

ερευνητική εργασία:

Ουρανία Παπαβασιλείου

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ
η δύναμη της καταγραφής και η ενδεχόμενη αλλοίωση της πραγματικότητας



επιβλέπων
Σωκράτης Γιαννούδης

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

η δύναμη της καταγραφής και η ενδεχόμενη αλλοίωση
της πραγματικότητας

ερευνητική εργασία:

Ουρανία Παπαβασιλείου

επιβλέπων

Σωκράτης Γιαννούδης

πολυτεχνείο κρήτης

τμήμα αρχιτεκτόνων μηχανικών

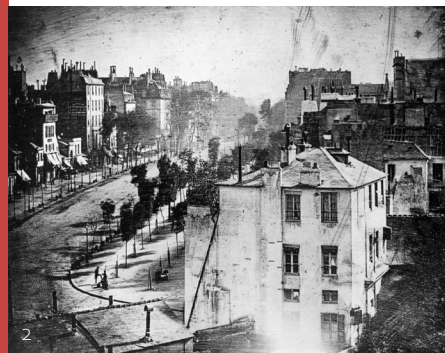


Φωτογραφία του Kaufmann House του αρχιτέκτονα Richard Neutra από τον Julius Shulman, Palm Springs, 1947

“

“it has been the glory of our century to have given birth to a machine which daily astonishes the mind and startles the eyes. Before another century is out, this machine will be the brush, palette, colours, skill, experience, patience, dexterity, accuracy, tonality, varnish, model, realisation, the extract of painting.»

Walter Benjamin, “A short history of photography”



Νταγκεροτυπία του Louis Daguerre της Boulevard du Temple, 1838



Το σαλόνι του διαμερίσματος του Le Corbusier στο "Immeuble Molitor"



Ο Julius Shulman ενώ φωτογραφίζει το Case Study #22, Δυτικό Hollywood, 1960

εισαγωγή
θέμα εργασίας

1 οπτικός πολιτισμός

- 1.1 _ σημειωτική θεωρία
- 1.2 _ η φωτογραφία στο πρίσμα του οπτικού πολιτισμού
- 1.3 _ αρχιτεκτονική φωτογραφία και Walter Benjamin

2 μοντερνισμός

- 2.1 _ η αρχιτεκτονική φωτογραφία κατά την εποχή του μοντερνισμού
- 2.2 _ η επιρροή της αρχιτεκτονικής φωτογραφίας στο έργο του Le Corbusier

3 εφαρμογή

- 3.1 _ τεχνικές χειρισμού της εικόνας
- 3.2 _ σύγκριση φωτογραφικών έργων
 - 3.2.1 _ Leon Levson και Alan Yates
 - 3.2.2 _ Jaromir Funke και Rundolf Sandalo
 - 3.2.3 _ Ezra Stoller και Hiroshi Sugimoto και Samuel H. Gottscho
 - 3.2.4 _ Berenice Abbott και Iwan Baan
 - 3.2.5 _ Julius Shulman και Robert Adams / Louis Blatz

4 επίλογος

βιβλιογραφία
πηγές φωτογραφιών

“

“There is no singular truth to be identified
outside the myths or ideologies of cultural
expression.”

Marita Sturken και Lisa Cartwright

// Εισαγωγή

Από την εφεύρεση ακόμα του μέσου της Φωτογραφίας, και ειδικότερα μετά από την γενικότερη εδραίωσή του, δημιουργήθηκε μία ιδιαιτέρως θεμελιώδης σχέση μεταξύ αυτού και του τομέα της Αρχιτεκτονικής. Μία αμφίδρομη κερδοφόρα σχέση, αφού και τα δύο μέλη μπορούσαν να εκλάβουν κάτι από αυτή. Το κέρδος αυτό ήταν αξιόλογο, ειδικότερα για την Αρχιτεκτονική, που από το αποτέλεσμα που προέκυπτε από την συνεργασία τους εκλάμβανε την ευκαιρία να διαδώσει τα έργα της, κάτι που μέχρι πριν ήταν αδύνατο, αλλά και να διαβεβαιώσει την επιβίωσή τους στο χρόνο, ανεξάρτητα από την διάρκεια ζωής του ίδιου του εκάστοτε αρχιτεκτονήματος.

// Θέμα Εργασίας

Αυτό ακριβώς το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης των δύο τομέων είναι που εξετάζουμε σε αυτή την εργασία. Καθ' όλη την έκτασή της, θα επικεντρωθούμε στην Φωτογραφία ως μέσο αναπαράστασης της Αρχιτεκτονικής, τον ρόλο της στην πορεία και την εξέλιξή της, αλλά και την αλληλεπίδραση των δύο τεχνών τόσο μεταξύ τους, όσο και με τον θεατή τους. Βασικότερό μας άξονα όμως, θα αποτελέσει η δυνατότητα ανάλυσης από τον θεατή του τελικού αποτελέσματος που παράγει η συνεργασία τους, η εξέταση δηλαδή των αρχιτεκτονικών φωτογραφιών, καθώς και η σύγκριση αυτού που αντικατοπτρίζουν με το αρχιτεκτόνημα που είχε επιλεχθεί ως θεματολογία από τον φωτογράφο, ή και φωτογράφους με διαφορετικές προσεγγίσεις.

Το πρώτο κεφάλαιο πραγματεύεται, κατά το μεγαλύτερό του μέρος, το θεωρητικό υπόβαθρό του συνόλου της εργασίας. Μετά από μια σύντομη αναφορά στον Οπτικό Πολιτισμό και τι αυτός εμπεριέχει, γίνεται νήξη στην Σημειωτική Θεωρία, και πιο συγκεκριμένα, στην εφαρμογή της όσον αφορά εικόνες και φωτογραφίες, στοιχεία ιδιαιτέρως σημαντικά για την κατανόηση των επόμενων κεφαλαίων. Όπως προχωράει η ανάλυση της εργασίας, μεταφερόμαστε στην ίδια τη Φωτογραφία, από την εφεύρεσή της ακόμα μέχρι και την εποχή του Μοντερνισμού, με τη σχέση της με την Αρχιτεκτονική να θίγεται στην πορεία. Στόχο μας σε αυτό το σημείο αποτελεί η τοποθέτηση των βασικών θεμελίων και γνώσεων πίσω από την «επιστήμη» της ανάγνωσης φωτογραφιών.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, έχοντας προχωρήσει πλέον στην εποχή του Μοντερνισμού, θα εξετάσουμε την εξέλιξή της και την επίδρασή της στην Αρχιτεκτονική της σύγχρονης ιστορίας. Αυτή τη φορά όμως, γίνεται αναφορά, μεταξύ άλλων, σε παραδείγματα αρχιτεκτόνων και στη σχέση τους με το φωτογραφικό μέσο, κυρίως αυτό του Γάλλου Charles-Édouard Jeanneret, ευρύτερα γνωστού ως Le Corbusier.

Στο τελευταίο κεφάλαιο της κύριας δομής της εργασίας περνάμε στην εφαρμογή των στοιχείων που αναλύθηκαν. Αρχικά θα αναφερθούν οι πιο διαδεδομένοι τρόποι με τους οποίους οι φωτογράφοι επιλέγουν να τροποποιήσουν την εικόνα που δημιουργούν, και θα αναλυθούν ορισμένοι από αυτούς. Τέλος, στη συνέχεια θα παρατεθούν πέντε επιλεγμένα παραδείγματα. Στα τέσσερα πρώτα από αυτά γίνεται σύγκριση της προσέγγισης για αναπαράσταση του ίδιου κτιρίου, όπως αυτή έχει υλοποιηθεί από δύο ή τρεις διαφορετικούς φωτογράφους. Στο τελευταίο ακολουθεί η ίδια μεθοδολογία, μόνο που αυτή τη φορά συγκρίνεται η γενικότερη προσέγγισή τους σε αντίστοιχη θεματολογία, και όχι μόνο στο ίδιο αρχιτεκτόνημα.

“

“In teaching us a new visual code, photographs alter
and enlarge our notions of what is worth looking at
and what we have a right to observe.”

