utrecht, 2006





Friedrich-Hoff-Zwink_MuseoArteModerna_Salisburgo, 2007

OMA_Case_Nord_Amsterdam, 2006





Amsterdam, 2006

Neutelings Riedijk Architecten _ Archivio Televisione _ Hilversum, 2006





Fabra-Ferreter_UniversitàPompeo_Barcellona, 2009

R-Moneo_MuseoPrado_Madrid, 2009





D-Chipperfield_ResidenceVillaverde_Madrid, 2009

FOA_ResidenzeCarabanchel_
Madrid, 2009





DosmasunoA-ACM_ResidenzeCarabanchel_
Madrid, 2009





D-Chipperfield_
Città Giustizia_
Barcellona, 2009





Flint_ScuolaBelleArti_Bordeaux, 2005

CONTESTI.

Per “contestualizzazione” s’intende l’inserimento di un concetto, come un intervento architettonico, in un contesto ben determinato per definirne meglio il significato.

Il riferimento al contesto serve per una corretta comprensione dell’enunciato. Il contesto non è altro che l’insieme degli elementi di un testo, o spazio fisico, messi in correlazione tra loro, per cui può anche essere considerato lo sfondo della scena.

Il contesto è indispensabile per capire il significato degli interventi, per cui il prodotto di una trasformazione architettonica dovrebbe dipendere dal suo contesto ed attraverso l’uso acquista anche un senso.

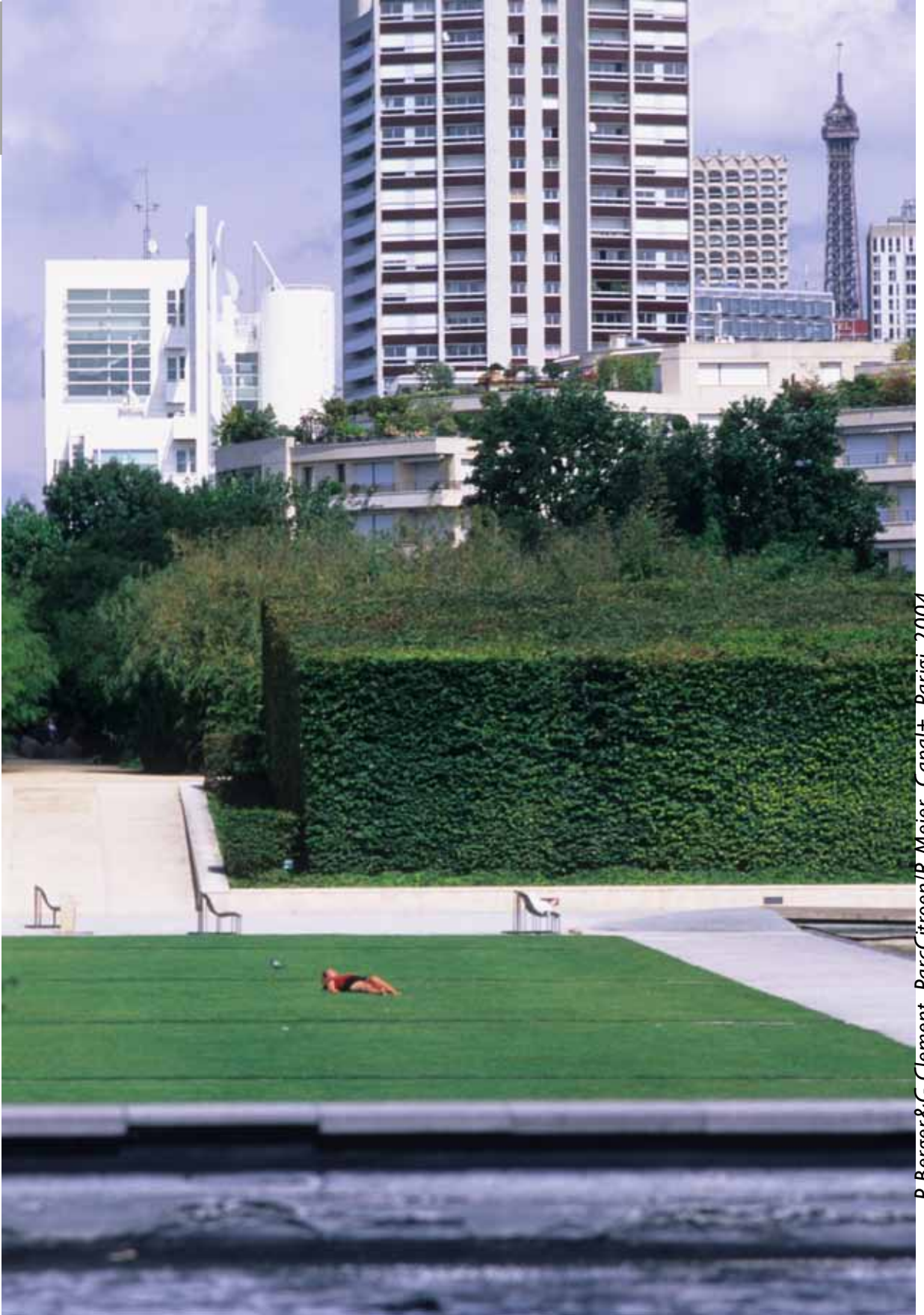
Pragmaticamente, il contesto influisce sull’interpretazione dei significati degli interventi, va a formare la “situazione” nel suo complesso.

L’operazione di inquadrare-selezionare dalla scena reale può consentire di estrapolare il significato profondo di un luogo come di uno spazio architettato, aiuta a comprendere l’articolazione del contesto, può fare emergere il “genius loci”. Con la presenza architettonica può perfino emergere un’identità personale e storica.

