



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2015

---

**Architettura in fotografia. Dialoghi incrociati fra progetto, oggetto,  
rappresentazione e percezione**

Mondini, Daniela

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-116272>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Mondini, Daniela (2015). Architettura in fotografia. Dialoghi incrociati fra progetto, oggetto, rappresentazione e percezione. In: Mondini, Daniela. Hélène Binet. Mendrisio Cinisello Balsamo: Mendrisio Academy Press, 60-67.

Quarantotto pagine di architettura insegnata  
Forty eight pages on teaching architecture

Università della Svizzera italiana  
Accademia di architettura  
Direttore / Dean  
Marc Collomb

Collana a cura di  
Series edited by  
Marco Della Torre, Bruno Pedretti

Coordinamento editoriale  
Editorial Coordinator  
Tiziano Casartelli

Traduzioni / Translations  
dall'italiano / from Italian  
Sylvia Notini  
dall'inglese / from English  
Daria Cavallini-Studio Associato Bozzola

Revisione / Editing  
Richard Sadleir

©2015 Accademia di architettura  
Università della Svizzera italiana

**QUARANTOTTO PAGINE DI ARCHITETTURA INSEGNATA:  
FORTY EIGHT PAGES ON TEACHING ARCHITECTURE:**

**HÉLÈNE BINET**

A cura di / Edited by  
**Daniela Mondini**

Mendrisio Academy Press      Silvana Editoriale



Photo © Isabella Sassi Farias

## Sommario

### Content

|   |    |
|---|----|
| Alchimia della fotografia<br>Alchemy of the Photograph<br><b>Juhani Pallasmaa</b>   | 7  |
| Dialoghi<br>Dialogues<br><b>Hélène Binet</b>  | 15 |
| Due opere a confronto<br>A Comparison Between Two Works<br><b>Elena Gargaglia</b>   | 53 |
| Architettura in fotografia<br>Architecture in Photography<br><b>Daniela Mondini</b> | 61 |

## Alchemy of the Photograph

Juhani Pallasmaa

«A drawing of a tree shows, not a tree, but a tree-being-looked-at ... Within the instant of the sight of a tree is established a life-experience», John Berger writes in his book *On Drawing*.<sup>1</sup> However, the same observation applies to the photograph. Photography is often mistakenly seen as something more objective than a drawing. Yet, in both cases, the image is bound to be an interpretative and constructed picture, which oscillates between its two essences; a depiction of something out in the world, and an intentional image in its own right. Besides that, every photograph and drawing is also a picture of its maker. So every photograph renders several realities simultaneously.

Architectural photography can be schematically divided into different approaches: the first aspires to record the architectural entity "as it is", the second as it is experienced, selected and evaluated by the photographer, and the third uses the architectural subject as a material source to generate an independent abstracted image, a composition. Commissioned architectural photography normally follows the first approach. Hélène Binet's photographs of buildings are usually commissioned, but she does not intend to report on a building in its assumed objectivity and entirety. Her photographs are most often the products of her individual and selective gaze, artistic intention, and life experience. She does not record the architectural structure in its physical completeness or context. Instead, she aspires to convey the building's specific ambience and soul.

Binet's photographs are most often fragments of buildings, or images of a passing phenomenon of light within their spaces, or on their surfaces. Yet, enigmatically, they seem to portray the unifying spirit, the unique sense, of the architectural work. Alvar Aalto's muscular House of Culture in Helsinki is shown through an image of the concentric tile pattern of the entrance lobby, or a piece of a delicately detailed handrail. Daniel Libeskind's dramatic and complex Jewish Museum in Berlin is unveiled through patches of daylight on a wall or a floor.

## Alchimia della fotografia

Juhani Pallasmaa

«Il disegno di un albero non mostra un albero, ma un albero che viene osservato ... Nella visione istantanea di un albero si fonda l'esperienza di una vita», scrive John Berger nel suo libro *Sul disegnare*.<sup>1</sup> La medesima osservazione vale per la fotografia, che spesso, erroneamente, è considerata più obiettiva del disegno. Eppure in entrambi i casi l'immagine può essere solo un'interpretazione, la costruzione di una figura a cavallo fra le due essenze che la compongono: la raffigurazione di qualcosa che esiste nel mondo e un'immagine voluta in quanto tale. Ogni fotografia, e ogni disegno, è anche il ritratto del suo autore. Ogni fotografia restituisce quindi diverse realtà in uno stesso momento.

La fotografia d'architettura può essere classificata schematicamente in base ai suoi differenti approcci: il primo mira a registrare l'entità architettonica "così com'è", il secondo nel modo in cui essa viene vissuta, scelta e valutata dal fotografo, mentre il terzo utilizza il soggetto architettonico come fonte materiale per generare un'immagine astratta, una composizione. La fotografia d'architettura su commissione segue in genere il primo approccio. Le fotografie che Hélène Binet scatta sono più che altro su commissione, ma di solito non colgono l'oggetto architettonico nella sua presunta oggettività o interezza: sono piuttosto il prodotto dello sguardo personale e selettivo dell'autore, della sua intenzione artistica, della sua esperienza di vita. Hélène Binet non cerca di documentare la struttura architettonica nella sua completezza fisica o nel suo contesto, aspira piuttosto a evocare l'atmosfera e l'ambiente creati da ogni particolare edificio.

Gli scatti di Hélène Binet sono perlopiù frammenti di edifici, immagini di fenomeni luminosi passeggeri nello spazio che quegli edifici ospitano o sulle loro superfici. Eppure, in modo enigmatico, danno l'impressione di raffigurare lo spirito unificante, il senso straordinario dell'opera architettonica. La possente Casa della Cultura di Alvar Aalto a Helsinki viene mostrata attraverso l'immagine del motivo concentrico realizzato con le piastrelle nell'atrio d'ingresso o del fine dettaglio di un corrimano. Il complesso e spettacolare Museo ebraico di Berlino di Daniel Libeskind è presentato attraverso macchie di luce su una parete o sul pavimento.

Her photographs pose intriguing questions about the relations of the viewed subject and the artistic intention, entity and detail, space and atmosphere, materiality and illumination. Zaha Hadid's buildings turn into landscapes, while landscapes become intimate tactile surfaces as if they were the aged skin of a living creature. Even air tends to take on characteristics of solid matter; the sky is no longer a void, as it projects a sense of gravity and opacity. Her images accentuate materiality, as if they were intended to be experienced through the skin rather than the eyes. But, as Gaston Bachelard suggests: «Matter is the unconscious of form»<sup>2</sup> and: «One cannot dream profoundly with objects. To dream profoundly, one must dream with substances».<sup>3</sup> The material intensity of Binet's images projects a dreamlike reality, as if we were looking into something already forgotten, or hearing a distant echo of the past.

Atmosphere is the complex immaterial, multisensory and relational synthesis of the experience of a spatial situation. «I enter a room, and in a fraction of a second, have this feeling about it», Peter Zumthor acknowledges.<sup>4</sup> It is the atmosphere, feeling, or tuning, that holds an architectural, literary, cinematic, or musical entity together, and gives it its sense of singularity, rather than any formal or geometric attributes. Hélène Binet seems to aim at conveying this very unifying air of the work, instead of its spaces or compositional configurations. The magic cohesion of atmosphere is akin to the mysterious quality of the holographic film, which can be cut into smaller and smaller fragments, yet, each fragment contains the same full image. At each halving of the film, however, the viewing distance must also be halved in order to see the complete image again. Similarly, Binet's fragments magically contain the feeling and authority of the whole, no matter how small they are.

The strong contrasts, deep shadows and forceful framing of Binet's photographs bring to mind Lucien Herve's images of Le Corbusier's works (or the Jantar Mantar in Jaipur, which Binet has also photographed), whereas her capacity to tell a story through an extremely confined framing reminds me of Judith Turner's closely cropped photographs. The tight framing of the subject

Le fotografie di Hélène Binet pongono interrogativi affascinanti sulle relazioni fra soggetto osservato e intenzione artistica, entit   e dettaglio, spazio e atmosfera, materialit   e illuminazione, realt   e immagine. Le costruzioni di Zaha Hadid si trasformano in paesaggi, mentre i paesaggi diventano intime superfici tattili, pelle invecchiata di un essere vivente. Persino l'aria tende ad assumere tratti di materia solida; il cielo, proiettando un senso di gravit   e opacit  , non    pi   un vuoto. Le immagini di Hélène accentuano gli aspetti materiali, come se dovessimo percepirle attraverso il tatto anzich   con la vista. Ma come suggerisce Gaston Bachelard, «la materia    l'inconscio della forma»<sup>2</sup> e «non si pu   sognare profondamente con gli oggetti. Per sognare profondamente occorre sognare con la materia».<sup>3</sup> L'intensit   materiale delle immagini di Hélène Binet proietta una realt   onirica, quasi stessimo esaminando qualcosa di gi   obliato, ascoltando un'eco distante della realt   invisibile che si nasconde nell'immagine stessa.