Susan Sontag

¹ //Οπτικός Πολιτισμός

¹ "Ο Οπτικός Πολιτισμός είναι μια τακτική για τη μελέτη των λειτουργιών ενός κόσμου, ο οποίος εκφράζεται περισσότερο μέσω φωτογραφιών, εικόνων και οπτικοποιήσεων, και όχι μέσω κειμένων και λέξεων." Ορισμός από τον Nicholas Mirzoeff, θεωρητικό με ειδίκευση στον Οπτικό Πολιτισμό και καθηγητή του τμήματος Μέσων και Πολιτισμού του πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης.

² Leah Houston, Brown University

Ο όρος οπτικός πολιτισμός χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις απτές και ορατές εκφράσεις ενός ανθρώπου, ενός κράτους, ενός πολιτισμού, όπως αποτελούν μεταξύ άλλων, η ζωγραφική, η γλυπτική, το σχέδιο και η αρχιτεκτονική. Στηρίζεται στη σημερινή συνεχή τάση της οπτικοποίησης όλων των πραγμάτων.¹ Ως ακαδημαϊκό κίνημα που έχει αναπτυχθεί κυρίως τα τελευταία 30 χρόνια, και γενικότερα ως θέμα μελέτης, αναγνωρίζει την υπεροχή κάθε μορφής μέσου μαζικής ενημέρωσης και κάθε μέσου επικοινωνίας και πληροφοριών στη μεταμοντέρνα πραγματικότητα. Το ίδιο, αποτελεί προϊόν μιας έντονης πεποίθησης για τη σπουδαιότητα του θεάματος, καθώς και όλων των παράγωγών του, στο ευρύτερο τομέα του σύγχρονου πολιτισμού. Ο Οπτικός Πολιτισμός είναι άμεσα συνδεδεμένος με οτιδήποτε κάποιος βλέπει και παρατηρεί στην καθημερινότητά του, όπως διαφημίσεις, τοπία, κτίρια, φωτογραφίες, ταινίες κτλ, δηλαδή οτιδήποτε εντός της κουλτούρας του 21ου αιώνα το οποίο μεταφέρεται με οπτικά μέσα, χωρίς απαραίτητα να περιορίζεται στις πιο προφανείς και συχνές μορφές αυτών. Επικεντρώνεται στα ερωτήματα που δημιουργούνται μεταξύ ενός οπτικού αντικειμένου και του θεατή του, και στο πώς το οτιδήποτε οπτικό συσχετίζεται με την γνώση και τη δύναμη, αντιμετωπίζοντας στην ουσία την όραση ως μια πράξη έντασης μεταξύ του εξωτερικού αντικειμένου και του εσωτερικού στοχασμού.²

Σημειωτική Θεωρία // ^{1.1}

Η διευρεύνηση όμως των ερμηνειών που προκύπτουν από αυτή την αναπαράσταση, οποιουδήποτε τύπου (μέσω της γλώσσας, εικόνων, ή ακόμα και αντικειμένων) είναι στη δικαιοδοσία της Σημειωτικής Θεωρίας. Αντικείμενό της αποτελεί η παρακολούθηση των στοιχείων συμβολισμού που βρίσκονται μέσα στις εικόνες και γενικότερα στην κοινωνική ζωή³, αποτελώντας όμως ταυτόχρονα τομέα πολύ πιο διευρυμένο από αυτόν του Συμβολισμού. Στην ουσία, αναγνωρίζει τις εκάστοτε σχέσεις του καθενός με στοιχεία αναπαράστασης, καθιστώντας με αυτόν τον τρόπο τις εικόνες ως δυναμικά αντικείμενα, η σημασία των οποίων αλλοιώνεται και αποτελεί αποτέλεσμα των διαφόρων πολύπλοκων σχέσεων μεταξύ του ατόμου, της εικόνας, αλλά και άλλων παραγόντων όπως η εκάστοτε κουλτούρα ή η εκάστοτε κοινωνία, ανεξάρτητα αν το άτομο έχει συνειδητή επίγνωση αυτών⁴.

Πατέρας της Σημειολογίας θεωρείται ο Γάλλος γλωσσολόγος Ferdinand de Saussure, ο οποίος τον 20° αιώνα χρησιμοποίησε τις αρχές του Σκρουκτουραλισμού⁵ με σκοπό να δημιουργήσει ένα καινούργιο εργαλείο που να ερμηνεύει και να βρίσκει την κρυφή σημασία των φωτογραφικών και ψυχολογικών θεωριών και αντικειμένων. Δουλεύοντας πάνω σε αυτό το έργο, ο Αμερικανός φιλόσοφος Charles Sanders Pierce αναγνώρισε τρεις βασικές θέσεις με τις οποίες λειτουργεί η θεωρία της Σημειολογίας. Την πρώτη αποτελούν τα διάφορα σημεία που μπορεί να βρίσκονται στην εικόνα, τα οποία όμως στην πραγματικότητα αντιπροσωπεύουν κάτι διαφορετικό⁶. Η δεύτερη αφορά τον ερμηνευτή αυτού, ενώ η τρίτη το αρχικό αντικείμενο το οποίο αντιπροσωπεύεται.

³ "Μία επιστήμη που μελετά τον ρόλο των σημείων ως μέρος της κοινωνικής ζωής" Ferdinand de Saussure

⁴ Brian Curtin, Semiotics and Visual Representation, 2009, σελ. 1

⁵ "Ο Στρουκτουραλισμός αποτελεί μία μέθοδο ανάλυσης η οποία επιζητά να μελετήσει και να αποκαλύψει τη δομή πίσω από την εμφάνιση φαινομένων. Αυτό σημαίνει οι κρυφοί κανόνες οι οποίοι οργανώνουν τα πάντα, από το πώς οι άνθρωποι αλληλεπιδρούν σε συγκεκριμένα κοινωνικά πλαίσια, μέχρι το πώς γράφονται ή λέγονται οι ιστορίες."

Brian Curtin

⁶ Umberto Eco, A Theory of Semiotics, 1976, σελ. 16

Το έργο αυτών των δύο θέλησε να συνεχίσει και να μεταφέρει στον τομέα των οπτικών μέσων, και πιο συγκεκριμένα της εικόνας, ο Roland Barthes, ο οποίος επιχειρηματολόγησε πως οι διάφορες σημασίες που ορίζουμε στις εκάστοτε εικόνες δεν είναι το «φυσικό» αποτέλεσμα αυτού το οποίο αντικρύζουμε. Συνεχίζει, λέγοντας ότι είναι ιδιαίτερα δύσκολο να εναποθέσεις μια συγκεκριμένη σημασία σε μια εικόνα χωρίς κάποια περιγραφή ή κάποιο κείμενο να τη συνοδεύει, και αυτό γιατί το νόημα καμίας εικόνας δεν είναι καθολικό, αλλά μετατρέπεται ανάλογα με τις κοινωνικές εμπειρίες του θεατή και την κουλτούρα του.⁷

⁷ Robert S. Nelson και Richard Shiff, *Critical Terms for Art History*, 1996, κεφ.2 "Sign" του Alex Potts, σελ. 31

Ο Barthes μίλησε για δύο στοιχεία, το studium και το punctum, μέσω των οποίων οι εικόνες διαχωρίζονται σε κατηγορίες, επιτρέποντας έτσι στον θεατή να τις αναλύσει με περισσότερη ακρίβεια. Στις εικόνες με κυρίαρχο το studium, ο θεατής συμμετέχει σε αυτή, και απολαμβάνει το αποτέλεσμα, αλλά σε αρκετά επιφανειακό επίπεδο. Του προσφέρει μια συναισθηματική σύνδεση με τις προσωπικές του εμπειρίες, αλλά τίποτα παραπάνω πέρα από αυτό, μιας και συνήθως αντικατοπτρίζει απλά τα γενικά ενδιαφέροντά του.⁸ Για αυτό το λόγο ακριβώς, πρόκειται για κάτι παντελώς υποκειμενικό, και ένα στοιχείο που μπορεί να αποτελεί studium για έναν θεατή, μπορεί να μην αποτελεί για κάποιον άλλο. Ο καθένας επικεντρώνεται και ερμηνεύει αυτό που βλέπει διαφορετικά, δημιουργώντας την δική του ιστορία. Σε γενικό πλαίσιο όμως, αρκεί μόνο μια ματιά για να κατανοηθεί η εικόνα αυτή, όσο συναισθηματική και αν είναι αυτή. Συνήθως πρόκειται για απλοϊκή θεματολογία, το οποίο είναι και αυτό που την κατατάσσει στο τέλος σε αυτή την κατηγορία.