Se per lunga tradizione recente, l’opera d’arte è sempre stata ben legata ad un contesto di riferimento chiaro, dal secolo scorso accade invece l’incontrario, e si assiste al progressivo smarrimento del “contesto” nella rappresentazione, ma allo stesso tempo si sono cercati i modi per un suo recupero all’esterno di essa. Prima del novecento, ogni soggetto, una figura come un’architettura, era inserita in uno spazio, in un ambiente di riferimento, non era concepibile un isolamento dal contesto. La modernità introduce l’esistenza di uno spazio interno, interiore, con il quale l’opera si affranca dallo spazio esterno e diventa per questo removibile, riposizionabile in altri spazi perché non legata ad alcuno ma è essa stessa generatrice di spazialità.

Se prendiamo ad esempio l’arte figurativa, ci accorgiamo che la cornice, che ha il compito di dare compiutezza allo sguardo, non c’era nel medioevo e sparisce di nuovo nell’arte novecentesca. Ed in architettura, il contesto è in un certo qual modo la cornice dell’intervento, è il contorno d’inserimento.

In pratica, nel novecento accade che gli oggetti e le figure ritornano ad essere decontestualizzate dallo spazio reale, sono inserite in uno spazio altro, se non addirittura presentate isolate da qualsiasi ipotesi spaziale. E’ il trionfo della decontestualizzazione o se si vuole dell’astrazione.



E' evidente che tutta l'arte del novecento è astratta, anche quando si propone come figurativa, per la ricerca insistita di isolare le figure dallo spazio o per inserirle in spazi immaginari, perciò astratti, dal momento che l'immaginazione è una forma di distacco dalla realtà. I soggetti e le opere isolate sono quindi per definizione astratti. In effetti, va evidenziato che più l'opera si distacca dal suo spazio "interno" della rappresentazione e più necessita di un legame fisico con lo spazio reale, cui relazionarsi in un qualche modo.

La "comprensione" di un fenomeno, qual è anche quello architettonico, passa abitualmente sempre attraverso un processo di contestualizzazione, senza il quale rimarrebbero gesti isolati privi di relazioni: è solo istituendo queste ultime che ogni cosa assume un significato, perché si concatena ad altre.

Il fenomeno diventa assai complesso se consideriamo che la contestualizzazione di cui stiamo parlando non appartiene, di fatto, all'oggetto in quanto tale, ma dipende molto dal soggetto che osserva la scena. Ed inoltre, l'arbitrarietà cresce se diamo pure rilevanza al contesto in cui si colloca il punto di osservazione, più o meno soggettivo, acculturato o storicizzato...

Il tutto andrebbe quindi sempre relativizzato, non certo sminuito d'importanza o di valore, bensì bisogna porsi di continuo in una posizione di autocoscienza nei confronti del punto da cui ci si muove, riconoscendo l'esistenza di altri contesti possibili, da cui altri significati ed altri giudizi esprimibili sugli stessi interventi. Senza tale riequilibrio si rischia il pericolo dell'ideologizzazione.

Queste considerazioni diventano importanti se si ritiene che l'architettura non sia solamente un manufatto volumetrico ma anche lo spazio implicitamente definito e le relazioni istituite con l'ambiente circostante. In pratica, si deve considerare l'architettura come una semplice componente della realtà, il cui significato non è dissociabile dal contesto, che a sua volta si modifica di continuo.

Ma se nelle immagini di architettura, nelle sue fotografie, il manufatto troneggia in un perfetto isolamento, privato di ogni relazione o contaminazione con lo spazio vissuto, diventa allora un'interpretazione "monumentale", quindi decontestualizzata. Questa modalità diffusa di fotografare l'architettura la propone come un frammento, appar-



Berger&Anziutti_CentroSocioCulturale_Parigi, 2004

tenente ad un luogo, urbano o non, come se fosse ancora in divenire, quindi sospesa. Mettersi così in “posa” nei confronti dell’architettura e del paesaggio produce immagini “metafisiche”, in cui il soggetto si viene a trovare in uno spazio silenzioso e senza tempo, privo di alcuna quotidianità, si appiattisce a pura scenografia. E’ solo un mero artificio quello di annullare la realtà semplicemente cancellandola dalla vista, rendendola invisibile.

La città, come i paesaggi, ha una sottile memoria degli episodi che li hanno formati e con essi si confrontano: non riescono del tutto a dimenticarsi del loro passato e nella loro lenta evoluzione continua riemergono i sensi dei singoli frammenti.

La città ha una natura metamorfica, deve procedere con cancellazioni e trasformazioni continue, con cui recuperare all’uso attuale i segni della storia: è una macchina del cambiamento, luogo del mutamento e teatro della sua rappresentazione.

Per poter valorizzare questi rapporti in una fotografia si deve partire dalla selezione di una parte di paesaggio, soprattutto se urbano, in cui il manufatto architettonico dev’essere in grado di emergere come una presenza da riosservare.

Relazionare un manufatto architettonico al paesaggio significa ribadire il concetto di paesaggio come una modalità di organizzazione spaziale per comunicare dei significati, al pari dell’architettura quindi, come forma culturale. Ma anche la fotografia è una forma di organizzazione dello spazio e attraverso essa le cose che vi sono comprese esprimono delle relazioni. Architettura, paesaggio e fotografia sono in questo una cosa unica.

La fotografia di architettura dovrebbe quindi essere non già quella di oggetti ma di luoghi, di spazi fatti di diversi oggetti composti tra loro e che instaurano relazioni conseguenti. Per questo il campo di ripresa dovrebbe essere abbastanza ampio, abbracciare nell’inquadratura tutti gli elementi della descrizione ed ogni traccia della civiltà oramai carica di segni, nella sua eterogeneità. Le immagini dovrebbero includere anche gli incidenti della vita, le sue impurità, tutto all’interno di una visione inclusiva, anche se accidentale ma non per questo meno poetica.