L'atmosfera    la complessa sintesi immateriale, multisensoriale e relazionale dell'esperienza spaziale. «Entro in una stanza e in una frazione di secondo ne ho questa percezione», osserva Peter Zumthor.<sup>4</sup>    l'atmosfera, quella sensazione o sintonia che tiene insieme un'entit   architettonica, letteraria, cinematografica o musicale trasmettendone il senso di unit   anzich   i singoli tratti formali o geometrici. Hélène Binet d   l'impressione di voler comunicare dell'opera proprio questa atmosfera unificante, anzich   i suoi spazi materiali o le sue configurazioni compositive. La magica coesione dell'atmosfera    affine alla qualit   misteriosa della pellicola olografica, che si pu   suddividere in frammenti via via sempre pi   piccoli, ciascuno dei quali continua a contenere la medesima immagine intera. A ogni dimezzamento della pellicola occorre per   dimezzare la distanza della visione per poter ancora cogliere il tutto. Allo stesso modo, i frammenti di Hélène Binet, per quanto minuscoli, contengono magicamente il senso unificante e l'autorit   dell'insieme.

I contrasti decisi, i forti effetti d'ombra e le efficaci inquadrature delle sue fotografie riportano alla mente i famosi scatti di Lucien Herve alle opere di Le Corbusier (o al Jantar Mantar di Jaipur, che anche Binet ha fotografato), mentre la capacit   di Hélène di raccontare una storia attraverso un'inquadratura

also suggests the metaphysical world of miniatures in Giorgio Morandi's minute paintings. Both Morandi's paintings and Binet's photographs are intense meditations on the metaphysical question: Why do things exist rather than not? These are images that show the world «as reflected in a drop of water», as Andrei Tarkovsky described the film director's cinematic approach.<sup>5</sup> A profound piece of art always contains more than its apparent subject matter. Every true piece of art is a universe, and experientially endless. The protagonist of Michelangelo Antonioni's last film, *Beyond the Clouds* (1994), a photographer (played by John Malkovich), expresses the complexity and enigma of artistic imagery: «But we know that behind every image revealed, there is another image more faithful to reality, and in back of that image there is another, and yet another behind the last one, and so on, up to the true image of the absolutely mysterious reality that no one will ever see».

Binet rarely uses colour and when she does, the intensity of colour, as well as the three-dimensionality of the depicted space, are decisively reduced. Sometimes the colour has been suppressed to the point that it takes a while to realize that you are actually looking at a colour photograph. In her pictures of Zumthor's Thermal Baths, the colour unifies space, matter and light. Stone and water, fuse into a singular substance with a deep inner glow, as if the light emanated from matter rather than an ordinary source of illumination.

The materials in her images seem to be results of a metamorphosis. In the images of the Thermal Baths, water acquires an authoritative intensity and weight, as if it were liquid stone, whereas the ruffled dark cavity of the Bruder Klaus Chapel conveys the smell of smoke and lead. The dark red bricks of Sigurd Lewerentz's Björkhagen Church obtain a flesh-like sensuousness, and they converse with the bark of the birch trees around them, whereas the stone fragments of Dimitris Pikionis' pathways to the Parthenon suggest a dramatic and epic narrative, like the linguistic fragments of James Joyce, or the immense earth drawings at Nazca. John Hejduk's building and architectural sculptures seem to conceal a secret, as they exude an unidentifiable

fortemente delimitata mi fa pensare anche ai primi piani architettonici di Judith Turner. L'inquadratura stretta del soggetto allude pure al mondo metafisico dei dipinti minuziosi di Giorgio Morandi. Sia i quadri di Morandi sia le fotografie di Binet sono intense meditazioni su un interrogativo metafisico: perché le cose esistono anziché non esistere? Si tratta di immagini che mostrano il mondo «che si riflette in una goccia d'acqua», come osserva Andrej Tarkovskij nel descrivere l'approccio del regista verso l'immagine cinematografica.<sup>5</sup> Un'opera d'arte profonda contiene sempre qualcosa di più del suo soggetto apparente. Ogni autentica opera d'arte è un universo e per questo offre esperienze illimitate. Nell'ultimo film di Michelangelo Antonioni, *Al di là delle nuvole* (1995), il fotografo interpretato da John Malkovich, protagonista di un episodio, esprime la complessità e l'enigma della creazione artistica proprio alla fine: «Noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai».

Raramente Binet scatta a colori, ma quando accade, l'intensità cromatica e la tridimensionalità dello spazio raffigurato sono decisamente smorzati. Talvolta il colore è così attenuato che occorre tempo per rendersi conto di essere davanti a una foto a colori. Negli scatti delle Terme di Peter Zumthor il colore unifica spazio, materia e luce. La pietra e l'acqua si fondono in una sostanza singolare e luminosa, come se la luce emanasse dalla materia anziché da una normale fonte di illuminazione.

I materiali negli scatti di Hélène Binet sembrano il risultato di una metamorfosi. Nelle immagini delle Terme di Vals, l'acqua assume un'autorevole intensità e un peso, come pietra liquida, mentre la cavità rugosa e buia della Cappella di San Nicolao comunica l'odore del fumo e del piombo, uno spazio di "luce intrinseca" (*Eigenlicht*). I mattoni rosso scuro della chiesa costruita a Björkhagen da Sigurd Lewerentz assumono una sensualità carnale in dialogo con la corteccia delle betulle attorno, mentre i frammenti di pietra utilizzati da Dimitris Pikionis nel percorso pedonale che conduce al Partenone sugge-

threat, while the countless concrete blocks in Peter Eisenman's Holocaust Memorial in Berlin project the panic of suffocation and being eternally lost. The cobbled pavement of Caruso St John's Kalmar Square turns into an experience of hearing, as the photograph makes one imagine walking across the uneven pavement and hearing one's own footsteps bouncing off from the boundary walls of the space. The occasional shadows on the stones suggest an air of drama, movement, and fatality, akin to the unforgettable scenes in Ingmar Bergman's films.

The world seen in H elen  Binet's cropped close-ups is an intense, intimate and private world for the viewer alone. The viewer senses the pulse of reality.

1. J. Berger, *Berger on Drawing*, edited by J. Savage, Occasional Press, Aghabullogue Co., Cork (Ireland) 2007, p. 3.
2. Gaston Bachelard: *On Poetic Imagination and Reverie*, selected, translated and introduced by C. Gaudin, Spring Publications Inc., Dallas (Texas) 1987, p. III.
3. G. Bachelard, *Water and Dreams: An Essay On the Imagination of Matter*, The Pegasus Foundation, Dallas (Texas) 1982, p. 22.
4. P. Zumthor, *Atmospheres-Architectural Environments-Surrounding Objects*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin 2006, p. 13.
5. A. Tarkovskij, *Sculpting in Time*, The Bodley Head, London 1986, p. 100.

Juhani Pallasmaa, a Finnish architect, is a former professor of architecture at the Helsinki University of Technology and director of the Museum of Finnish Architecture. He has always combined his architectural production with insightful theoretical and critical elaboration, particularly focusing on the relationship between architecture and philosophy, art and cinema. His many books include *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses* (1996) and *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture* (2009).

riscono una narrazione drammatica ed epica, come i frammenti linguistici di James Joyce oppure, su un'altra scala e ad altre distanze, i geoglifi di Nazca, in Per . Gli edifici e le sculture architettoniche di John Hejduk, da cui emana una minaccia ignota, sembrano nascondere un segreto, mentre gli innumerevoli blocchi di cemento del Memoriale della Shoah progettato a Berlino da Peter Eisenman comunicano il panico di chi si sente soffocare e il terrore di perdersi per sempre. Il selciato della piazza cittadina nel centro di Kalmar progettato dallo studio Caruso St John si trasforma in un'esperienza uditiva nel momento in cui lo scatto ci porta con l'immaginazione a camminare sulla pavimentazione irregolare, sentendo i nostri passi risuonare sulle pareti che delimitano lo spazio. Qua e l , le ombre dei ciottoli trasmettono un senso di dramma, movimento e fatalit , come nelle indimenticabili sequenze dei film di Ingmar Bergman.

Il mondo dei primissimi piani di H elen  Binet   intenso, intimo e privato, esiste solo per l'osservatore. Ed   lui, l'osservatore, a sentire il polso della realt .

1. J. Berger, *Berger on Drawing*, a cura di J. Savage, Occasional Press, Aghabullogue Co., Cork (Ireland) 2007, p. 3 (trad. it. *Sul disegnare*, John Berger, a cura di M. Nadotti, Libri Scheiwiller, Milano 2007, p. 89).
2. G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, Paris 1993 (trad. it. *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari 2008).
3. G. Bachelard, *L'eau et les r ves. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris 1942, p. 32 (trad. it. *Psicanalisi delle acque*, red, Como 1987).
4. P. Zumthor, *Atmospheres: Architectural Environments-Surrounding Objects*, Birkh user, Basel-Boston-Berlin 2006, p. 13 (trad. it. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Electa, Milano 2012).
5. A. Tarkovskij, *Sculpting in Time*, The Bodley Head, London 1986, p. 100 (trad. it. *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1988).

Juhani Pallasmaa, architetto finlandese,   stato professore alla Helsinki University of Technology e direttore del Museum of Finnish Architecture. Alla produzione architettonica ha sempre affiancato un'importante elaborazione teorica e critica, con particolare riferimento ai rapporti dell'architettura con la filosofia, l'arte e il cinema.   autore di numerosi libri, tra cui *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi* (Milano 2007) e *La mano che pensa* (Pordenone 2014).