Αντίθετα, στις εικόνες με κυρίαρχο το στοιχείο του punctum, υπάρχει πάντα μια λεπτομέρεια η οποία αποτυπώνεται στον θεατή, «τρυπώντας και τραυματίζοντάς τον».⁹ Δεν χρειάζεται να υπάρχει κάποιο κραυγαλέο και μεγάλο στοιχείο, η εικόνα όπως και να χει θα απαιτήσει την προσοχή του θεατή, θα τον μαγνητίσει, σαν να δημιουργήθηκε αποκλειστικά για αυτόν. Όπως είναι προφανές βέβαια, η ίδια η

⁹ Roland Barthes, *Camera Lucida*, 1980, σελ. 26-27

φωτογραφία θα αλλάξει και θα μετατραπεί πάλι ανάλογα με τις εμπειρίες του θεατή της, κάτι το οποίο μπορεί να εκμεταλλευτεί ο φωτογράφος, δεδομένου ότι έχει την δυνατότητα να αλλοιώσει το τελικό αποτέλεσμα, έτσι ώστε να αναπαραστά διαφορετικά νοήματα. Αυτό ο Barthes το ονόμασε «φωτογραφική αλήθεια», αφού υφίσταται μόνο εντός των ορίων του φωτογραφικού κάδρου.¹⁰ Ανάλογα με το ποιος αντικρύζει την εικόνα και το πώς την ερμηνεύει προσωπικά, η πληροφορία που εκλαμβάνει μπορεί να είναι η αντικειμενική αλήθεια, αλλά μπορεί και όχι. Έτσι, οι φωτογραφίες μετατρέπονται σε παραμορφωμένες «φωτογραφικές αλήθειες», δημιουργώντας απεριόριστες εκδοχές της και μετατρέποντάς την σε μύθο, αφού δεν υπάρχει πλέον μια και μοναδική εκδοχή της.

Αυτή η θεωρία όμως δεν είναι αποδεκτή από όλους. Ο σύγχρονος Γάλλος φιλόσοφος Jacques Ranciere στο βιβλίο του «The Future of the Image», απορρίπτει τους όρους studium και punctum, επιχειρηματολογώντας για την αποδοχή των εικόνων και της πραγματικότητας ως δύο αλληλένδετα συστήματα, δημιουργώντας ένα καινούργιο όπου «δεν υπάρχει πλέον κάποια πραγματικότητα, αλλά μόνο εικόνες», αλλά ταυτόχρονα όπου "δεν υπάρχουν πια εικόνες, αλλά μόνο μία πραγματικότητα, η οποία ακατάπαυστα παρουσιάζει τον εαυτό της στον εαυτό της".¹¹

¹⁰ Caroline Brothers, *War and Photography: A Cultural History*, 1997, σελ. 18

¹¹ Daniel Foy, *Interpreting Charged Imagery*, 2012, σελ. 12

1.2 // η Φωτογραφία στο πρίσμα του Οπτικού Πολιτισμού

Επιστρέφοντας στη ζήτηση του Οπτικού Πολιτισμού, επικεντρωνόμαστε κυρίως στην τέχνη της Φωτογραφίας, όπου εμπεριέχει κυρίως την ρεαλιστική αναπαράσταση μόνο του απαραίτητου στοιχείου στην εικόνα, παρέχοντας κυρίως τη φύση της «πιστής ανταπόκρισης». Υπάρχει όμως και μια πτηχή του που αναζητά ένα πιο ελεύθερο όραμα, με την έννοια σκοπό της αποτελεί να μετατρέψει τον θεατή της σε ερμηνευτή, ο οποίος με τη σειρά του, μεταφέρει το θέμα της εικόνας σε μια καινούργια πραγματικότητα. Έτσι, η αναπαράσταση αυτή μετατρέπεται, από την απλή καταγραφή που αποτελούσε, και μετασχηματίζεται. Αυτός ο μετασχηματισμός δεν αποτελεί απλά τη σύνοψη του κόσμου μέσω ενός οράματος, αλλά την ανασυγκρότηση του σε αυτό¹², κάτι το οποίο επιτυγχάνει συνδυάζοντας την τεχνική πλευρά του φωτογραφικού φακού, ή το «τεχνολογικό υποσυνείδητο»¹³ όπως έχει χαρακτηριστεί, με την ευαίσθητη προσέγγιση που δημιουργεί η ματιά του φωτογράφου.

Για να γίνει κατανοητή όμως η φύση της πραγματικότητας και του αντικατοπτρισμού στις εικόνες, απαραίτητο είναι να καταλάβουμε πρώτα την θέση της φωτογραφίας στο οπτικό πρίσμα. Είναι ευρέως αποδεκτό ότι η κάμερα αντικατοπτρίζει πάντα την πραγματικότητα, όλα αυτά που αντικρίζουμε γύρω μας. Και αυτή ακριβώς η πράξη, μαζί με τα ερεθίσματα που μας περιτριγυρίζουν, αποτελούν συνεχή και πολύ σημαντική πτηχή της καθημερινότητάς μας, μέρος αυτού και λόγω του ρόλου τους ως το βασικότερο μέσο επικοινωνίας. Είναι φυσικό λοιπόν, η γενικώς αποδεκτή πραγματικότητα να συνδεθεί άμεσα, έως και να ταυτιστεί, με το εμφανές και εικονιζόμενο, και αντίστοιχα μαζί της, η γνώση

μέσω της εικόνας και της φωτογραφίας, δημιουργώντας έτσι τον φωτογραφικό ρεαλισμό.¹⁴

Παρ' όλη την επιφανή καθαρότητα και αυθεντία του όμως, ο φωτογραφικός ρεαλισμός υπονομεύεται από τα πρώτα χρόνια της ύπαρξής του. Για να το διερευνήσουμε αυτό, θα πρέπει να εξετάσουμε αρχικά τον Louis-Jacques-Mandé Daguerre, ο οποίος πριν εφεύρει την νταγκεροτυπία και ονομαστεί «ο πατέρας της φωτογραφίας»,¹⁵ ασχολούνταν με τη δημιουργία ρεαλιστικών θεαμάτων, χρησιμοποιώντας τα πιο ανεπτυγμένα μέσα που μπορούσε ο ίδιος να δημιουργήσει. Ξεκινώντας ως σκηνογράφος, και αργότερα προχωρώντας στην δημιουργία πανοραμάτων, το αποκορύφωμα της καριέρας του ήταν όταν άρχισε να ασχολείται με την ψευδαισθηση στο θέατρο. Για την επίτευξη αυτού το 1822 εφηύρε το διόραμα, μία επέκταση των πανοραμάτων που ήδη κατασκεύαζε. Χρησιμοποιώντας και μετατρέποντας τα αντικείμενα που του δίνονταν, μερικούς πίνακες ζωγραφικής και τον φωτισμό της σκηνής κατάφερνε να μεταφέρει το κοινό του σε έναν άλλο, διαφορετικό ρεαλισμό. Τα σκηνικά που δημιουργούσε δεν ήταν αναπαραστάσεις, αλλά προσομοιώσεις, χώροι απορρόφησης της εικονικότητας.¹⁶

Όπως συμβαίνει συνήθως με τις ψευδαισθήσεις, έτσι και με το διόραμα, χρησιμοποιείται ένα μεγάλο μέρος της πραγματικότητας και επιδεικνύεται η άσκηση τεχνικής δύναμης, με σκοπό πάντα την μεταμόρφωση του υλικού κόσμου στην απόλυτη και τέλεια ψευδαισθηση. Η τεχνική του περιλαμβάνει όλο το υλικό περιβάλλον του χώρου που βρίσκεται ο θεατής, με ελάχιστο έως καθόλου φωτισμό. Εκεί, όλες οι αισθήσεις του, με τα κατάλληλα ερεθίσματα πάντα, θα οδηγηθούν σε έναν άλλο κόσμο, και έτσι και ο θεατής με την σειρά του θα μεταφερθεί σε έναν όπου, με βάση τα μονοδικά στοιχεία που του παραδίδονται εκείνη τη στιγμή, θα του παρουσιάζεται ως απολύτως αληθινός. Το κλειδί για την επίτευξη όλου αυτού βρίσκεται στην διακριτικότητα της

¹⁴ Chris Jenks, Visual Culture, 1995, σελ. 23

¹⁵ Ο Γάλλος φυσικός και καλλιτέχνης Louis-Jacques-Mandé Daguerre αποκάλυψε το 1839 στα μέλη της Γαλλικής Ακαδημίας Επιστημών στο Παρίσι, μια ρεαλιστική αναπαραγωγή του φυσικού κόσμου σε ένα επιχρυσωμένο φύλλο χαλκού. Αυτό το φύλλο χαλκού έμεινε γνωστό στην ιστορία ως «νταγκεροτυπία» (daguerreotype). Η εικόνα που δημιούργησε περιτριγυριζόταν από μια μαγική αύρα, δεδομένου ότι ήταν η πρώτη μηχανικά αναπαραχθείσα, η οποία να μπορούσε να συγκριθεί με ό,τι έβλεπε το ανθρώπινο μάτι.