Una conferma ricorrente del formalismo fotografico dell’architettura è la sparizione della figura umana nell’inquadratura delle immagini: ciò disumanizza sia la fotografia



Sadar&Vega_Residenze_Lubiana, 2009

che l'architettura ripresa, ne fa una pura astrazione, una graficizzazione, toglie l'oggetto dalla sua realtà temporale e lo priva di molte importanti connessioni spaziali e di relazione con altri elementi. Quest' assenza colloca l'architettura e la sua immagine rappresentativa su un piedistallo fuori dal tempo e dalla storia, crea un'assoluta estraniamento dalle vicende umane. E' un momento congelato, quello dello scatto fotografico, che così ambisce a diventare eternità.

Nelle foto di architettura private delle persone domina un'apparenza di abbandono, si avverte una sommatoria visiva di oggetti architettonici: è il vuoto a dominare la scena, sia quello che unisce sia quello che separa, hanno più risalto perfino il cielo e la terra in quest'assenza. Ma difficilmente si riesce ad avere immagini con il vuoto assoluto, è più probabile ottenere un effetto di provvisorio abbandono, nel quale riescono ad emergere le varie impronte lasciate dalla presenza dell'uomo e per questo diventa una specie di attesa, di solo momentaneo abbandono.

La presenza della figura umana nelle fotografie di architettura ha comunque l'utilità di fornire un riferimento dimensionale generale, misura lo spazio in cui l'edificio si colloca, è comunque un'importante informazione che si omette, tra le tante.

Quando in alcune fotografie compare l'immagine della stratificazione del tempo e dell'uso che hanno operato sul manufatto architettonico, "alterando" la descrizione progettuale, ci si accorge anche quanto spesso questi processi siano poco contemplati nella cultura del progetto. Ma sono proprio questi segni a riallacciare i fili dell'architettura ad un paesaggio più esteso, a rapportarla con altri componenti, con altre visioni, che appartengono maggiormente ad una memoria quotidiana di ciascuno.

La fotografia di un "luogo architettonico" non deve sopravvalutare l'architettura come oggetto in sé ma deve sapere caratterizzare il modo con cui si pone nel contesto. Pur rimanendo soggetto sostanziale dell'immagine, l'architettura dovrebbe diventarne lo sfondo, essere paesaggio, senza assumere "pose" precostituite. La pratica fotografia relativizza un'artificiosa volontà di avere un unico modo di vedere, leggere ed apprezzare l'architettura.

Il problema del "contesto" è molto dibattuto all'interno della disciplina architettonica e per una sua più chiara definizione dovrebbe anche confrontarsi con la capacità di



trascrizione della fotografia, almeno di quelli autori che indagano sui bordi di questo campo. Risulta evidente in alcune fotografie l'impossibilità di cogliere uno spazio scevro da una qualche forma di stratificazione d'immagini compresenti nello spazio stesso, a dimostrazione dei livelli di complessità posseduti da quei luoghi. In questi contesti, ogni immagine che affiora rinvia immediatamente alle altre immagini, concatenandosi a molti altri possibili riferimenti.

La peculiarità della fotografia insegna come i limiti della definizione del contesto sono anche temporali ed inoltre sono continuamente spostati dagli apporti costanti della nostra memoria. In questo la fotografia è un grande mezzo di riflessione, perché se la sua particolarità è quella proprio di ritagliare uno spazio è anche possibile in quest'azione evidenziare meglio il contesto. L'immagine fotografica è anche una sorta d'interrogazione sul luogo ripreso, di cui l'architettura fa anche parte, per la sua capacità di consentire di vedere "lentamente", anche oltre lo sguardo dello stesso architetto e del fotografo.

La fotografia è una pratica con la quale si prende delle "impronte" dello spazio e del tempo.

I caratteri di un'immagine fotografica si formano per scarti o deviazioni da qualcosa dell'abituale visione: di fatto ogni fotografia è una parte del tutto che è omesso, e questa parte è una delle scelte più importanti operate dal fotografo che poi prosegue con altri arbitri, per tradire del tutto la fedeltà della rappresentazione.

Nel linguaggio fotografico, non di rado retorico nella sua strumentazione, si possono individuare delle operazioni riferibili al contesto di addizione e inserimento di elementi in modo forzoso. Attraverso adiacenze o accostamenti, si evidenziano delle assonanze o delle analogie, si attuano delle comparazioni esplicite. Molto frequenti sono le immagini con "parentesi": riflessioni o inglobamenti di edifici in altri (crasi), contrapposizioni stilistiche ravvicinate (antitesi) o simboliche di architetture (metonimie), contrasti visivi di vario tipo, in cui le relazioni di contiguità attivano trasferimenti di significati tra un'architettura ed un'altra. E le simultaneità delle presenze sono un fenomeno tipicamente urbano, che non sfugge quindi alla fotografia.

Le antitesi si prestano particolarmente alla pratica della critica fotografica, con sovrapposizione di piani prospettici che evidenziano dei contrasti rilevati, oppure met-



Salisburgo, 2007

tono in luce rapporti polemici nella scena, opposizioni e conflitti in corso, il tutto con studiate inquadrature.

A volte capita che si scelga di riprendere la parte per il tutto e, procedendo con un traslato, ritorna ad essere la figura dominante dell'immagine fotografica l'oggetto architettonico, di fatto, apparentemente escluso dall'inquadratura (sineddoche).