## Dialogues

Hélène Binet

For the exhibition mounted at the Galleria dell'Accademia in Mendrisio, I thought it would be appropriate to provide an overview of my 25 years of activity in the field of architectural photography. As this catalogue also shows, I have selected a series of works that have marked some of the key moments in my career, with the addition of several more recent ones that have never been exhibited before.

Over the years, I have often found myself comparing my career as a photographer with the path taken by the traveller who, along the way, seeks to identify the horizon, which, like the famous image, the closer it comes, the further away it becomes. This tension towards the horizon reminds us that it is actually the path itself that reveals, and that allows photography to acquire its own autonomy.

Taking a photograph means framing the flow of the world in order to observe certain specific elements. Through this process connections and dialogues are created between lines, light, voids, close-ups and backgrounds, figures, structures, various materials, until it becomes a self-contained world with its own narrative. I decided, therefore, that the exhibition should highlight the force of these connections and associations in the images, in the hope that this dynamic also would be captured among the various themes and architects chosen.

As can be seen from the selections, I have focused on some very specific aspects of the architectures of John Hejduk, Le Corbusier, Peter Zumthor and Zaha Hadid. To each of them I have also entrusted a sort of encounter with an interlocutor. What stems from this each time is a dialogue between the work of the architect and the landscape, or another architect, or else a different way of treating light.

The images displayed and, in part, reproduced in the catalogue do not waive their individual autonomy, yet the combinations and dialogues aim to encourage visitors to create their own associations.

## Dialoghi

Hélène Binet

Per la mostra allestita a Mendrisio presso la Galleria dell'Accademia ho pensato che fosse opportuno restituire una panoramica dei miei venticinque anni di attività nel campo della fotografia di architettura. Come anche questo catalogo documenta, propongo una selezione di opere che hanno segnato momenti importanti della mia carriera, con l'aggiunta di alcuni lavori inediti più recenti.

Durante tutti questi anni mi sono più volte ritrovata a paragonare il mio percorso fotografico a quello di un viaggiatore che nel suo cammino cerca di afferrare l'orizzonte, il quale però, secondo la famosa immagine, più si avvicina, più sembra sfuggirci. Questa tensione verso l'orizzonte ci ricorda che in realtà è lo stesso percorso ad essere rivelatore e a permettere alla fotografia di acquistare una sua autonomia.

Fotografare è inquadrare il fluire del mondo per poterne osservare specifici elementi. Attraverso questo processo si creano legami e dialoghi fra linee, luce, vuoti, primo piano e sfondo, personaggi, strutture, materiali diversi, sino a farne un mondo a se stante con una sua propria narrativa. Ho pensato quindi che la mostra dovesse rendere evidente il potere di questi legami e associazioni nelle immagini, con l'augurio che questa dinamica venga colta anche fra le diverse tematiche e gli architetti scelti.

Come si vede dalle scelte compiute, mi sono concentrata su aspetti molto specifici delle architetture di John Hejduk, Le Corbusier, Peter Zumthor e Zaha Hadid. A ognuno di loro ho inoltre affidato una sorta di confronto con un interlocutore. Ne deriva di volta in volta un dialogo tra il lavoro dell'architetto prescelto e il paesaggio o un altro architetto di riferimento, oppure ancora un diverso modo di trattare la luce.

Le immagini esposte in mostra e, in parte, riprodotte in catalogo non rinunciano alla loro singola autonomia, ma questi accoppiamenti e dialoghi vogliono suggerire al visitatore la possibilità di creare proprie, ulteriori associazioni.

**Sainte Marie de La Tourette designed by Le Corbusier in Éveux  
Jantar Mantar in Jaipur**

To photograph the observatory of Jantar Mantar I used a selective gaze whose aim was to grasp the scientific and poetic aspect of these astronomical and astrological apparatuses, focusing more on the shadow than on the architectural structure. My approach to the La Tourette monastery was similar. Le Corbusier's building, in a different scale with respect to the Indian observatory, also became for me a device in which light and shadow allow one to get one's bearings in a world that is at once domestic and sacred.

**John Hejduk / Ludwig Leo**

John Hejduk, the first architect whose work I photographed, greatly influenced my way of looking at architecture. His work is characterized by a strong poetic value which is realized in a very original way in the formal results of the architecture. In Ludwig Leo's work, form is so clearly connected to function that in his case, too, it becomes distinctly poetic. About two decades after photographing John Hejduk's work in the still divided city of Berlin, I went back to the same city to photograph Ludwig Leo's so that I could revisit the origins of Hejduk's work.

**Peter Zumthor / Sigurd Lewerentz**

My working relationship with Peter Zumthor began in 1996, when he chose me as a photographer after seeing my photographs of the Church of St Mark designed by Sigurd Lewerentz. The result of this collaboration was the monograph *Works*. For the present exhibition I thought it might be of interest to show how the two architects work with similar intentions while using different methods and results, especially as concerns light. Light creates an atmosphere in

**Santa Maria de La Tourette di Le Corbusier a Éveux  
Jantar Mantar a Jaipur, India**

Fotografando l'osservatorio Jantar Mantar, ho praticato uno sguardo selettivo che ha cercato di cogliere l'aspetto scientifico e poetico di questi apparati astronomici e astrologici, concentrandomi più sull'ombra stessa che sulla struttura architettonica. Nello stesso modo mi sono rivolta al convento de La Tourette. L'edificio di Le Corbusier, a una diversa scala rispetto all'osservatorio indiano, è diventato anch'esso per me un dispositivo in cui la luce e le ombre permettono di orientarsi in un mondo insieme domestico e sacro.

**John Hejduk / Ludwig Leo**

John Hejduk, il primo architetto che ho fotografato, ha avuto una grande influenza sul mio modo di guardare l'architettura. Il suo lavoro ha un forte valore poetico che si realizza in maniera molto originale nel risultato formale della sua architettura. Nel lavoro di Ludwig Leo la forma è legata alla funzione in modo così chiaro da diventare anche nel suo caso spiccatamente poetica. Circa vent'anni dopo aver fotografato John Hejduk in una Berlino ancora divisa, sono ritornata nella stessa città per fotografare Ludwig Leo, potendo così rivisitare le origini del lavoro di Hejduk.

**Peter Zumthor / Sigurd Lewerentz**

I miei rapporti con Peter Zumthor sono iniziati nel 1996, quando mi scelse come fotografa dopo aver visto i miei lavori sulla Chiesa di San Marco di Sigurd Lewerentz a Björkhagen. Il risultato di questa collaborazione fu la monografia *Works*. Per questa esposizione ho dunque pensato che fosse interessante mostrare come i due architetti lavorino con simili intenzioni sebbene con diversi metodi e risultati, specialmente con la luce. La luce crea un'atmosfera in cui convergo-

which all the different lights converge that are produced by specific surfaces in their encounter with a ray. These different lights emit a luminous harmony that we could almost compare to that of music. In the photographs of Zumthor's interiors I especially studied the natural lighting, which was often zenithal, while for Lewerentz (in the church in Björkhagen) I focused on analyzing how he created atmospheres by using multitudes of lamps. Besides their use of light, the relationship between the two architects can also be seen in the way the surfaces of their architectures interact with the surrounding environment.

#### Zaha Hadid / *Paysages en Poésie* and Atacama Desert, Chile

I met Zaha Hadid in 1986, when she had her first show at the Architectural Association in London, and since then I have followed her works from the construction site to its realization. My selection of photographs of Zaha Hadid's work are meant to stress the "energy" we perceive through her architecture, through its design. It is an energy that reminds me of the energy of geological formations. For this reason I have decided to pair her work with my landscape photographs, some of which were taken during my photographic research in Switzerland for the *Paysages en Poésie* project, and some of which I took more recently, in the Atacama Desert, in Chile.

I am grateful to Marc Collomb, dean of the Mendrisio Academy of Architecture, Daniela Mondini who promoted this initiative, and Marco Della Torre who supported it; Dirk Lellau for the digitalization of the photographs, as well as to Alessandra Trainiti, Lewis Khan and the Ammann Gallery.

no tutti i riverberi luminosi che determinate superfici producono nel loro incontro con un raggio. Questi diversi bagliori emanano un'armonia che potremmo quasi paragonare a quella della musica. Nelle foto degli interni di Zumthor ho soprattutto studiato la luce naturale, spesso zenitale, mentre per la chiesa di Björkhagen ho concentrato la mia analisi su come Lewerentz riuscisse a creare atmosfere particolari utilizzando moltitudini di lampade. Oltre che nell'uso della luce, la relazione fra i due architetti è secondo me evidente anche nel modo in cui le superfici delle loro architetture si relazionano all'ambiente circostante.