¹⁶ Όπως είχε πει και ο ίδιος ο Daguerre: «Ο μόνος μου στόχος ήταν να δημιουργήσω ψευδαισθήσεις μεγίστου επιπέδου. Ήθελα να κλέψω τη φύση, οπότε έπρεπε να γίνω ληστής.»

¹² Chris Jenks, Visual Culture, 1995, σελ. 13

¹³ Franco Vaccari, Fotografia e inconscio tecnologico, 1978

εφαρμογής του. Όσο πιο αόρατη είναι η διαδικασία και οι μέθοδοι για την υλοποίησή της, τόσο πιο επιτυχημένο και αξιοθαύμαστο είναι το αποτέλεσμα.

Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με την τέχνη της Φωτογραφίας ως εμπειρία για τον θεατή της. Από την εφεύρεσή της ακόμα, η φωτογραφία διαδόθηκε και έγινε γνωστή ως ένα πλήρως ρεαλιστικό μέσο, το οποίο καταγράφει τα αντικείμενα με τον πιο ακριβή τρόπο, με τον παραδοσιακό ορισμό της να αποτελεί, μέχρι και σήμερα, «μια διάφανη αναπαράσταση μιας αληθινής σκηνής».¹⁷ Αυτό, σε συνδυασμό με το ότι η γνώση δημιουργείται και μεταφέρεται μέσω των πραγμάτων που μπορούμε να δούμε και να γνωστοποιήσουμε την ύπαρξή τους, είναι τα στοιχεία που θέτουν την φωτογραφία ως διάδοχο και επέκταση του διοράματος του Daguerre. Το κριτήριο της οπτικής δυνατότητας είναι αυτό που καθιστά το εκάστοτε αντικείμενο ως ρεαλιστικό και πιστευτό, χωρίς αυτό όμως να σημαίνει ότι η εικόνα αυτή αντιπροσωπεύει την πραγματικότητα. Αυτή αποτελεί προσωπική εμπειρία του εκάστοτε θεατή. Ουσιαστικά, κάθε άτομο αναπτύσσει διαφορετικά ερεθίσματα και διαφορετικές εμπειρίες όσον αφορά την πραγματικότητα, οι οποίες προκύπτουν από το παρελθόν του, το περιβάλλον του και το κοινωνικό και ιστορικό του υπόβαθρο. Κάποιος μπορεί να εντοπίσει ορισμένα αντικείμενα που έχουν τοποθετηθεί μέσα στο κάδρο, ενώ για κάποιον άλλο, αυτά τα αντικείμενα θα είναι παντελώς αόρατα.¹⁸ Στην ουσία, η επιφανειακή εμφάνιση ενός αντικειμένου σε μια εικόνα επεμβαίνει στην αντίληψη του θεατή για το συγκεκριμένο αντικείμενο, και, σταδιακά, αλλοιώνει τον τρόπο με τον οποίο βλέπει τα πράγματα γύρω του.¹⁹ Εκεί έγκειται και η φύση της φωτογραφίας: δεν είναι ποτέ μια ευθύς αναπαράσταση, αλλά ένα πολύπλοκο έργο διαφόρων ερμηνεύσεων, οι οποίες καθορίζονται από προσωπικές εμπειρίες, τον πολιτισμό, το γενικό πλαίσιο και τον αριθμό ακολουθίας της εικόνας, την περίσταση, τη μέθοδο και την ποιότητά της. Μεταβλητές, οι οποίες επηρεάζουν και τον ίδιο τον φωτογράφο, είτε αυτό είναι συνειδητά, είτε ασυνειδητά, στην διαδικασία της επιλογής του για το τι θα συμπεριληφθεί στο κάδρο και τι όχι.²⁰

¹⁷ Beatriz Colomina, *Le Corbusier and Photography*, 1987, σελ.1

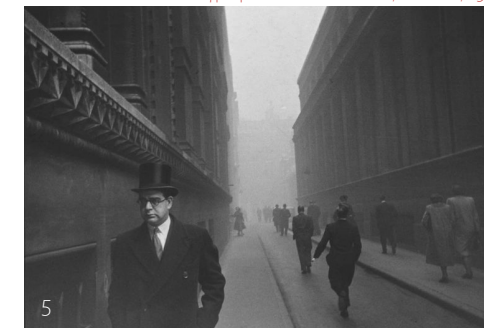
¹⁸ Daniel Foy, *Interpreting Charged Imagery*, 2012, σελ. 7,9

¹⁹ Filip Mattens, *The Aesthetics of Space: Modern Architecture and Photography*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τεύχος 69, σελ. 113

²⁰ Daniel Foy, *Interpreting Charged Imagery*, 2012, σελ.9

Όταν κάποιος κοιτάει μια φωτογραφία, έχει την εντύπωση ότι έχει μπροστά του οπτικοποιημένα δεδομένα, ενώ στην πραγματικότητα οι οπτικές αναπαραστάσεις δεν είναι συνώνυμες με ουδέτερες ή αντικειμενικές απεικονίσεις. Η αναπαράσταση αυτή καθ'αυτή είναι απλά ένας τρόπος να καταγραφεί μία οπτική, μία άποψη, συγκεκριμένα του ατόμου που τη δημιουργεί, για το τι αποδέχεται ο ίδιος ως πραγματικότητα, καθώς και για το τι από αυτό θέλει να περάσει στον θεατή του, επενδύοντας και λαμβάνοντας υπόψιν του πάντα τα ερεθίσματα του στοχευμένου κοινού του.

Φωτογραφία του Robert Frank, Λονδίνο, 1951



“Certain details may ‘prick’ me. If they do not, it is doubtless because the photographer has put them there intentionally. [...] Hence the detail which interests me is not, or at least is not strictly, intentional, and probably must not be so; it occurs in the field of the photographed thing like a supplement that is at once inevitable and delightful.”

Roland Barthes, *Camera Lucida*, 1980, σελ. 47

1.3 // Αρχιτεκτονική Φωτογραφία και Walter Benjamin

Όσον αφορά πιο συγκεκριμένα τον τομέα της Αρχιτεκτονικής Φωτογραφίας και το θεωρητικό του υπόβαθρο, σημαντική ήταν η συμβολή του Γερμανού φιλόσοφου και κριτικού Walter Benjamin.