Gli "spostamenti" operati dal fotografo all'interno dei contesti di riferimento sono ovviamente delle interpretazioni e costringono l'osservatore ad assumere a sua volta un punto di vista critico.

Le rappresentazioni fotografiche possono anche spingersi oltre la verosomiglianza, con esaltazioni spaziali ottenute con varie tecniche fotografiche (ottiche, diaframmi, fuochi...) e prospettive spinte, con risultati enfatici ed iperbolici, dove finisce in secondo piano l'oggettualità ed ha il sopravvento il modo suggerito di vedere le cose ritratte, perfino deformate allo scopo, quasi al paradosso ed all'ironia. In tutti questi casi, le condizioni ambientali d'inserimento contestuale ed i reciproci condizionamenti hanno un ruolo determinante.

Molto diffuse sono ovviamente le soppressioni fotografiche, solo parziali o complete, quando si cerca di occultare gli edifici nell'ambiente circostante, con mascheramenti, ombreggiature o altri artifici, che portano alla mescolanza di immagini, al limite della confusione percettiva. Agendo sulla messa a fuoco e sulla profondità di campo si ha poi la possibilità di selezionare cosa vedere del tutto, cosa mettere in primo ed in secondo piano, cosa sullo sfondo, perfino eclissare parti dell'edificio o della scena.

Operando all'interno delle regole percettive è possibile produrre immagini nelle quali si attivano delle vere e proprie sostituzioni: illusioni visive indotte da particolari condizioni ambientali (calembour), ambiguità; scambi o trasferimenti di significati tra parti dell'edificio, per esempio sopprimendo alcuni particolari costruttivi per esaltare altri elementi spaziali (metonimie).

L'uso dell'allegoria nella fotografia d'architettura è frequente, perché serve a significare le forme ed i ruoli degli edifici, che spesso sono anche simbolici. Ostentare su alcune particolarità di un edificio può condurre al risultato inverso della negazione di un senso suo apparente, sottolineando il valore supremo concettuale che giustifica tutto. Insistere sull'abbondanza di stratificazioni storiche e recenti, compresenti in un luogo, ed associarle nella stessa immagine, può portare alla negazione reciproca dei valori in



campo e sposta l'attenzione oltre da quello che si vede: nel caso dell'ambiente urbano, si sospende il giudizio sui valori formali che lo costituiscono e recupera il senso della città come luogo degli accadimenti, nel tempo. Una fotografia può quindi proporre l'evidenza di una condizione costruttiva, una chiara denotazione, per pervenire ad un significato più profondo e sottinteso, che può dipendere dalle sensibilità dell'autore o del fruitore. Tali manipolazioni compositive, praticate per evocare un senso profondo, con modi allusivi, rappresentano degli oggetti, delle costruzioni, esplicitamente, con la precisa intenzione di fare intendere altre situazioni (sottintese), legandosi all'esistenza di qualche elemento in comune (metonimia). In questi casi il contesto si presta volentieri a supportare tale "riflessione" espressiva, anche con ironia o qualche malizia, dal momento che diventa una presenza strumentale al discorso, che può spingersi anche fino al paradosso, se si esagera nella "falsificazione" del messaggio e si arriva agli estremi dello spiazzamento, ad affermazioni opposte all'evidenza fotografata (antifrasa). Cercando elementi del contesto per costruire un discorso con immagini, con la fotografia si mettono in pratica vari parallelismi, agendo sui piani di ripresa come se fossero equivalenze espressive o contenutistiche, con percezioni simultanee. Da questi accostamenti nascono così degli ossimori, con opposizioni che si annullano reciprocamente, assonanze e chiasmi.

Nei confronti del reale ripreso in fotografia avviene sempre un'estraniamento che lo rende un poco diverso, perché è percepito con minore naturalità e con la tendenza a ricercarne il "segno": ne è la riprova la difficoltà nell'identificazione, nel riconoscimento dell'immagine di cose note, perché è pur sempre un modo di vedere diverso, ambiguo. Una fotografia rappresenta pur sempre qualcosa che è stata sottratta alla realtà di appartenenza: e più il contesto è ridotto, è "tagliato", e più si fa strada l'ambiguità. Nel mondo che percepiamo ed in cui siamo immersi, tutte le cose ci appaiono assieme ad un'infinità di rapporti con altre cose, e questi conferiscono alle nostre visioni una notevole ricchezza di significati che si perdono se le stesse cose vengono recise dal loro contesto. La fotografia, che dal contesto è costretta a selezionare forzatamente, finisce quindi per avere una povertà essenziale, rispetto all'atto percettivo con cui si osserva la stessa realtà: se, ciò nonostante, in un'immagine si colgono lo stesso tanti significati è perché la cesura con il contesto è assai contenuta e/o perché vi sono dei



sostanziali apporti da parte del sapere di chi la guarda.

Rimane comunque sempre evidente o latente un processo di straniamento, dal momento che la fotografia “emargina” il suo soggetto dal contesto d’inserimento, necessariamente.

Ci sono luoghi dove sembra regnare solo l’analogia e la quantità, anonimi perché dominati dalla ripetizione indifferente dello spazio informe, dove appare veramente difficile entrare in sintonia con la fotografia: fermare in un’immagine questi luoghi, per riproporli con un contesto limitato, potrebbe condurre a riscoprirli forse, a rieducare la vista, sospendendo l’espressione di giudizi.

La ricomposizione con immagini di questi luoghi della complessità moderna, riferibili ad un “paesaggio debole”, richiede un attento lavoro selettivo e combinatorio, una produzione seriale che riconduce ad una lettura frammentata di luoghi che sono per loro natura frammentati, sono delle sommatorie di cose, di oggetti enigmatici. La fotografia può aiutare a riconoscere questi luoghi difficili, sfuggenti, rifiutati o negativizzati, segnati dall’incertezza e dall’ambiguità: solo riconoscendoli è pensabile di cercare di risolvere i loro problemi con il progetto, solo se si riesce a decifrarne le forme caotiche e trovare un rapporto possibile con il loro linguaggio, per poterli comprendere e dominare.