#### Zaha Hadid / *Paysages en Poésie* e Deserto di Atacama, Cile

Ho incontrato Zaha Hadid nel 1986, in occasione della sua prima mostra alla Architectural Association di Londra, e da allora ho seguito i suoi lavori dal cantiere alla realizzazione. La selezione delle mie fotografie su Zaha Hadid enfatizza l'energia che percepiamo attraversare la sua architettura, la sua progettazione. È un'energia che per potenza mi sento di definire "geologica". Per questo ho deciso di accostare la sua opera a mie foto di paesaggio, alcune riprese dalla ricerca fotografica svolta in Svizzera per il progetto *Paysages en Poésie*, e altre, più recenti, del deserto di Atacama in Cile.

I miei ringraziamenti a Marc Collomb, direttore dell'Accademia di architettura, Daniela Mondini che ha promosso questa iniziativa e Marco Della Torre che l'ha sostenuta; a Dirk Lellau per la digitalizzazione delle foto, ad Alessandra Trainiti, Lewis Khan e alla Ammann Gallery.

## Le Corbusier

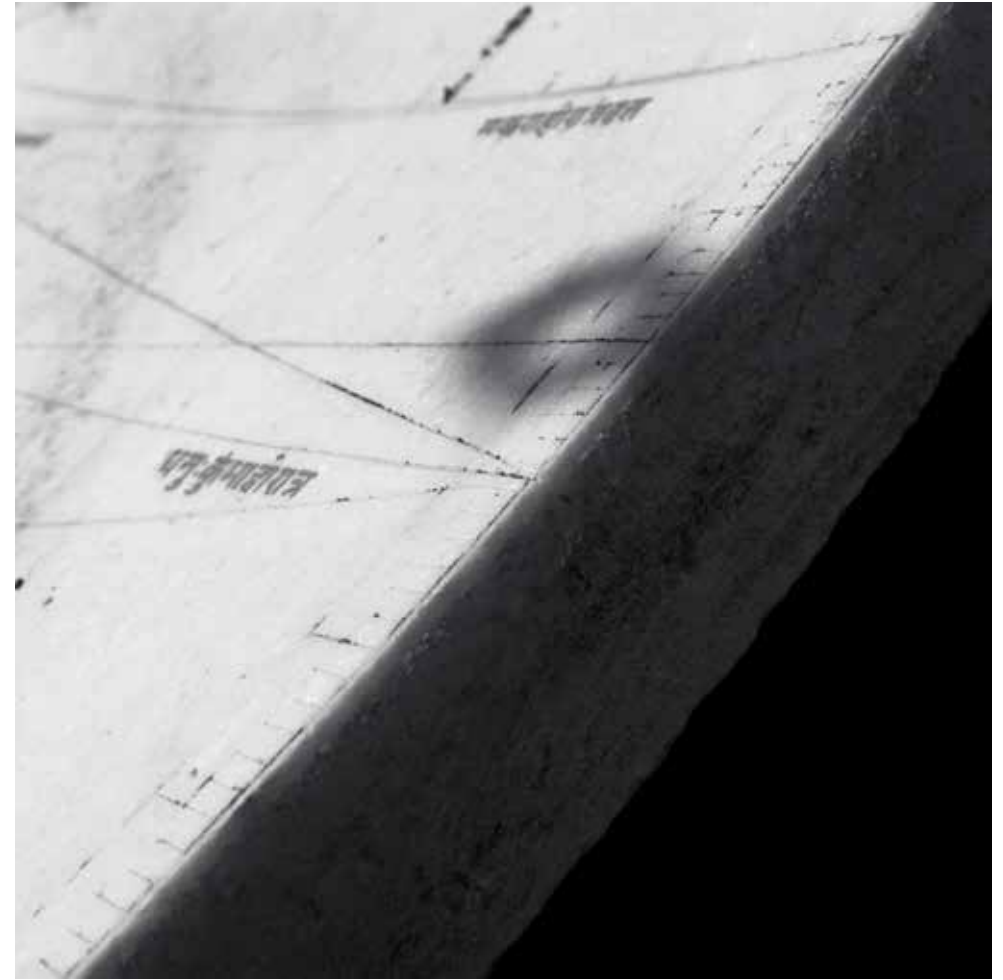
Convento di Santa Maria de La Tourette, Eveux (Francia), 2002  
Convent Sainte-Marie de La Tourette, Eveux (France), 2002

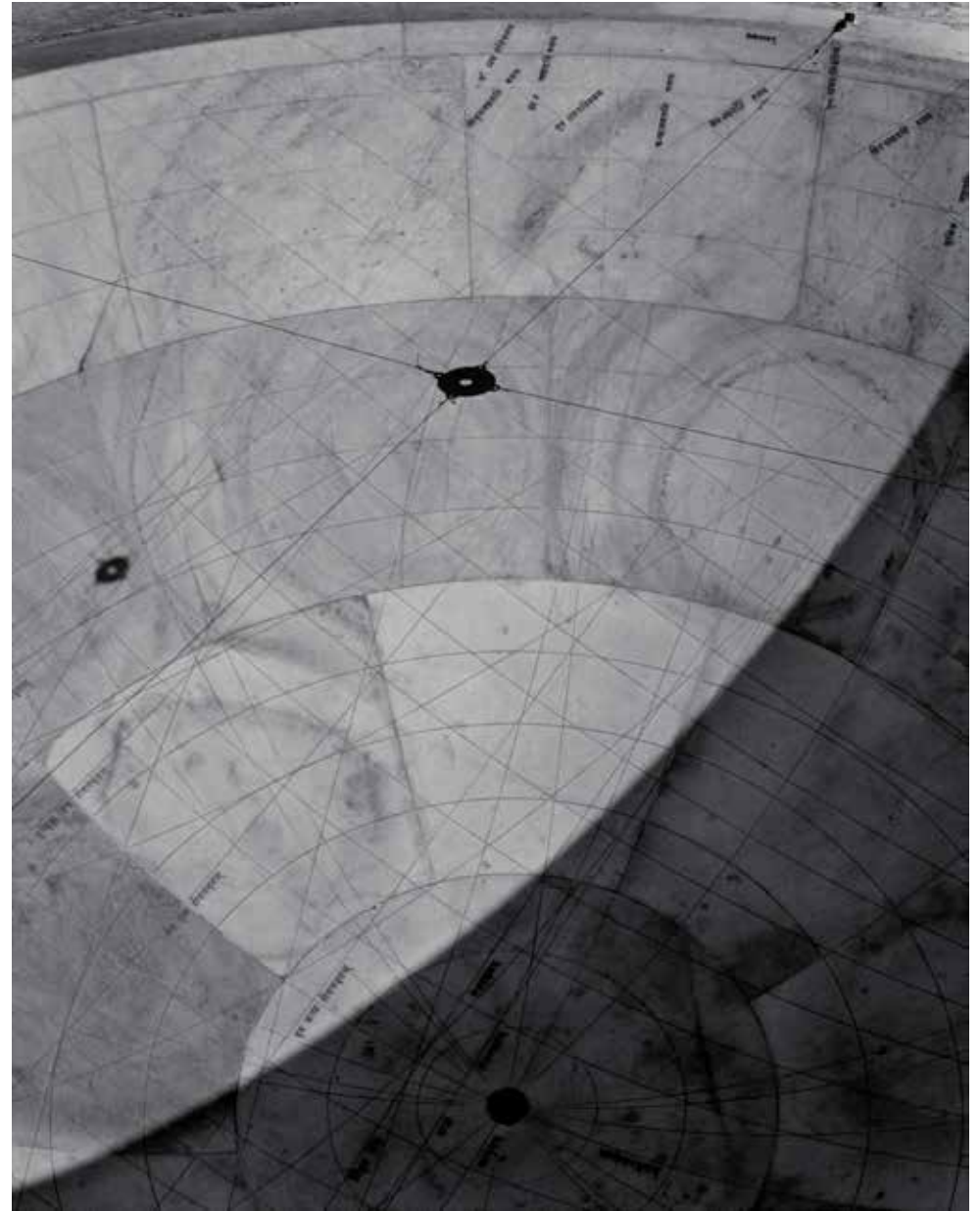
## Jantar Mantar

Osservatorio, Jaipur (India), 2002  
Observatory, Jaipur (India), 2002









## John Hejduk

Complesso residenziale, Berlino (Germania), 1988  
Housing, Berlin (Germany), 1988

## Ludwig Leo

Vasca di prova del Laboratorio di idraulica, Berlino (Germania), 2014  
Circulation Tank of the Hydraulics Laboratory, Berlin (Germany), 2014











34



35

## Peter Zumthor

Atelier, Haldenstein, Cantone Grigioni (Svizzera), 2008  
Atelier, Haldenstein, Graubünden (Switzerland), 2008

