

Claudio Zanirato

# REPLACE LANDSCAPES

SOSTITUZIONE DI PAESAGGI 2



Claudio Zanirato

**REPLACE LANDSCAPES**  
SOSTITUZIONI DI PAESAGGI 2

Edizioni Pamphlet  
Bologna, 2018

Claudio Zanirato

# **Replace Landscapes**

## **Sostituzioni di Paesaggi 2**

Collanna: PAESAGGI - 4

*Già pubblicati:* 1\_Sostituzioni di paesaggi

2\_Into Sand City

3\_Città Fabbricata

Testi e foto di Claudio Zanirato

*Traduzioni di Rebecca Milner*

Copyright 2018 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 dicembre 2018 per le Edizioni Pamphlet, Bologna

**ISBN 978-88-907068-6-6**

**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>



Oslo, 2014

## 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, corrispondente 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 già 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.

006

R.Piano\_museo Astrup Fearnley\_Oslo, 2014



R.Meier\_Ara Pacis\_Roma, 2009



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 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 complice di quello che descrive, ne è assorbito. La fotografia diventa così "testimonianza" di qualcosa che non esiste più, che non può essere sopravissuta 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, sottrae sempre a qualcosa che è svanito.





G.Terragni\_Casa del Fascio\_Como, 2018

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,



E.Zacchiroli\_Torri via Zago\_Bologna, 2018

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'"anfora", 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.



S.Boeri\_Bosco Verticale\_Milano, 2018

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” per 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 gran che.

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.



MVRDV\_Cristal House\_Amsterdam, 2017



MVRDV\_Markthal\_Rotterdam, 2017

## 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.*





## 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 efficacia



R. Piano\_  
Paul Klee Museum\_  
Berna, 2018

## 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.*



*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".*

## 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.*

## 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 naturalness 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.*

198



Snohetta\_Opera\_Oslo, 2014