Sono, queste, operazioni di lettura ambientale molto difficili, perché si corre il rischio di scivolare in atteggiamenti estetizzanti, dove la spettacolarizzazione riesce a trasformare il brutto in bello, sospendendo il vero giudizio critico. Queste opere possono in fondo avvalorare la concezione di alcuni che la città contemporanea non possiede più una produzione simbolica.

Le fotografie dei luoghi, anche se molto descrittive ed apparentemente prive di stile, possono comunque anche essere lo stesso molto soggettive, documenti interiori. Come lo sono spesso i ritratti dei paesaggi europei, che hanno ancora evidenti radici nell’antichità, sono ricchi di presenze storiche che fanno emergere lacerazioni con i segni della contemporaneità e che la fotografia è chiamata a confrontarsi, a ricomporre in una nuova estetica di ciò che rimane del paesaggio cosciente, scavando nell’interiorità.



MVRDV_Arena_Eindhoven, 2006
L'attualità sta nella mescolanza ed il territorio urbano è oramai incontrollato ed incontrollabile: è difficile con un progetto architettonico sfuggire a questa realtà e la fotografia dovrebbe evidenziare tale impossibilità.

Molta architettura contemporanea insiste sulla rottura della prospettiva e spiazza non poco il fotografo, che si trova tra le mani ancora uno strumento prospettico. Certa architettura può decidere di lavorare sul coinvolgimento dei segni nel tempo che riconosce in quel luogo, mentre la fotografia è costretta a lavorare solo sul presente.

Lo spazio, nella sua complessità, può essere concepito come luogo dei confini, in cui il fotografo opera di continuo ritagli nelle sue rappresentazioni: sono scelte in qualche modo con risvolti etici perché sottendono una manipolazione della realtà. Si preleva una fetta di realtà e la si disloca. E' questa un'azione simile al ready-made al contrario, perché il fotografo "sceglie" cosa riconfigurare, cosa spostare di significato: si sceglie quale immagine separare dall'oggetto ed in questo evocare il mistero di una presenza attraverso un'assenza.

Il potere della fotografia è di rendere vicino ciò che è lontano nel tempo e nello spazio, esegue un'operazione squisitamente immateriale.

R-Meier_ChiesaRedentore_Roma, 2008
Per intenderci, il concetto d'identità di un luogo raccoglie l'insieme delle peculiarità di varia natura che gli conferiscono caratteristiche uniche: per poter esprimere un luogo bisogna saperne cogliere l'identità, è evidente, si deve quasi afferrare il sentimento del luogo, subire un cambiamento interiore.

Le varie forme di attenzione verso le meccaniche di relazione dei contesti ambientali che si sono affermate negli ultimi decenni, hanno ravvicinato la lettura di un luogo come un'architettura, lo spazio delle relazioni quindi, in cui gli elementi strutturanti sono inseriti in una prospettiva d'insieme. E questo ha ravvicinato la fotografia di paesaggio e d'architettura.

Se l'architettura è intesa come un frammento della città o del paesaggio, nella rappresentazione fotografica acquista una vivacità, racconta il suo presente come il suo passato. Di fatto, quando l'oggetto architettonico è contestualizzato emerge subito un "racconto", che può anche essere catturato in un'immagine.







Barcelona, 2009

CONTEXTS.

The “understanding” of a phenomenon, even the architectural one, usually always goes through a process of contextualization, without which there would be isolated gestures with no relations: it is only by establishing the latter that everything takes on a meaning, because it is linked to others. The phenomenon becomes very complex if we consider that the contextualization we are talking about does not pertain to the object as such, but it depends a great deal on the party observing the scene. Furthermore, arbitrariness increases if we also place importance on the context in which the observation point is located, which may be somewhat subjective, cultured or historicized...

Therefore everything should always be relativized and certainly not diminished in importance or value, rather we should continuously place ourselves in a position of self-awareness with regard to our starting point, recognizing the existence of other possible contexts with other meanings and other opinions that can be expressed about the same works. Without this rebalancing there is a danger of ideologization.

These considerations become important if we consider that architecture is not only a volumetric structure but also an implicitly defined space and the relations established with the surrounding environment. In practice, we must consider architecture as a simple component of reality, whose meaning cannot be separated from the context, which in turn changes continuously.

But if in images of architecture, in photographs of it, the structure dominates in perfect isolation, free of all relationships or contamination with the living space, it then becomes a “monumental” interpretation and thus decontextualized. This widespread way of photographing architecture presents it as a fragment belonging to a place, urban or otherwise, as if it were still in progress, therefore suspended. Striking a “pose” like this with respect to architecture and the landscape produces “metaphysical” images in which the subject finds itself in a silent and timeless space with no daily character, it becomes mere scenery. Cancelling out reality simply by deleting it from view, making it invisible, is nothing but mere artifice.

Cities, like landscapes, have a subtle memory of the episodes that formed them and compare themselves to them: they cannot entirely forget their past and in their slow continuous evolution the meanings of the individual fragments re-emerge. In order to enhance the value of these relationships in a photograph we must start by selecting part of a landscape, above all if urban, in which the architectural structure must be capable of emerging like a presence to be re-observed. Architectural photography should therefore not just feature objects but also places, spaces made up of different objects that interact with each other and establish relationships as a result. For this reason the shooting range must be fairly wide and the shot must include all the elements of the description and every trace of the civilization now loaded with meaning, in its heterogeneity. The images must also include life’s incidents, its impurities, all within an inclusive vision, even if accidental but no less poetic because of it.