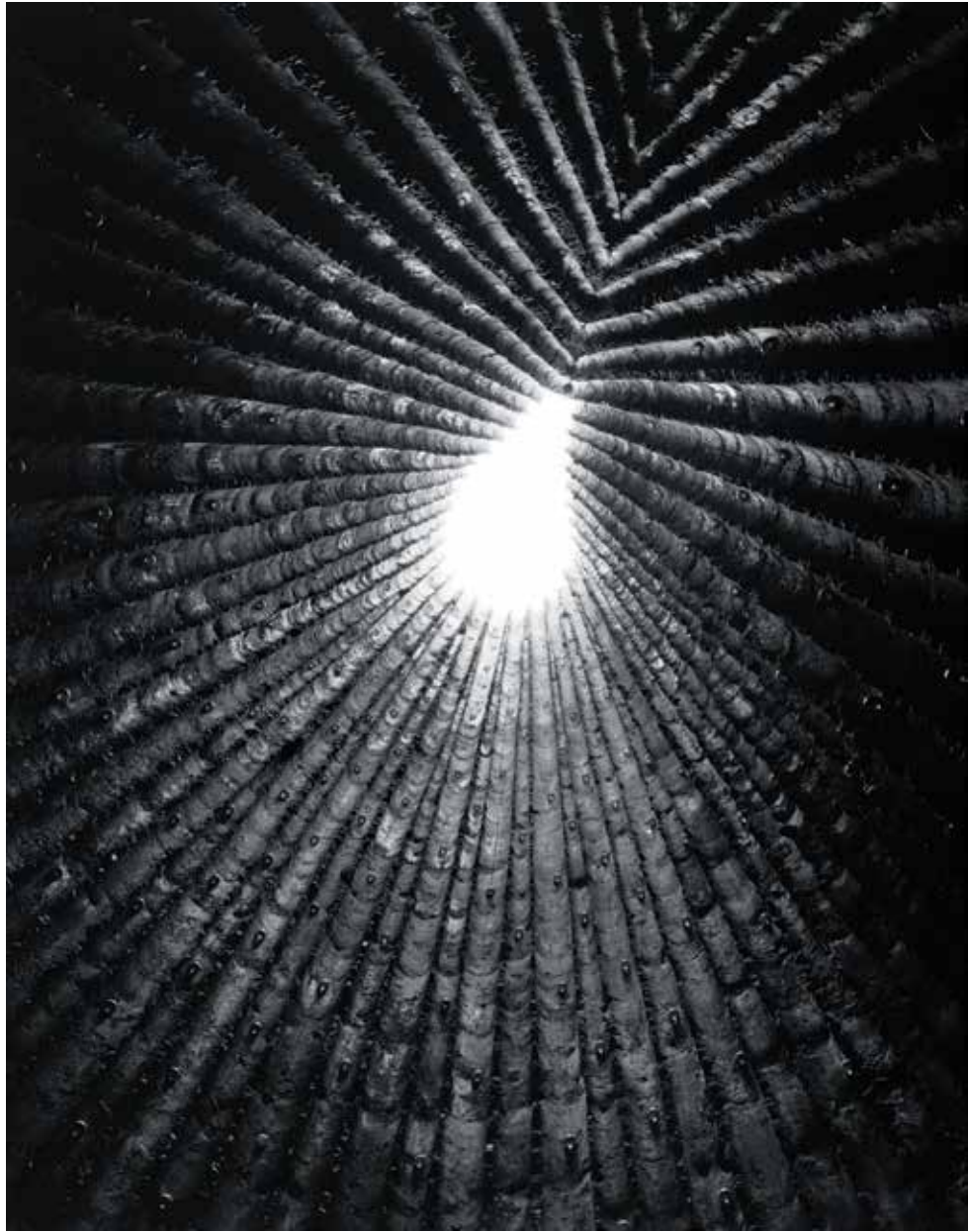
Cappella di San Nicolao della Flue, Mechernich (Germania), 2007  
Bruder Klaus Chapel, Mechernich (Germany), 2007

Kolumba, Museo d'arte dell'Arcidiocesi di Colonia (Germania), 2008  
Kolumba, Art museum of the Archdiocese of Cologne (Germany), 2008

## Sigurd Lewerentz

Chiesa di San Marco, Björkhagen (Svezia), 1989  
Church of St Mark, Björkhagen (Sweden), 1989









## Zaha Hadid

Riverside Museum, Glasgow, Scozia (Regno Unito), 2011  
Riverside Museum, Glasgow, Scotland (United Kingdom), 2011

Centro culturale Heydar Aliyev, Baku (Azerbaijan), 2012  
Heydar Aliyev Centre, Baku (Azerbaijan), 2012

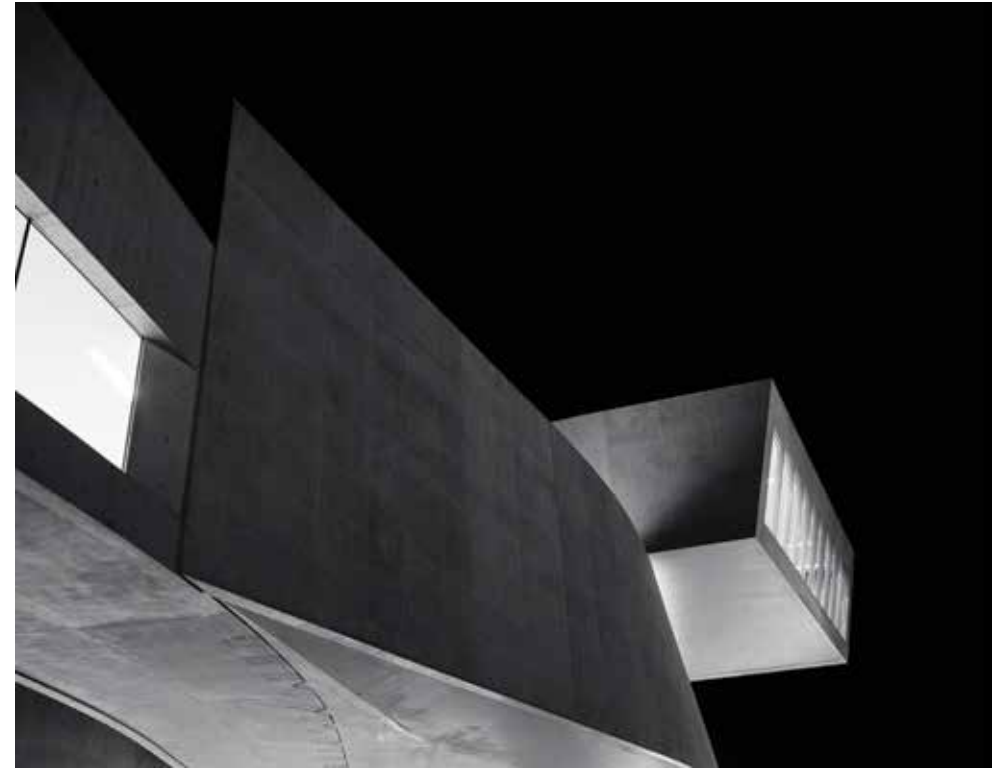
MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma (Italia), 2009  
MAXXI, National Museum of XXI Century Arts, Rome (Italy), 2009

## Atacama Desert

Cile, 2013  
Chile, 2013











The works of H el ene Binet often encourage us to wonder what the primary subject in her photographs might be, whether it is the light or the architecture that inhabits it. Being affirmed as a protagonist of architectural representations, it is indeed from this very binomial – light and architecture – that her art draws its strength. In her photographs – and this is especially evident in her work on Le Corbusier – H el ene Binet reveals her manifest sensitivity in approaching the architect's thinking, wherein she seeks through her eyes as the viewer the principles of details that she «entrusts the camera with the task of seeing» (Le Corbusier, *L'atelier de la recherche patiente*, 1960). As part of this overall view it is therefore worthwhile recalling, however briefly, Le Corbusier's wavering, complex relationship with photography as a means of representing architecture.

Perhaps some of the great architect's doubts with regard to photography stemmed precisely from the capacity of the photographic medium to capture the architectural work, a capacity that was even capable of discovering unprecedented and unexpected aspects of a space that had been conceived and planned beforehand. Le Corbusier's somewhat uncertain relationship with photography becomes outright criticism in *L'atelier de la recherche patiente*, where, with respect to the practice of representing the design, he attributes a sort of laziness to the photographer's eye. How should this criticism be interpreted? Could it be related to a sort of jealousy over his works, which the great architect feared might be interpreted in a way that did not fit in with his aesthetic intentions? If this were the case, all the more so it would mean acknowledging the autonomous power of the photographic medium in the perceptive appropriation of the architecture.

When we look at H el ene Binet's pictures, the architecture is shown to us as an object that has taken its distance from both project and design, to become a full-fledged spatial reification made manifest by the light. In this sense, the photographs seem to exemplify and represent the poetic and thought-provoking effect of Le Corbusier's famous slogan: «Architecture is the masterful, correct and magnificent play of volumes brought together in light. Our eyes were made for seeing forms in light...» (*Toward an Architecture*, 1923).

I lavori di H el ene Binet sollecitano spesso la riflessione su quale sia il soggetto primario nelle sue foto, se la luce o l'architettura che questa abita. Affermatasi quale protagonista nella rappresentazione architettonica,   infatti in questo binomio che la sua arte trova forza. Nei suoi scatti, come   di particolare evidenza con Le Corbusier, H el ene Binet dimostra una spiccata sensibilit  nell'accostare il pensiero dell'architetto, di cui ricerca i principi attraverso gli occhi di osservatrice di dettagli che «affida alla macchina il compito di vedere» (Le Corbusier, *L'atelier de la recherche patiente*, 1960). In questo quadro   dunque interessante fare un pur breve richiamo all'ondivago, complesso rapporto di Le Corbusier con la fotografia quale mezzo di rappresentazione dell'architettura.