Ξεκινώντας και αυτός από ένα πιο ευρύ πλαίσιο, ήταν ο πρώτος που μίλησε για την λεγόμενη «αύρα» ενός έργου τέχνης,²¹ όρος με τον οποίο περιγράφεται η εμπειρία απόστασης του θεατή από το ίδιο το έργο. Ο όρος αυτός όμως ταυτόχρονα δεν αντιπροσωπεύει το ίδιο το έργο, αλλά μια εξατομικευμένη ατμόσφαιρα που περιβάλλει το αυθεντικό αντικείμενο, μια διακριτική αλλά σαφή αίσθηση που λαμβάνει ο θεατής μπροστά στο αυθεντικό. Μια εικόνα, και πιο συγκεκριμένα μια φωτογραφία, θα μπορούσε να προκαλέσει μια τέτοια αίσθηση, αλλά αυτή θα αποτελούσε πλέον την δική της αύρα και όχι του αντικειμένου που αντικατοπτρίζει. Εν αντιθέσει, ο ίδιος ο Benjamin υποστηρίζει ότι η Φωτογραφία, όπως κάθε είδος αναπαραγωγής με τεχνολογικά μέσα την καταστρέφει, αφού το καθιστά πιο προσβάσιμο στο κοινό, καταστρέφοντας την μοναδικότητά του και απομυθοποιώντας το. Σημαντικό πλήγμα προς αυτή την κατεύθυνση για την φωτογραφική «αύρα» ήταν η εφεύρεση νέων τεχνολογιών πρακτικής εκτύπωσης στα τέλη του 19ου αιώνα, οι οποίες καθιστούσαν δυνατή την εκτύπωση χωρίς τη χρήση αλογονιδίων αργύρου. Αναπαράγοντας ιδιαίτερα και μοναδικά αντικείμενα, η Φωτογραφία «αφαιρεί» την αύρα τους, μετατρέποντάς τα σε μια κατάσταση που είναι ισότιμα με όλα τα άλλα, και διαβρώνοντας αυτή τους την εξουσία, τα αποσυνδέει και από τον τομέα της παράδοσης. Τελικό αποτέλεσμα, «η ρευστοποίηση της παραδοσιακής αξίας της

²¹ Πιο συγκεκριμένα, ο φιλόσοφος έγραψε στο άρθρο του "A short History of Photography" (σελ. 16): "Τι είναι η αύρα; Ένας ιδιόρρυθμος ιστός χώρου και χρόνου: η μοναδική εκδήλωση μιας απόστασης, όσο κοντινή και να είναι. Ξαπλώνοντας το μεσημέρι ενός καλοκαιριού, το περίγραμμα μιας οροσειράς στον ορίζοντα ή ένα κλαδί, το οποίο ρίχνει τη σκιά του στον παρατηρητή μέχρι τη στιγμή ή την ώρα που θα συμμετέχει στην παρουσία τους – αυτό σημαίνει να αναπνέεις την αύρα αυτών των βουνών, αυτού του κλαδιού."

πολιτιστικής κληρονομιάς».²²

Όλο αυτό ήταν ακριβώς το στοιχείο που υπέδειξε τη Φωτογραφία ως το ιδανικό μέσο για την Μοντέρνα Αρχιτεκτονική. Μέσα στα καινούργια της χαρακτηριστικά συμπεριλαμβάνονταν η ελικρίνεια, η αμεσότητα και η λειτουργική κατασκευή, και ο φωτογραφικός φακός, ως ένα μέσο που έλεγε πάντα την αλήθεια, μπορούσε να τα αναδείξει όλα αυτά. Μετέτρεπε μια Αρχιτεκτονική που ήταν κάποτε εύθραστη, σε μια άλλη αξιόπιστη, αξιοπρεπή εκδοχή της. Την έκανε πιο όμορφη, προστατεύοντάς την από τις δυσμενείς επιπτώσεις του χρόνου, του καιρού και, φυσικά, της χρήσης. Παρ' όλα αυτά, κάποια στιγμή η αναπαράσταση της αρχιτεκτονικής γέννησε την αρχιτεκτονική της αναπαράστασης. Όπως το έθεσε και ο ίδιος ο Benjamin, «η εργασία της αναπαραχθείσας τέχνης, μετατρέπεται σε εργασία μιας τέχνης σχεδιασμένης για αναπαραγωγή», με τον καιρό όλο και περισσότερο. Και ενώ, αρχικά τουλάχιστον, η Φωτογραφία επέτρεπε στην Μοντέρνα Αρχιτεκτονική να εκπληρώσει τις θεωρητικές αρχές που είχε θέσει, σταδιακά κατέληξε να είναι αυτό ακριβώς που την εμπόδιζε.²³

Έτσι λοιπόν, με τις τεχνολογικές προόδους που προαναέρθηκαν να γίνονται ευρέως γνωστές και προσβάσιμες στο κοινό κατά τη δεκαετία του 1920, δόθηκε για πρώτη φορά στον φωτογράφο η δυνατότητα να επέμβει στο τελικό φωτογραφικό αποτέλεσμα. Με την χρήση διαφόρων εργαλείων και τεχνικών, μπορούσε πλέον να τροποποιήσει οτιδήποτε αυτός επιθυμούσε απευθείας πάνω στην υλική επιφάνεια της εικόνας, αλλοιώνοντάς την σημαντικά. Όλες αυτές όμως οι τεχνικές απόδοσης βάθους ή έντονης τεχνικής φωτοσκίασης αποτελούσαν τεχνικές ιδιαιτέρως υποτιμημένες από τον ίδιο τον Benjamin. Συγκεκριμένα, θεωρούσε ότι δεν είναι τίποτα παραπάνω από τεχνικές ευκαιριακού εντυπωσιασμού, πρόσκαιρες, και ότι δεν είχαν καμία απολύτως επιπλέον αισθητική και φωτογραφική αξία.²⁴

²² Daniel j. Naegele, "Object, Image, Aura: Le Corbusier and the Architecture of Photography", Harvard Design Magazine, 1998, σελ. 38

²³ Daniel j. Naegele, "Object, Image, Aura: Le Corbusier and the Architecture of Photography", Harvard Design Magazine, 1998, σελ. 38

²⁴ Ηλίας Λιατσόπουλος, Επί Ασπαλάθων, 2019

²⁵ Kamal Zargar, *Death and Rebirth in Photography*: Palazzo Ducale, Venice by the Fratelli Alinari, University of California, τόμος 8, σελ. 42

Σε κείμενό του, επίσης, ο Γερμανός φιλόσοφος αναφέρεται στο φαινόμενο το οποίο ο ίδιος ονομάζει «ασυνείδητες οπτικές», οι οποίες φανερώθηκαν για πρώτη φορά στην ιστορία μέσω της νταγκεροτυπίας, με την έλευση της Φωτογραφίας.²⁵ Το οπτικό υποσυνείδητο αποθηκεύει την πλειοψηφία των φευγαλέων στιγμών της ζωής μας, οι οποίες καταφέρνουν να ξεγλυστρίσουν από την μακροχρόνια μνήμη. Πρόκειται για όλα αυτά τα οποία δεν είναι δυνατόν να γίνουν ορατά με το γυμνό ανθρώπινο μάτι, αλλά που τα «βλέπουμε» ασυνείδητα στην καθημερινότητά μας. Ο φωτογραφικός φακός όμως δεν τα ξεχωρίζει από όλα τα υπόλοιπα γύρω μας. «Η φωτογραφία όμως με τα βοηθητικά της μέσα, το ρελαντί, τις μεγενθύνσεις, του το αποκαλύπτει. Του δίνει πληροφορίες για το οπτικά ασύνειδο, όπως η ψυχανάλυση του δίνει πληροφορίες για το ενστικτικά ασύνειδο. Δομικά πλέγματα, κυτταρικοί ιστοί, που απασχολούν την τεχνική, την ιατρική -όλα αυτά είναι στην κάμερα καταρχήν πιο οικεία απ' όσο ένα ωραίο τοπίο ή ένα «ζωντανό» πορτρέτο. Ταυτόχρονα όμως, η φωτογραφία μάς αποκαλύπτει με αυτό το υλικό τις φυσιογνωμικές απόψεις, μικροκόσμων, αρκετά σημαδιακών και κρυφών για να βρουν καταφύγιο στις ονειροφантаσίες, τώρα όμως, μεγάλοι και συγκεκριμένοι καθώς έγιναν, για να καταδείξουν πως η διαφορά ανάμεσα στην τεχνική και την μαγεία είναι πέρα για πέρα μια ιστορική μεταβλητή».²⁶ Έτσι, με αυτό το απόφθεγμα του Benjamin, γίνεται ξεκάθαρο το εγγενές χαρακτηριστικό της φωτογραφίας, δηλαδή να αποκαλύπτει αντικείμενα και στοιχεία τα οποία δεν γίνονται αμέσως αναγνωρίσιμα συνειδητά από το ανθρώπινο μάτι.