A recurring confirmation of the photographic formalism of architecture is the disappearance of the human figure in the framing of images: this dehumanizes both the photograph and the architectural shot, turning it into pure abstraction, a graphic depiction, it removes the object from its temporal reality and deprives it of many important spatial connections and relationships with other elements. This absence places the architecture and its representative image on a pedestal outside of time and history, and creates absolute estrangement from human affairs.

The peculiarity of photography shows how the limits of the context definition are also temporal and moreover they are continuously shifted by constant contributions from our memory. Hence photography is a great means of reflection, because if its particularity is specifically to frame a space it is also possible through this action to highlight the context better. In the world around us and in which we perceive, everything appears to us along with an infinite number of relationships with other objects, and these provide our visions with a significant wealth of meanings which are lost if the same objects are removed from their context.



J-Nouvel_TorreAgbar_Barcelona, 2005





J-Nouvel_TorreAgbar_Barcellona, 2009

J-Nouvel_TorreAgbar_Barcellona, 2005





















G-Domenig_T-Center_Vienna, 2007





Mecanoo_TorreMontevideo_Rotterdam, 2006

R-Piano_TorreKPN_Rotterdam, 2006





OMA-Maier-Graves-Krier_Den Haag, 2006

KPF-Graves-Pelli_Den Haag, 2006





MVRDV_Wozoco_Amsterdam, 2006











J-Nouvel_CentroCulturale_Lucerna, 2004

CORNICI.

L'immagine dipinta ha sempre visto nella presenza della cornice, nelle sue varie manifestazioni storiche, dei ruoli di ordinamento ed indirizzamento dello sguardo dell'osservatore, contribuendo alla grammatica compositiva dell'opera. La cornice rimarca la presenza e la chiusura del confine che separa l'immagine artefatta dallo spazio circostante, con una funzione di delimitazione; con questa sottolineatura, focalizza lo sguardo dello spettatore all'interno di una "finestra" illusoria. Perciò è da considerarsi secondario il ruolo ornamentale della cornice rispetto l'immagine raffigurata, di legittimazione e di attribuzione di autorità. E' rilevante il fatto che la cornice rende indipendente l'immagine dal contesto di osservazione e, con quest'affrancamento, invita l'osservatore ad assumere una specifica modalità di visione, una volta eseguita la decontestualizzazione, che può diventare anche di contemplazione. Il tema della cornice di un'opera addensa in sé molte delle questioni afferenti i margini della rappresentazione e dei significati delle delimitazioni in genere. Nel caso della raffigurazione d'immagini, il confinamento è contemporaneamente un gesto di chiusura verso l'esterno, per cui l'opera si estrania, che di apertura alla fruizione visiva, in quanto "indica". Questioni di limiti e di soglie in cui albergano le relazioni estetiche, che innescano infiniti dibattiti sul dentro ed il fuori dell'intervento artistico, disquisizioni sulla marginalità e complementarietà nell'atto del vedere.

L'intenzionalità insita nell'incorniciare un'immagine, nella sua enfatica delimitazione e separazione dal contesto, la sua costrizione all'interno di un contorno rigido, evidenzia la volontà di rafforzare un confine divisorio, tra lo spazio della rappresentazione-figurazione e l'ambiente circostante. Con questo, si costringe lo sguardo dell'osservatore, che spazia in continuità, a fermarsi dinanzi a quella precisa immagine che, tramite il "boccascena", mette in scena la sua rappresentazione e si diventa quindi spettatore. E' così che si passa dalla visione normale alla contemplazione, da cui il bisogno di valutare, capire, interpretare... La cornice è quindi una "macchina scenica" formidabile. La chiusura inequivocabile che mette in pratica la cornice nei confronti dell'opera, escludendo l'ambiente d'inserimento, finisce però anche per



DonauCity_Vienna, 2007

escludere l'osservatore da ogni possibile coinvolgimento, approfondisce le distanze tra i due terminali, li isola incondizionatamente. Ma può anche costituire una forma d'invito ad entrare nell'opera, può diventare il suo vestibolo d'ingresso.

Nella fotografia gli oggetti, come le architetture riprese, perdono aderenza nei confronti delle realtà ambientali e culturali d'inserimento, lo spazio tende ad appiattirsi per divenire immagine bidimensionale di oggetti, delimitato da un contorno "indefinito", da una cornice simbolica. Dall'inquadratura sfugge la dimensione del contorno di quell'immagine, ciò che è immediatamente fuori da questa, che sta dietro o davanti, di sotto, sopra o di lato.

Questo modo di vedere immagini "ritagliate" non è del tutto dissimile dalla naturalità della vista, dal momento che sulla retina dei nostri occhi si formano immagini nitide solo al centro e progressivamente sfocate in periferia, tant'è che muoviamo per questo spesso la testa per "inquadrare" di continuo la scena.

La nostra vista oculare si compone di tre livelli percettivi: al centro e con un'angolazione molto chiusa individuiamo i dettagli; nella fascia intermedia si forma la prospettiva normale; in periferia vediamo in maniera panoramica, per afferrare globalmente lo spazio che abbiamo di fronte. A questi se ne potrebbe aggiungere anche un quarto, ossia il livello della percezione, che ci consente di avere una vista "retrostante".

La parola "inquadratura" rimanda direttamente alla tradizione pittorica, pre-fotografica quindi, ma con l'uso della pellicola si è imposto anche il termine "taglio", ancora di più nel cinema che in fotografia, ma che in quest'ultimo caso porta con sé anche il presupposto dell'arresto del movimento, delle cose sulla scena ripresa ma pure del dinamismo dello sguardo dello spettatore: tutto si blocca con un taglio netto.