Forse taluni dubbi del grande architetto in merito alla fotografia venivano proprio dalla capacit  di appropriarsi dell'opera architettonica da parte del medium fotografico, una capacit  in grado di scovare aspetti anche inediti e imprevisi di uno spazio preventivamente pensato e progettato. L'atteggiamento quantomeno dubbioso della fotografia di Le Corbusier si fa esplicito biasimo nell'*Atelier de la recherche patiente*, dove, rispetto alla pratica di rappresentazione del disegno, attribuisce all'occhio del fotografo una sorta di pigrizia. Come dobbiamo interpretare questa critica? Potrebbe trattarsi appunto di una specie di gelosia per le proprie opere, che il grande architetto temeva fossero interpretate in modo non consono alle sue intenzioni estetiche? Se fosse cos , a maggior ragione ci  significherebbe riconoscere al medium fotografico un potere autonomo nell'appropriazione percettiva dell'architettura.

Guardando le foto di H el ene Binet, l'architettura ci viene restituita quale oggetto che ha preso ormai distanza dal progetto e dal disegno, quale vera e propria reificazione spaziale resa manifesta dalla luce. Le foto sembrano in tal senso esemplificare e rappresentare l'effetto poetico e suggestivo del famoso slogan lecorbusiano: «L'architettura   il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce. I nostri occhi sono fatti per vedere le forme nella luce...» (*Verso un'architettura*, 1923).

Abitato dalle forme architettoniche, ecco che lo spazio restituisce una sua

Inhabited by the architectural forms, it is thanks to light, which breaks up or cuts the surfaces, shapes sculptural volumes and causes shadows to protrude, that space can express its own semantics. Notable examples of this luminous inquiry into space are the two works that H el ene Binet dedicated to Le Corbusier's La Tourette monastery and to Jantar Mantar observatory. In them the photographer certainly does not actually "steal" the architect's work, but she does integrate it, rediscover it, eventually revealing what even the architects had not foreseen.

At this point we find ourselves wondering whether what the photographer's eye captures in terms of light and shadow effects coincides with what was also in the mind of the architect. And we are also tempted to wonder why Le Corbusier's monastery was likened to the Indian observatory. The answer, at least to the second question, is perhaps a simple one, for, as an "interesting intruder", light is clearly a leitmotif in the parallel between the two architectures. This still does not tell us whether the photographs undermine Le Corbusier's intentions or those of the Indian architect. However, in what we can describe as being almost a subservience of the architecture to the light employed in the photography, we see the accomplishment, according to Le Corbusier's formula, of the perception of these architectures as «forms in light».

Among other things, the photographs of the monastery feature analogies with certain reflections by Le Corbusier himself, proof that not only is H el ene Binet familiar with the renowned architect's writings, but she knows how to capture their poetry, too. Certain theoretical writings, re-read after having seen her photographic works, seem to be clearer. This is so for the first two of the «reminders to architects» discussed in *Toward an Architecture*: «mass» and «surface». H el ene Binet's photographs appear to be the visual translations of the architect's concepts, and we could even imagine them as illustrations for the text in place of the photographs of grain elevators that were provided instead.

Clean-cut, tangible forms, ones that are immediately legible: this is what H el ene Binet seems to search for in La Tourette monastery and in the

semantica grazie alla luce, che spezza o taglia superfici, modella volumi plastici, aggetta ombre. Esempi notevoli di questa perlustrazione luminosa dello spazio sono i due lavori che H el ene Binet ha dedicato al convento de La Tourette di Le Corbusier e all'osservatorio Jantar Mantar. In essi la fotografa non "ruba" di certo il lavoro dell'architetto, ma sicuramente lo integra, lo riscopre, sino a rivelarne anche ci  che i progettisti non hanno previsto.

Viene a questo punto da chiedersi se ci  che l'occhio della fotografa coglie riguardo agli effetti di luce e ombra, coincida con quanto voluto anche dall'architetto. E viene inoltre da chiedersi perch  il convento di Le Corbusier sia stato accomunato all'osservatorio indiano. La risposta, almeno alla seconda questione,   forse semplice perch , in quanto "intruso interessante", la luce fa chiaramente da filo conduttore nel parallelo tra le due architetture. Ci  non ci dice ancora se nelle fotografie vengano perch  snaturate le intenzioni di Le Corbusier o del progettista indiano; ma, in quello che potremmo definire quasi un asservimento della costruzione alla luce ad opera della fotografia, vediamo tuttavia compiersi, secondo la formula lecorbusiana, la percezione di queste architetture come «forme nella luce».

Le fotografie del convento presentano peraltro delle analogie con alcune riflessioni dello stesso Le Corbusier, a dimostrazione che H el ene Binet non solo conosce i testi del famoso architetto, ma ne sa cogliere anche la poetica. Certi scritti teorici, riletti dopo aver visto i suoi lavori fotografici, sembrano farsi pi  chiari.   il caso delle prime due «avvertenze agli architetti» contenute in *Verso un'architettura*: «volume» e «superficie». Le foto di H el ene Binet ci appaiono in effetti come la traduzione visiva dei concetti dell'architetto, tanto che potremmo immaginarle come illustrazioni allo scritto in sostituzione delle fotografie dei silos che vi sono presenti.

Forme nette e tangibili, di immediata leggibilit : questo sembra ricercare H el ene Binet nel convento de La Tourette e nell'osservatorio di Jaipur. In entrambe le architetture, anche la materialit  dei volumi e delle superfici rappresentate, assimilate peraltro dal bianco e nero, appare simile, se si escludono alcuni dettagli delle meridiane del Jantar Mantar in marmo. Ma   soprattutto il ruolo giocato dalle superfici (in quanto pareti architettoniche) a

observatory in Jaipur. In both buildings, even the materiality of the masses and the surfaces represented, assimilated among other things by the use of black and white film, appear to be similar, if we exclude certain details of Jantar Mantar's marble meridians. But it is above all the role played by the surfaces (as architectural walls) that is totally the same, as these are transformed into filters of light. In both buildings the photographic eye pauses on the openings and on the evident contrasts they provoke. The attention is focused on the sources of light, whether they reveal a solid or a void in either their absence or their presence (often, all we see is the light that filters in through the opening, and not the opening itself). The interesting thing is that, except in a few cases, Hélène Binet tends to hide the architectural object that shapes the light and projects the shadows. Through her choice of mostly taking pictures of the details, the architecture is broken down, almost as if to cause Le Corbusier's «primary forms» to surface.

The pairing of the two architectures also encourages us to hypothesize that Hélène Binet wants to present us with an ideal paragon. The elements of the paragon are, on the one hand, a monastery designed in the 1950s by Le Corbusier and, on the other, an eighteenth-century astronomical observatory that includes meridians and other architectural structures where light is used to measure time. In both buildings we witness practices that are in some ways similar. The monastery in   veux is dominated by its meditative, spiritual activity, while the Jantar Mantar observatory, besides being a site where time is measured, is also a place for meditation, in that astronomical observation (for centuries closely related to astrology) can be practised there. Within these analogous vocations, light thus takes on a further meaning, a spiritual and cosmic one. It is as if Le Corbusier's theoretical claim that architecture is the creation of games of light had been anticipated in the eighteenth-century Jaipur building, whose structures were also conceived as an aesthetic luminous expression suited to the function of the observatory. Here, as demonstrated by Hélène Binet's visual research, natural light is ingrained in the twofold purpose of the building, as it is used both to calculate the passing of objective time, and to meditate on a more subjective and

essere del tutto simile, poich   esse vengono trasformate in filtri alla luce. In tutti e due gli edifici l'occhio fotografico si sofferma sulle aperture e sui netti contrasti che queste provocano. L'attenzione si concentra sulle fonti di luce, sia che rivelino un pieno o un vuoto tanto nella loro assenza quanto nella loro presenza (spesso vi    solo la luce filtrata dall'apertura ma non l'apertura stessa). La cosa interessante    che, tranne pochi casi, Hélène Binet tende a celare l'oggetto architettonico che modella la luce e proietta le ombre. Con la scelta di fotografare nella maggior parte dei casi dettagli degli edifici, si attua una autentica scomposizione dell'architettura, quasi a voler fare emergere le «forme primarie» care a Le Corbusier.