²⁶ Walter Benjamin, *A Short History of Photography*, μτφρ: Δημοσθένης Κούρτοβας, σελ. 52-53



Φωτογραφία εργατών σε εργοστάσιο επίπλων στο
Nha Trang του Vietnam, Andreas Gursky

“

“The modern architect imitates the photographer; he builds with lights and shadows, with black and white.”

Elwall, Impact of Photography on Modern Architecture,
2004

2.1 // η Αρχιτεκτονική Φωτογραφία κατά την εποχή του Μοντερνισμού

Ήταν η αξιοσημείωτη έκρηξη των δημιουργικών φωτογραφικών εργασιών τις δεκαετίες του 1920 και 1930, μαζί με την έλευση του Μοντερνισμού στην Αρχιτεκτονική, αυτή που άνοιξε το δρόμο για να ξεχωρίσει η Αρχιτεκτονική Φωτογραφία. Ταυτόχρονα, συνέδεσε το μέσο άμεσα με μια καινούργια, προοδευτική αρχιτεκτονική και με μία επιθυμία για ανακατασκευή της πόλης.²⁷

Η κάμερα είχε σημαντική επίπτωση στην εξέλιξη του Μοντερνισμού, καθώς και στην αντίληψη, και αργότερα στην υλοποίηση, της Αρχιτεκτονικής. Συνδυάζοντας Αρχιτεκτονική και Φωτογραφία, έγινε δυνατή η δημιουργία μιας πιο μοντέρνας εικόνας για την κατοικία, για τον χώρο εργασίας, μέχρι και για την πόλη, είτε όσον αφορά τον τρόπο που αντιλαμβάνεται ο κόσμος αυτούς τους χώρους, είτε τον τρόπο που παρουσιάζονται.

Η Φωτογραφία όμως, δεν έκανε ποτέ απλή καταγραφή των αρχιτεκτονικών έργων. Από την αρχή χρησιμοποιούνταν τόσο στην σχεδιαστική διαδικασία και στην εκπαίδευση, όσο και στην διάδοση και κριτική τους. Μόνο ορισμένες όμως από τις ιδιότητες αυτών των έργων είναι δυνατόν να φανούν μέσω του μέσου της Φωτογραφίας, ενώ κάποιες άλλες, όπως είναι η αίσθηση του χώρου, η υλικότητα και το αντίκτυπο της καθημερινής κατοίκησης πάνω τους, είναι πολύ δύσκολο να γίνουν αντιληπτές. Το φωτογραφικό μέσο λοιπόν, ευνοεί και προωθεί μια επιλεκτική εικόνα της Αρχιτεκτονικής και των έργων της, το οποίο έρχεται σε αντίθεση με την αρχική εντύπωση που μπορεί να δημιουργήσει, ότι δηλαδή αποτελεί αποδεικτικό στοιχείο της πραγματικότητας.²⁸ Στην ουσία,

²⁷ Andrew Higgott και Timothy Wray, *Camera Constucts: Photography, Architecture and the Modern City*, 2012, σελ. 2

²⁸ Chris Jenks, *Visual Culture*, 1995, σελ. 13

αποτελεί μια υπόθεση της, και αρκεί μια απλή σύγκριση του ίδιου αντικειμένου από διαφορετικούς φωτογράφους για να φανεί αυτό.²⁹

Σύμφωνα με την Beatriz Colomina στο άρθρο της για την Αρχιτεκτονική Φωτογραφία,³⁰ η εξέλιξη της τελευταίας επηρεάστηκε, μέχρι και σε σημείο αντιγραφής, από την, τότε, καινούργια αρχιτεκτονική σύνθεση του Μοντερνισμού. Η σύγχρονη αρχιτεκτονική μπορεί να γίνει κατανοητή, μόνο σε συνδυασμό με την επαφή και σύνδεσή της με τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Η πραγματική της θέση δεν είναι φανερή στα σκοτεινά κτίρια και στις εκάστοτε τοποθεσίες, αλλά στην εικόνα, τη φωτογραφία, και ακόμα πιο συγκεκριμένα, στην δημοσιευμένη φωτογραφία. Η τέχνη τής προσέφερε στην ουσία ένα αποτελεσματικό και ουσιαστικό εργαλείο για την ανάπτυξη του νέου οπτικού πολιτισμού στον Αρχιτεκτονικό Μοντερνισμό. Η κάμερα, για πρώτη φορά παρουσίαζε την δυνατότητα δημιουργίας μιας καινούργιας τέχνης, δίνοντας την ικανότητα στους καλλιτέχνες να επαναπροσδιορίσουν τη σχέση τους με τον κόσμο όπως τον βίωναν, μέσα από την εικόνα.³¹

Έτσι, η αρχιτεκτονική φωτογραφία της εποχής του Μοντερνισμού αιχμαλώτιζε και αναδείκνυε κτίρια όπως δεν είχε γίνει ποτέ άλλοτε, μέσω εκπληκτικών εικόνων. Αυτό λειτουργούσε για το συμφέρον τόσο του φωτογράφου, του σχεδιαστή, αλλά και του συντάκτη, και πολλές φορές είχε ως αποτέλεσμα τον σχηματισμό συνεργασιών μεταξύ αρχιτεκτόνων, συνήθως των σπουδαιότερων της εποχής, και των αγαπημένων τους φωτογράφων. Ο ρόλος του φωτογράφου σε τέτοιες συνεργασίες ήταν η δημιουργία της λεγόμενης «πολυπόθητης εικόνας»,³² όπου στην ουσία θα φρόντιζε να «κολακεύσει» το θέμα του, σε τέτοιο σημείο όπου ενθουσίαζε τους αρχιτέκτονες, αλλά προβλημάτιζε ιδιαίτερα τους συντάκτες, οι οποίοι έχαναν τον κριτικό τους ρόλο στην διαδικασία.

Η πρακτική της Αρχιτεκτονικής Φωτογραφίας εξελίχθηκε και ωρίμασε,

²⁹ Andrew Higgott και Timothy Wray, *Camera Constucts: Photography, Architecture and the Modern City*, 2012, σελ. 3

³⁰ Andrew Higgott και Timothy Wray, *Camera Constucts: Photography, Architecture and the Modern City*, 2012, σελ. 5

³¹ Razia Latif, *Photographic Interpretations, Imagining and Re-imagining Arhitecture*, *Photography and Modern Architecture*, 2015 conference, σελ. 150

³² Andrew Higgott και Timothy Wray, *Camera Constucts: Photography, Architecture and the Modern City*, 2012, σελ. 7

33 Andrew Higgott και Timothy Wray, *Camera Constucts: Photography, Architecture and the Modern City*, 2012, σελ. 7

ειδικότερα στα χρόνια μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Μεταξύ άλλων, ένα από τα πιο αξιοσημείωτα στοιχεία εξέλιξης ήταν η χρήση χρώματος στην καταγραφή καινούργιων κτιρίων, το οποίο επέτρεπε την ανάδειξη της υλικότητας και των στοιχείων τους, που μέχρι τότε ήταν αόρατα στις φωτογραφίες.³³ Το κολακευτικό στοιχείο όμως που αναζητούσαν τόσο οι αρχιτέκτονες στην καταγραφή των έργων τους δεν μειώθηκε. Αντίθετα, μαζί με άλλα, οδήγησε σε τυποποίηση, σε μεγάλο βαθμό, της φωτογραφικής αναπαράστασης σε αρχιτεκτονικές δημοσιεύσεις. Άλλα χαρακτηριστικά αυτής της τυποποίησης αποτελούσε η χρήση ευρυγώνιων φακών σε γωνιακές οπτικές των κτιρίων, όπου τόνιζε την επιβλητικότητά τους και αναδείκνυε καλύτερα, συνήθως και σε πιο υπερβολικό βαθμό, τον όγκο που καταλάωναν στον χώρο, καθώς επίσης και η χρήση του φυσικού φωτός, είτε αυτό είναι ημέρας, έτσι ώστε να αναδειχθεί καλύτερα ο όγκος μέσω των αντιθέσεων του φωτός και των σκιών, είτε αυτό είναι την ώρα της δύσης του ήλιου όπου δίνεται η δυνατότητα ταυτόχρονης καταγραφής εσωτερικών και εξωτερικών χώρων, δεδομένου ότι οι αντιθέσεις δεν είναι τόσο έντονες. Επίσης, αρκετά συχνή ήταν η χρήση της τεχνικής της παράλλαξης, έτσι ώστε ο φακός να μην μετατρέπει τις ευθείες πλευρές σε καμπύλες, όπως επίσης και η ευθυγράμμιση των κάθετων γραμμών (τοιχών) με τις άκρες του κάδρου, για την αποφυγή ενός αποτελέσματος με έντονη προοπτική, στοιχείο ιδιαιτέρως χρήσιμο όταν παρουσιάζονταν ταυτόχρονα πολλές εικόνες μαζί, όπου η αναπόφευκτη ποικιλία στις προοπτικές θα προκαλούσε σύγχυση στον θεατή. Τέλος, ήταν, και είναι ακόμα, σύνηθες οι εσωτερικοί χώροι να καταγράφονται από συγκεκριμένες οπτικές γωνίες, όπως είναι μέσα από ανοίγματα, πόρτες ή παράθυρα, με σκοπό τη μίμηση της κίνησης του επισκέπτη μέσα στο χώρο, αλλά και την ανάδειξη των πολλαπλών επιπέδων του χώρου.³⁴