Apparentemente, solo ciò che sta dentro l'inquadratura può costituire materiale per la verbalizzazione del messaggio fotografico, ed il processo di significazione di una fotografia ha molti automatismi perché sfugge in buona parte alle convezioni sociali, perciò la fotografia è universale. La fotografia come forma di linguaggio deve



possedere una tecnica, che a sua volta ne sostiene la scrittura: la tecnica fotografica è prescrittiva, dal momento che indica esattamente lo spazio entro cui è possibile agire. L'inquadratura fotografica segna dunque i confini del suo linguaggio, marca il territorio entro cui può dipanarsi la scrittura. Una fotografia, come di fatto è una superficie bidimensionale, riesce però anche ad evocare un "aldilà" dell'inquadratura, a costruire con un'evasione uno spazio virtuale oltre. Si viene pertanto ad avere una doppia spazialità in fotografia: una con la concretezza del foglio bidimensionale e l'altra con la tridimensionalità illusoria prospettica e con il tentativo di dilatare il ritaglio operato. Il titolo e/o la didascalia che accompagnano le fotografie possono dire solo quello che c'è dentro l'inquadratura, non possono funzionare assolutamente come una voce fuori campo.

Il riquadro che delimita una fotografia propone almeno sempre una criticità: queste linee di contorno sono un vincolo materiale e dipendono dal formato, non c'entrano assolutamente niente con l'oggetto dell'immagine, sono una necessità "convenzionale" che esiste da sempre e di cui non si può fare almeno. Stante questa necessità "automatica", a parte i tentativi di alcuni fotografi di intervenire sul formato del taglio "estheticamente", si è più che altro cercato di trovare una qualche forma di giustificazione pratica.

Il primo pensiero rimanda direttamente alla tradizione pittorica, per cui la foto è trattata come una sua evoluzione moderna, in cui continuare ad applicare la stessa teoria prospettica classica: diventa così una finestra sul mondo e dalla quale ci affacciamo noi osservatori (molte foto finiscono incorniciate esattamente allo stesso modo). In questa speculazione mentale, i limiti della fotografia sono assimilati ad una specie di limiti virtuali di osservazione.

Un'altra ipotesi che si fa strada è considerare la "realtà" fotografata come una sorta di "porzione motivata" di un intero da cui è ritagliata, per cui si è sottointeso che possa in qualche modo continuare aldilà dei bordi dell'inquadratura. In questo caso prendono corpo le poetiche dell'"implicito" e del "non detto", nelle quali il "fuori campo" acquista un'importanza quasi da voce protagonista (non recitante).



BogenschlusBuros_Residence_Monaco, 2007

Il “traslato” delle costruzioni di queste perifrasi è un’immagine latente. L’interruzione del discorso descrittivo avviene con l’esclusione di elementi semici senza alterare più di tanto l’intero testo di riferimento, per esempio con l’eliminazione di parti significative di edifici o di scena paesaggistica oppure con l’introduzione di “maschere” nelle immagini, che può comunque essere recuperato con l’allusione. Sono queste situazioni in cui l’osservatore è indotto ad esplorare ciò che avviene ai “bordi della vista”, a rivalutare le zone che vediamo solo con la “coda dell’occhio”, quindi ad espandere quello che è il nostro abituale modo di vedere, non meno parziale di quello fotografico per certi aspetti.

Sia in un modo che nell’altro, l’osservatore di una fotografia è cosciente di essere di fronte ad un’immagine “tagliata” e pertanto gli risulta istintivo “completarla”, a modo suo, riattribuendo quel contesto di ambientazione che è stato solo momentaneamente interrotto. L’abilità richiesta è tutta d’interpretazione del “testo” che si è letto, che sembra privo di una fine per cui ci immaginiamo noi come dovrebbe finire. Per questa sua tendenza all’evasione, la fotografia si pone come “evocativa dell’infinito”, dell’assenza dei limiti. Forse questa propensione potrebbe giustificare una certa predilezione fotografica per i frammenti ed i particolari piuttosto che per gli interi.

L’esclusione a priori di ogni idea di completezza trova in qualche modo sostegno dalla presenza di una cornice: tale presa di coscienza conferisce il “carattere” richiesto ad una fotografia. L’inquadratura istituisce un limite che va considerato solo provvisorio, poiché il contenuto dell’immagine, quello che si vede, è per forza legato a ben altri contenuti esistenti e rimasti fuori dalla stessa inquadratura. E’ la stessa struttura compositiva (prospettica) ad indicare che siamo di fronte a qualcosa che non può essere delimitato, che appartiene alla vita del mondo, impossibile da includere in un’interezza. In altri termini, è il codice della fotografia, di derivazione prospettica, che implica lo schiacciamento dello spazio tridimensionale su di una



superficie bidimensionale, per cui la lettura fotografica implica la successiva decodificazione che avviene dilatando nuovamente lo spazio, con l'illusione di ritrovare quello vero di partenza all'interno della cornice.

Lo stesso fatto di percepire i fotogrammi come dei frammenti di una scena continua rafforza nella fotografia la propensione di suggerire il "non finito" e l'allontana ancora più dalla nozione di completezza.

Nel suo operare, il fotografo è comunque costretto a selezionare la quantità d'informazioni della realtà che ha dinanzi e che intende mediare: l'inquadratura dell'obiettivo delimita una cornice che lo aiuta in questa riduzione forzosa, a comporre istituendo un ordine apparente. Nella composizione si possono comunque inserire degli elementi contraddittori, in grado di indicare ciò che può esserci intorno, alle spalle del fotografo o che c'è stato solo in passato: si rafforza così facendo il ruolo simbolico dell'immagine fotografica che interpreta la realtà, a sua volta simbolica.