L'abbinamento delle due architetture fa inoltre ipotizzare che Hélène Binet ci voglia proporre un paragone ideale. Gli elementi del paragone sono: da una parte, un convento progettato negli anni Cinquanta del Novecento da Le Corbusier, e, dall'altra, un osservatorio astronomico settecentesco contenente meridiane e altre strutture architettoniche di misurazione del tempo tramite la luce. In entrambi gli edifici si assiste a pratiche per taluni aspetti simili. Nel convento di Eveux governa sulle altre un'attivit   meditativa, spirituale, e il Jantar Mantar, oltre che preposto alla misurazione del tempo,    anch'esso un dispositivo meditativo in quanto vi si esercita l'osservazione astronomica (a lungo intrecciata con l'astrologia). In queste vocazioni analoghe la luce assume dunque un'ulteriore accezione, che    quella spirituale e cosmica.    come se la rivendicazione teorica di Le Corbusier per un'architettura come creazione di giochi di luce fosse stata anticipata nell'edificio settecentesco di Jaipur, le cui strutture furono pensate anche come restituzione estetica luminosa adeguata alla funzione dell'osservatorio. Qui, come dimostra la ricerca visiva di Hélène Binet, la luce naturale    connaturata al doppio scopo dell'edificio, giacch   viene utilizzata sia per il calcolo dello scorrere del tempo oggettivo, sia per la meditazione su un tempo pi   soggettivo e spirituale attraverso la predizione di eventi futuri. Anche nelle ultime foto della silloge, nei due emisferi interrati che a Jaipur rappresentano la mappa del cielo (strumento astronomico e astrologico insieme), a segnare una sorta di direzione nella lettura del tracciato troviamo proprio la luce, con i suoi contrasti netti e

spiritual time through the prediction of future events. In the last photos of the sylloge, as well, in the two interred hemispheres that, in Jaipur, represent a map of the sky (both an astronomical and an astrological instrument), it is light that marks a sort of direction in our reading of the circuit, light with its evident contrasts and lines that are transversal to the concentric lines of the hemisphere. In her works H el ene Binet suggests a path that starts from a modality in the more aesthetic and spiritual use of light, visible in the case of the Sainte-Marie de La Tourette monastery, and ends up with a more functional one: indeed, in the observatory its role materializes and takes on an increasingly concrete body. After the elevation of the volumes of Le Corbusier's monastery and their games of projection, in the Indian observatory light seems to seek to be the instrument that measures both space and time.

Elena Gargaglia was born in Perugia in 1993, and lived in Rome until she moved to Lugano, where she currently studies at the Institute of Italian Studies of the Universit  della Svizzera italiana (USI).

i tagli trasversali alle linee concentriche dell'emisfero. Attraverso i suoi lavori H el ene Binet suggerisce dunque un percorso che parte da una modalit  nell'uso della luce pi  estetica e spirituale, visibile nel caso del convento di Santa Maria de La Tourette, a una modalit  pi  funzionale: infatti nell'osservatorio il suo ruolo si materializza e assume sempre pi  un corpo concreto. Dopo l'esaltazione dei volumi del convento di Le Corbusier e i loro giochi di proiezione, nell'osservatorio indiano la luce sembra cos  voler diventare addirittura lo strumento di misurazione dello spazio e del tempo.

Elena Gargaglia, nata a Perugia nel 1993, ha abitato a Roma fino al suo trasferimento a Lugano, dove studia presso l'Istituto di Studi Italiani dell'Universit  della Svizzera italiana (USI).

From the dawning of photography, given the need for long exposure times, architecture has been the photogenic subject par excellence. Starting from the very first views of the roofs of Le Gras, Notre Dame de Paris, or of Lacock Abbey – taken by the pioneers Nicéphore Niépce, Louis-Jacques-Mandé Daguerre and William Henry Fox Talbot – it was not just a question of trying out the faculties and potential of the new medium, but also of producing images that abided by the aesthetic codes of the times. The subsequent campaigns for the photographic “colonization” of the nation’s architectural patrimony – commissioned by the state, such as the French Mission Héliographique in 1851, or else privately, as part of the more widespread travel photography, from Egypt to Japan – contributed to the diversification of the canons and the constitution of a visual archive of models on which the nineteenth-century architect, in his professional training, could try out different styles. From the early decades of the twentieth century, photography would become the guiding medium (*Leitmedium*) for the documentation, promotion and elevation of the contemporary architectural works in illustrated books, professional journals and exhibitions, to the extent that even today we are accustomed to “seeing” architecture more through its photographic reproduction, broadly speaking, than in a physical encounter, without casting any doubt over our confidence in the medium. The recent publication entitled *Camera Constructs* has finally stressed the persistent reticence vis-à-vis a critical reflection on the interdependent relationship between architecture and photography.<sup>1</sup> As part of the theoretical courses taught in our Academy of Architecture, for many years now we have been fostering students’ familiarity with the traditions and processes of the representation and mediation of architecture, so that they may hone their critical skills and tools.<sup>2</sup> The apparent objectivity of the photographic image (analog) inscribed in the transparency of the medium and in its value as an index in semiological terms – which confers greater authority / evidence to it in that it is a trace of what is real, an image physically issued from the object onto the negative, drawn by the light and not by the human hand – is not the only paradigm that has favoured the attribution of this role to photography. We

Fin dagli albori della fotografia, data la necessità di lunghi tempi di esposizione, l’architettura è stata un soggetto “fotogenico” per eccellenza. Già in quelle primissime vedute dei tetti di Le Gras, di Notre Dame de Paris o di Lacock Abbey – riprese dai pionieri Nicéphore Niépce, Louis-Jacques-Mandé Daguerre e William Henry Fox Talbot –, non si trattava solo di sperimentare le facoltà e le potenzialità del nuovo mezzo, ma anche di produrre immagini aderenti ai codici estetici dell’epoca. Le successive campagne di “colonizzazione” fotografica del patrimonio architettonico storico – su iniziative statali, come la francese Mission héliographique del 1851, o private, insieme con la più diffusa fotografia di viaggio, dall’Egitto al Giappone – hanno contribuito alla diversificazione dei canoni di riferimento e alla costituzione di un archivio visivo di modelli sui cui l’architetto ottocentesco, nel suo percorso formativo, poteva esercitarsi nei diversi stili. A partire dai primi decenni del Novecento la fotografia diventerà poi il medium guida (*Leitmedium*) della documentazione, della promozione e dell’esaltazione del manufatto architettonico contemporaneo in volumi illustrati, riviste specializzate e spazi espositivi, al punto che ancora oggi siamo abituati a “vedere” l’architettura più tramite la riproduzione fotografica in senso lato che attraverso l’incontro fisico, senza con ciò mettere in questione la nostra fiducia nel mezzo. Il recente volume dal titolo *Camera Constructs* ha finalmente posto l’accento sulla persistente reticenza a una riflessione critica sul rapporto di interdipendenza tra architettura e fotografia.<sup>1</sup> Anche nell’ambito dei corsi teorici dell’Accademia di architettura ci si propone da diversi anni di sensibilizzare gli studenti alle tradizioni e ai processi di rappresentazione e mediatizzazione dell’architettura, affinché possano affinare il loro spirito critico e i loro strumenti.<sup>2</sup> L’apparente oggettività dell’immagine fotografica (analogica) iscritta nella trasparenza del medium e nel suo statuto di indice in chiave semiologica – che le conferisce maggiore autorevolezza / evidenza in quanto traccia del reale, immagine emanata fisicamente dall’oggetto sul negativo, disegnata dalla luce e non da mano umana – non è il solo paradigma che ha favorito l’attribuzione di questo ruolo alla fotografia. Si deve tener conto anche della riproducibilità tecnica (teoricamente *ad infinitum*) dell’immagine di una determinata architettura e soprattutto della riduzione della sua complessità a oggetto bidimensionale,



also need to take into account the technical reproducibility (theoretically *ad infinitum*) of the image of a specific architecture, and, above all, the reduction of its complexity to a two-dimensional object, which is smaller in size and easier to transport, a phenomenon that is perceptively described by Walter Benjamin in *A Short History of Photography*.<sup>3</sup> Architectural photography is part of the category of those *immutables mobiles* described by Bruno Latour within the context of the agonistic dynamics of scientific communication, translated into those of the critics and of the market in the field of architecture for objects that are characterized by the property of being «mobile but at the same time immutable, presentable, readable and combinable with one another».<sup>4</sup>

Photography is not a “neutral” medium of communication, but it is always the interpretation and instrument of apperception of the architectural item. It can adopt various visual languages. The avant-gardes in the 1920s that gathered around Alexander Rodchenko and László Moholy-Nagy attributed to the camera the capacity to integrate human visual perception and lead to a “new vision”: «This is apparent too in the so-called “faulty” photographs: the view from above, from below, the oblique view which today often disconcert people who take them to be accidental shots. The secret of their effect is that the photographic camera reproduces the purely optical image and therefore shows the optically true distortions, deformations, foreshortenings, etc., whereas the eye together with our intellectual experience, supplements perceived phenomena by means of association and formally and spatially creates a conceptual image. Thus in the photographic camera we have the most reliable aid to a beginning of objective vision».<sup>5</sup> That the “gesture” of the photographic gaze is made evident – like the experimental angles in some of the Bauhaus photographs – or remains discreet, almost imperceptible, characterized by a right-angled and direct, close-up or distant cadrage, the photographic shot always remains an act of inclusion – as well as of rejection / exclusion – aimed at building up a certain image of the architectural subject according to specific choices and aesthetic canons (in terms of geometric composition, light and shadow, tones, contrasts, materiality, colours, and so

di dimensioni ridotte e di facile trasportabilità, fenomeno acutamente descritto già da Walter Benjamin nella sua *Piccola storia della fotografia*.<sup>3</sup> La fotografia di architettura entra nella categoria di quegli *immutables mobiles* descritti da Bruno Latour nel contesto delle dinamiche agonistiche della comunicazione scientifica, traslate in quelle della critica e del mercato in ambito architettonico per oggetti che hanno la proprietà di essere «mobili ma allo stesso immutabili, presentabili, leggibili e combinabili l'uno con l'altro».<sup>4</sup>