34 Andrew Higgott και Timothy Wray, *Camera Constucts: Photography, Architecture and the Modern City*, 2012, σελ. 7

35 Ηλίας Λιατσόπουλος, *Επί Ασπαλάθων*, 2019

Το ανθρώπινο μάτι αξιολογεί και δίνει προτεραιότητα στα ερεθίσματα που του παρέχονται σε μια εικόνα.³⁵ Επιλέγει τι θα δει και τι θα αγνοήσει. Σε αντίθεση, ο

φωτογραφικός φακός καταγράφει όλα τα αντικείμενα που βρίσκονται μπροστά του, χωρίς καμία εξαίρεση, με αποτέλεσμα, το αρχιτεκτονικό θέμα της εικόνας να είναι πολύ εύκολο να «χαθεί» μέσα στο «οπτικό χάος». Όπως είχε αναφέρει και ο Γερμανός φιλόσοφος Georg Wilhelm Friedrich Hegel,³⁶ η αρχιτεκτονική συνήθως βιώνεται ως ένα υπόβαθρο της καθημερινότητας, στην αρχιτεκτονική φωτογραφία όμως, είναι αυτή που πρέπει να έρθει στο πρώτο πλάνο, κάτι που είναι δυνατόν μόνο αν άλλα στοιχεία της εικόνας της παραχωρήσουν τη θέση τους. Σε αυτό ακριβώς το σημείο είναι που διαφαίνεται και η μεγαλύτερη χρησιμότητα των χαρακτηριστικών και τυποποιήσεων που αναφέρθηκαν παραπάνω, και μαζί και πολλών ακόμα. Τα κτίρια συνηθίζεται να φωτογραφίζονται άδεια και σε απόλυτη τάξη, για να μην αποσπά την προσοχή η παρουσία ζωής, και χρησιμοποιούνται οπτικές που ο επισκέπτης στο χώρο δεν θα βίωνε υπο φυσιολογικές συνθήκες, γιατί εκμεταλλεύονται στο έπακρο το κάδρο που τους παρέχει ο φακός, κάνοντας ταυτόχρονα τον χώρο να φαίνεται εντυπωσιακά πιο ευρύχωρος. Στην ουσία, ο φωτογράφος συνθέτει την εικόνα όπως πιστεύει αυτός καλύτερα, με σκοπό την αποτελεσματικότερη ανάδειξη του αρχιτεκτονικού χώρου, παρουσιάζοντας στο κοινό του μόνο την βέλτιστη κατάστασή του, το οποίο συνήθως σημαίνει τον χώρο καθαρό, πρόσφατα κατασκευασμένο, αποστασιοποιημένο από το περιβάλλον του, πάντα με τον καλύτερο δυνατό φωτισμό. Εικόνα που φυσικά καταστρέφεται με μια απλή επίσκεψη στον χώρο, όπου γίνεται εμφανής η ψευδαίσθηση που είχε δημιουργηθεί στη φωτογραφία.

Κοιτώντας το παράδειγμα της φωτογραφίας του Palazzo Ducale στη Βενετία, από τους Fratelli Alinari (φωτ.7), γίνεται διακριτή μια μελαγχολία. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι φωτογράφοι επέλεξαν να αποθανατίσουν το κτίριο απομονωμένο και ανενόχλητο από οποιαδήποτε μορφή ζωής. Χρησιμοποίησαν μία δυναμική γωνία του, χωρίς καμία ανθρώπινη -και μη- φιγούρα, και δημιούργησαν μία μνημειακή, αλλά ταυτόχρονα σουρεαλιστική, σχεδόν πνευματική εικόνα, στην οποία η Βενετία, που την εποχή αποτελούσε επίκεντρο των συναλλαγών και του

36 Andrew Higgott και Timothy Wray, *Camera Constucts: Photography, Architecture and the Modern City*, 2012, σελ. 8

Fratelli Allinari, Palazzo Ducale, 1865-1885



- 37 Kamal Zargar, *Death and Rebirth in Photography: Palazzo Ducale, Venice by the Fratelli Alinari*, University of California, τόμος 8, σελ. 46
- 38 Roland Barthes, *Camera Lucida*, 1980, σελ. 26-27

- 39 Kamal Zargar, *Death and Rebirth in Photography: Palazzo Ducale, Venice by the Fratelli Alinari*, University of California, τόμος 8, σελ. 46

εμπορίου, έμοιαζε σχεδόν νεκρή. Αντί για τη δημιουργία της εμπειρίας της επίσκεψης στο Palazzo Ducale, η φωτογραφία παράγει μια παρούσα πραγματικότητα που μνημονεύει μια περασμένη εποχή.³⁷ Σύμφωνα και με το απόφθεγμα του Roland Barthes, «μια φωτογραφία είναι μια ζωντανή εικόνα ενός νεκρού αντικειμένου».³⁸ Η πραγματικότητα αυτή καθ' αυτή δεν καταφέρνει ποτέ να αναπαραχθεί, και η φωτογραφία αντιπροσωπεύει απλά μια σύντομη ρεαλιστική στιγμή, που έχει πλέον όμως περάσει. Εντός του οπτικού κάδρου του φωτογραφικού φακού, η πραγματικότητα που ζητείται να αντιπροσωπεύσει, παρασκευάζεται σύμφωνα με την υποκειμενική άποψη του φωτογράφου. Και αυτό είναι και το νόημα που παρουσιάζεται στον παρατηρητή αργότερα. Μια πολύ συγκεκριμένη οπτική ενός θέματος, που υποδηλώνει μια πολύ συγκεκριμένη έννοια.³⁹

Αυτός είναι ο λόγος που φωτογραφίες αντίστοιχες με αυτή του Palazzo Ducale δεν μπορούσαν, και δεν μπορούν, ποτέ να είναι ισάξιες με την εμπειρία της επίσκεψης του κτιρίου στον χώρο, όσα συναισθήματα και αν καταφέρνουν να δημιουργήσουν. Γιατί απλά αντιπροσωπεύουν την πραγματικότητα, δεν έχουν τη δυνατότητα για κανένα λόγο να την αναδημιουργήσουν. Με όλες τις ρεαλιστικές τους ιδιότητες, ξεγελάνε τον θεατή ότι αυτό που αντικρίζει όντως υπάρχει, αλλά φυσικά πρέπει να λαμβάνει πάντα υπόψιν του ότι είναι εικόνες που έχουν αντιπαράταχθεί και κοπεί με συγκεκριμένο τρόπο ώστε να φανερώσουν ορισμένα στοιχεία, ενώ ταυτόχρονα να αποκρύψουν άλλα.