Il valore simbolico della fotografia risiede anche nel fatto che ritaglia solo piccoli segmenti discreti del continuum percettivo confidando che, nell'impossibilità di catturare l'immagine del mondo nella sua totalità, sia possibile avvicinarsi a questo intento operando sul piano simbolico: una parte per il tutto insomma. Non esiste la possibilità di avere una fotografia globale, onnicomprensiva, si può avere sempre e solo il dettaglio di una parte.

Nell'impossibilità di rappresentare tutto può indurre alle riprese di edifici decontestualizzate, come tentativo di rivelare un nuovo modo di intendere lo spazio, reso indefinito dal ritaglio ma ancora intuibile oltre i suoi bordi, poiché possiede la capacità di prolungarsi al di là dei limiti imposti dell'immagine.

La "parzialità" con cui l'immagine fotografica è costretta a confrontarsi nella cornice del suo riquadro non è più di tanto una condizione limitante ma è uno degli elementi più potenti del linguaggio fotografico, per la capacità che ha di strutturare l'evocazione e di rafforzare quello che è mostrato attraverso ciò che non si vede.



FRAMES.

The topic of the frame of a work encompasses many of the questions concerning the margins of representation and the meanings of boundaries in general. In the case of the depiction of images, containment is at the same time a gesture of closure towards the outside, whereby the work withdraws into itself, and of opening up to visual enjoyment, insofar as it "indicates".

The intentionality inherent in framing an image, in its emphatic boundary and separation from the context, and its constriction within a rigid boundary, highlights the desire to reinforce a boundary dividing the depiction-representation space and the surrounding environment. In this way the observer's gaze, which ranges in continuity, is forced to come to rest on that specific image which stages its representation through the "proscenium", and thus the observer becomes a spectator. Thus we shift from normal vision to contemplation, hence the need to assess, understand, interpret... The frame is therefore a formidable "scenic machine". The unequivocal closure which brings the frame into play with respect to the work, excluding its surrounding environment, ends up however by also excluding the observer from all possible involvement, it increases the distances between the two terminals and isolates them unconditionally. But it can also represent an invitation to enter the work, it may become its entrance hallway.

In photography objects lose coherence with respect to their surrounding environmental and cultural realities, the space tends to flatten out to become two dimensional images of objects, bordered by an "undefined" boundary, a symbolic frame. The dimension of the context surrounding the image, namely what is immediately outside it, behind or in front, underneath, above or to the side, escapes from the shot. This way of seeing "cropped" images is not entirely dissimilar to the naturality of sight, since clear images only form in the centre of the retina of our eyes and become increasingly out of focus towards the edges. A photograph however also manages to evoke a "beyond" the framing, and to construct a virtual space beyond through an escape. We therefore arrive at a double spatiality: one with the concreteness of the two-dimensional sheet and the other with the illusory three-dimensional perspective and the attempt to expand the crop that has been made.

The frame that bounds a photograph always introduces at least one critical issue: these boundary lines are a material constraint and depend on the format, they have absolutely nothing to do with the subject of the image, they are a "conventional" necessity that has always existed and that we cannot do without. In view of this "automatic" need, aside from the attempts of some photographers to "aesthetically" change the format of the size, more than anything there has been an attempt to find a form of practical justification. The first thought refers directly to the painting tradition, whereby the photo is treated as its modern evolution where the same classical perspective theory can still be applied: it thus becomes a window on the world from which us observers look out. Another theory is to consider the photographed "reality" as a sort of "justified portion" of a whole from which it is cropped, hence there is an implication that it can in some way continue beyond the edges of the framing.

In one way or another, observers of photographs are conscious of being faced with a "cropped" image and therefore it is instinctive for them to "complete it" in their own way, re-attributing the environmental context which was only temporarily interrupted. The required skill is all in the interpretation of the "text" that was read, which seems to have no end and so we ourselves imagine how it should finish. Due to its propensity for escape, the photograph presents itself as "evocative of infinity", the absence of limits. The framing establishes a limit that should be considered only temporary, as the content of the image, what we see, is inevitably linked to many other existing contents that have remained outside the same framing. It is the same compositional structure (perspective) that indicates we are facing something that cannot be delimited, which belongs to the life of the world and is impossible to include in its entirety. The very fact of perceiving photos as fragments of a continuous scene reinforces the propensity in photography to suggest the "unfinished" and distances it even further from the notion of completeness. The "partiality" that the photographic image is forced to face within its frame is no longer a limiting condition but it is one of the most powerful elements of the photographic language due to its capacity to structure the evocation and reinforce what is shown through what is not seen.



A-Rossi_Isolato Schützenstraße Berlino, 2000



D-Libeskind_MuseoEbraico_Berlino, 2000



P-Zumthor_Therme_Vals, 2003





Z-Hadid_Scambiatore_Strasburgo, 2004









F-Gehry_Guggenheim_Bilbao, 2005





R-Moneo_Auditorium_SanSebastian, 2005



VMX_deposito bici_Amsterdam, 2006





Torres&Lapena Explanade_Barcelona, 2005



Z-Hadid_Trampolino_Innsbruck, 2007



M-Fuksas_Europark_Salisburgo, 2007



M-Fuksas_Europark_Salisburgo, 2007



Sede Lloyd_Rotterdam, 2006











MVRDV_ResidenceMirador_Madrid, 2009







MVRDV_ResidenceMirador_Madrid, 2009

MVRDV_ResidenzeCelosia_Madrid, 2009



OFIS_ResidenzeAlveare_Izola, 2009