La fotografia non è un medium “neutrale” di comunicazione ma è sempre interpretazione e strumento di appercezione del manufatto architettonico. Diversi sono i linguaggi visivi che può adottare. Le avanguardie degli anni Venti radunate intorno ad Aleksandr Rodchenko e László Moholy-Nagy attribuivano all'apparecchio la capacità di integrare la percezione visiva umana e portare a una “nuova visione”: «Ciò risulta anche dalle cosiddette riprese fotografiche “scorrette”: viste dall'alto, dal basso, di scorcio, che nella loro casualità ci sorprendono. Il segreto della loro efficacia risiede nel fatto che l'apparecchio fotografico riproduce la pura immagine ottica, mostrando così le distorsioni, le deformazioni, gli scorci eccetera, otticamente reali, mentre il nostro occhio integra l'immagine ottica con la nostra esperienza intellettuale mediante legami associativi formali e spaziali in una rappresentazione mentale. Per questo motivo noi possediamo con l'apparecchio fotografico il mezzo più sicuro per dare inizio a una visione obiettiva».<sup>5</sup> Che il “gesto” dello sguardo fotografico sia messo in evidenza – come nelle inquadrature sperimentali di alcune fotografie del Bauhaus – o rimanga discreto, quasi impercettibile, caratterizzato da un *cadrage* ortogonale e diretto, ravvicinato o distante, lo scatto fotografico rimane sempre un atto di inclusione – come pure di scarto / esclusione – volto a costruire una determinata immagine del soggetto architettonico secondo scelte e canoni estetici precisi (di composizione geometrica, luce e ombra, toni, contrasti, materialità, colori eccetera), immagine nella quale possono iscriversi messaggi di impronta storico-sociale, politica, filosofica o ideologica.

Anche se indirizzato all'occhio umano, il messaggio fotografico è capace di evocare associazioni multisensoriali, sonore e tattili, analogamente a quanto

on), an image within which messages of historical-social, political, philosophical or ideological importance can be inscribed.

Although it is addressed to the human eye, the photographic message is capable of evoking multisensory associations, related to both sound and touch, similar to what can be suggested by the experience of an architectural space.<sup>6</sup> This is the lesson we are taught by Hélène Binet's architectural photography. Her images invite us to rediscover, to "feel" the architecture, to listen to its rhythm, its sounds, to caress its surfaces and perhaps even to smell the materials. In the workshops she taught at the Academy of Architecture the photographer invited the students to leave behind the habit of hastily taking a digital picture, and instead encouraged them to adopt a different gaze, to «look obsessively», choosing predetermined and restrictive parameters. Forced to work in a group, with a single camera on the tripod, pretending to have at their disposal a single black and white roll with thirty-six exposures, the participants were able to appreciate the limits set and focus on the single picture.

Inside the Romanesque church of Sant'Abbondio in Como, lit by the sun hanging low in the sky of a November morning, Hélène Binet suggested several thematic lines for the photographic research of the individual groups of students: shadows, lights, structures, traces, thresholds. A second workshop was organized differently, instead focused on Villa Argentina in Mendrisio, built by the architect Antonio Croci in 1872, and now the Academy of Architecture's administration building. It was a foggy day, steeped in shades of grey and without contrasts. The task Hélène Binet suggested to the students was a photographic reflection on lightness, starting from a reading of Italo Calvino's homonymous essay in *Six Memos for the Next Millennium* (1988). Each group focused on one or more elements of the villa: the staircase, the doors and windows, the portico, the façade, the surfaces.

In both projects, you can see the attempt in the students' work<sup>7</sup> to limit the visual information: by waiving description and focusing their attention on just a few elements of the architecture, they succeeded in delicately grasping its allusive, atmospheric force.

pu   suggerire l'esperienza di uno spazio architettonico.<sup>6</sup>   questa la lezione delle fotografie di architettura di Hélène Binet. Le sue immagini ci invitano a riscoprire, a "sentire" l'architettura, ad ascoltare il suo ritmo, i suoi suoni, ad accarezzare le sue superfici e forse anche ad annusarne i materiali. Nei suoi workshop tenuti all'Accademia di architettura la fotografa ha invitato gli studenti ad abbandonare l'abitudine del frettoloso scatto digitale per incoraggiarli ad adottare uno sguardo diverso, a «guardare con ossessione» adottando parametri predefiniti e restrittivi. Costretti a lavorare in gruppo, con una singola macchina su cavalletto, simulando di avere a disposizione un unico rullino di trentasei scatti in bianco e nero, i partecipanti sono riusciti ad apprezzare i limiti imposti e a concentrarsi sullo scatto singolo.

All'interno della chiesa romanica di Sant'Abbondio a Como, illuminata dal sole basso di una mattina di novembre, Hélène Binet ha proposto alcune linee tematiche per la ricerca fotografica dei singoli gruppi di studenti: ombre, luci, strutture, tracce, soglie. Diverso si presentava invece il caso in un secondo workshop, incentrato su Villa Argentina a Mendrisio, costruita dall'architetto Antonio Croci nel 1872 e oggi sede amministrativa dell'Accademia di architettura. Era una giornata di nebbia, imbevuta di grigi e senza contrasti. Il compito suggerito da Hélène Binet agli studenti era una riflessione fotografica sulla leggerezza partendo dalla lettura dell'omonimo saggio di Italo Calvino, tratto dalle *Lezioni americane* (1988). Ogni gruppo si   concentrato su uno o pi  elementi della villa: la scala, le aperture, il portico, la facciata, le superfici.

In entrambi i progetti, nei lavori degli studenti<sup>7</sup> si nota una volont  di riduzione dell'informazione visiva: la rinuncia alla descrizione, l'attenzione concentrata su pochi elementi dell'architettura permettono cos  di coglierne con delicatezza il potere allusivo e atmosferico.

1. A. Higgot, T. Wray, *Introduction: Architectural and Photographic Constructs*, in *Camera Constructs*, Ashgate, Farnham 2012, pp. 1-20.
2. D. Mondini and M. Brunner, *Architecture in Photography*, facultative course for a Master's degree accompanied by a photography workshop (with Hélène Binet, November 2011 and November 2013; with Guido Guidi, February 2013); M. Müller and H. Emigholz, workshop entitled *Filming Architecture*, August 2014.
3. W. Benjamin, *A Short History of Photography* (1931), in *Classic Essays on Photography*, ed. by A. Trachtenberg, Leete's Island Books, New Haven 1980, p. 199.
4. B. Latour, *Drawing Things Together*, in *Representation in Scientific Practice*, edited by M. Lynch and S. Woolgar, MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1990, pp. 19-68 (p. 26).
5. L. Moholy-Nagy, *Painting Photography Film* (1925), Lund Humphries, Farnham 2010, p. 27.
6. J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Academy Editions, London 1996.
7. The works are collected in two booklets edited by M. Brunner and A. Agosti, Academy of Architecture, Mendrisio 2015.

Daniela Mondini teaches History of Medieval Art and History of Photography at the Academy of Architecture and the Institute of Italian Studies of the Università della Svizzera Italiana (USI). Her interest in architectural photography is also related to the project *From Ravenna to Vals. Light and Darkness in Architecture from the Middle Ages to the Present* (2010-2014), financed by the FNS. It was within this context that her collaboration with the photographer Hélène Binet began.

1. A. Higgot, T. Wray, *Introduction: Architectural and Photographic Constructs*, in *Camera Constructs*, Ashgate, Farnham 2012, pp. 1-20.
2. D. Mondini e M. Brunner, *Architettura in fotografia*, corso facoltativo di Master accompagnato da un workshop fotografico (con Hélène Binet, novembre 2011 e novembre 2013; con Guido Guidi, febbraio 2013); M. Müller e H. Emigholz, workshop *Filmare l'architettura*, agosto 2014.
3. W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1931), in id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1990, pp. 59-78 (p. 74).
4. B. Latour, *Drawing Things Together*, in *Representation in Scientific Practice*, a cura di M. Lynch e S. Woolgar, MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1990, pp. 19-68 (p. 26).
5. L. Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film* (1925), Einaudi, Torino 2010, p. 27.
6. J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Academy Editions, London 1996.
7. I lavori sono raccolti in due opuscoli a cura di M. Brunner e A. Agosti, Accademia di architettura, Mendrisio 2015.

Daniela Mondini insegna Storia dell'arte medievale e Storia della fotografia all'Accademia di architettura e all'Istituto di Studi Italiani dell'Università della Svizzera italiana (USI). Il suo interesse per la fotografia di architettura si inserisce nell'ambito del progetto *Da Ravenna a Vals. Luce e oscurità in architettura dal Medioevo al presente* (2010-2014) finanziato dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica; è in questo contesto che è nata la collaborazione con la fotografa Hélène Binet.

Finito di stampare  
nel mese di febbraio 2015  
da Arti grafiche Veladini, Lugano

Stampato su carta prodotta secondo criteri  
rispettosi dell'ambiente