η Επιρροή της Αρχιτεκτονικής Φωτογραφίας στο έργο του Le Corbusier // 2.2

Με το δίλημμα για τον ρόλο που θα έπαιζε η Φωτογραφία στον τομέα της Αρχιτεκτονικής να γίνεται όλο και πιο πιεστικό, υπήρχαν στην ουσία δύο επιλογές, ειδικά με την εδραίωση, και συνεχόμενη εξάπλωση, της μηχανικής αναπαραγωγής. Η Αρχιτεκτονική μπορούσε φυσικά να αντισταθεί στον πειρασμό της «κολακείας» της εικόνας και αντίθετα να εκλάβει τη φωτογραφία με τον πρωτότυπο ορισμό της, ως «μια διάφανη αναπαράσταση μιας πραγματικής σκηνής»,⁴⁰ διατηρώντας την αυθεντικότητα του φωτογραφιζόμενου αντικειμένου, ή μπορούσε να μεταλλαχθεί η ίδια σε μια μορφή αναπαράστασης, βυθιζόμενη σε έναν έντονα εκθεσιακό χαρακτήρα, όπως τη διέταζαν οι πολιτιστικές συνθήκες και οι ανάγκες της αγοράς της εποχής.

Ήταν ένας από τους αρχιτέκτονες με τη μεγαλύτερη επιρροή του 20ου αιώνα, ο Le Corbusier, αυτός που αμφιταλαντεύτηκε ανάμεσα σε αυτές τις δύο πορείες, αλλά τελικά κατέληξε σε μια τρίτη. Αυτό που προσφερόταν στην ουσία ως τρίτη επιλογή, ήταν να χρησιμοποιήσει αυτή τη δυνατότητα για διάβρωση και κολακεία που προσέφερε η Φωτογραφία προς το όφελος μιας καινούργιας Αρχιτεκτονικής. Με τον τρόπο αυτόν δεν ευνοούταν ούτε το αντικείμενο ούτε η αναπαράσταση, αλλά στην ουσία ένωνε και τα δύο, για την ανάδειξη ενός εικονικού χώρου: μια νέα αρχιτεκτονική που ήταν σχετική και συμβατή με την επιστήμη των καιρών, αλλά μυστηριώδης και ατμοσφαιρική ταυτόχρονα. Στην ουσία, αποτελούσε μια τρισδιάστατη εκδοχή της «Αρχιτεκτονικής της Φωτογραφίας».⁴¹

Ο Le Corbusier, ο οποίος οραματιζόταν από την αρχή της καριέρας του την

- 40 Beatriz Colomina, *Le Corbusier and Photography*, 1987, σελ. 1

- 41 Daniel J. Naegle, "Object, Image, Aura: Le Corbusier and the Architecture of Photography", *Harvard Design Magazine*, 1998, σελ. 39

⁴² Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923, σελ. 218

⁴³ Le Corbusier, *L'atelier de la recherche patiente*, 1960, σελ. 37

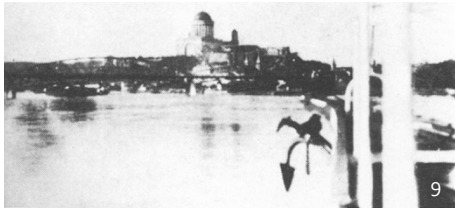
⁴⁴ Βιβλίο του Giuliano Gresleri (1984) με θέμα το ταξίδι του Le Corbusier τις χρονιές 1910-11 το οποίο ξεκίνησε από την Γερμανία, γύρισε τα Βαλκάνια και την Τουρκία, και κατέληξε στην Ιταλία.

⁴⁵ Andrew Higgott και Timothy Wray, *Camera Constucts: Photography, Architecture and the Modern City*, 2012, σελ 37



8

Η θέα του καθεδρικού του Esztergom από την πλευρά του Δούναβη, Charles-Edouard Jeanneret
πάνω: σκίτσο / κάτω: φωτογραφία



9

αρχιτεκτονική ως «ένα επιδέξιο, ακριβές και μεγαλοπρεπές παιχνίδι όγκων, όταν τους βλέπει το φως»,⁴² αντιλήφθηκε από νωρίς τις καταπληκτικές δυνατότητες που παρουσιάζονταν με τον συνδυασμό των δύο μέσων, και εξερεύνησε τις πιθανότητες που προέρχονταν από την χειραγώγηση των αναπαραχθείσων εικόνων. Συγκεκριμένα, ο ίδιος προκηρύσσει μια «αρχιτεκτονική της φωτογραφίας» από το 1923, στο βιβλίο του «*Vers une architecture*».

Κατά τη διάρκεια του πρώτου του ταξιδιού στην Ιταλία και στη Βιέννη, κατά τα έτη 1907-1908, ήταν η πρώτη φορά που ο Γάλλος αρχιτέκτονας συνειδητοποίησε τη διαφορά μεταξύ των αρχιτεκτονικών έργων και των φωτογραφικών τους αναπαραστάσεων, ένα θέμα το οποίο τον απασχόλησε σε όλη την υπόλοιπη ζωή του. Φημολογούταν ότι ο Le Corbusier έτρεφε μια βαθιά φοβία για την κάμερα, φήμη την οποία του χάρισαν δηλώσεις όπως ότι «η κάμερα είναι ένα εργαλείο για χασομέρηδες, που χρησιμοποιούν μια μηχανή αντί για την όρασή τους».⁴³ Και όντως, η αρχική του στάση απέναντι σε κάθε μέσο αναπαράστασης ήταν η πιστή ρεαλιστική καταγραφή. Παρ' όλα αυτά, η επίδραση που είχε η Φωτογραφία στον αρχιτέκτονα έγινε αναμφισβήτητα κατανοητή με την ανακάλυψη του υλικού στο «*Viaggio in Oriente*»,⁴⁴ όπου γίνεται εμφανές ότι κατά τη διάρκεια αυτού του ταξιδιού άρχισε να καταγράφει πιο περίπλοκα και αφηρημένα οπτικά φαινόμενα και να παρατηρεί και να τονίζει περισσότερο συμβολικά στοιχεία που του είχαν κάνει εντύπωση.⁴⁵ Όσον αφορά το συγκεκριμένο υλικό, πρόκειται για διάφορα σκίτσα, όπως αυτό του Καθεδρικού του Esztergom, αλλά με αντικείμενα εμπνευσμένα και σχεδιασμένα αφού τα είχε αποθανάτισει ήδη ο φωτογραφικός φακός, από το υλικό που υπήρχε ήδη, που στην περίπτωση του καθεδρικού ήταν από την φωτογραφία που είχε ο ίδιος καταγράψει από την πλευρά του Δούναβη (φωτ. 8,9). Και αυτό το φαινόμενο παρατηρείται καθ' όλη την έκταση του έργου του, είτε επρόκειτο για δικές του φωτογραφίες, είτε για άλλες που συναντούσε σε εφημερίδες, καταλόγους, ή ακόμα και σε κάρτες.

Δεδομένου ότι κανένα από αυτά τα σκίτσα δεν προοριζόταν για δημοσίευση, πιστεύεται ότι ο λόγος για την δημιουργία τους βρισκόταν στην άρνηση του Le Corbusier να δεχτεί και να «καταναλώσει» παθητικά την Φωτογραφία και αυτό που έβλεπε στις εικόνες της. Όσο αυτές αποτελούσαν μια προσποίηση αναπαράστασης της πραγματικότητας μέσω λεπτομερής τεκμηρίωσης, ειδικά στους τομείς του τουρισμού και των μέσων μαζικής ενημέρωσης, ο ίδιος αντιδρούσε με «αποκλεισμό».⁴⁶ Για αυτόν, η φωτογραφία είχε να κάνει με τον χώρο και τη μορφή, και όχι με το υλικό που είχε επιλεχθεί σαν θέμα αναπαράστασης. Αντιμετώπιζε την Φωτογραφία σαν μια ευκαιρία να παρουσιάσει την πραγματικότητα με το φίλτρο κάποιου κώδικα, σαν να είναι κάτι τελείως διαφορετικό, και καταλάβαινε ότι η αστάθεια της εικόνας καταστρέφει την αντικειμενικότητα του θέματος. Η φωτογραφία έχει διδακτικό χαρακτήρα, σύμφωνα με τον οποίο ο θεατής μαθαίνει να «βλέπει» και να αναγνωρίζει την ψευδαίσθηση που βρίσκεται μπροστά του, καθώς η εικόνα μετατρέπεται σε μια τελείως διαφορετική εμπειρία από αυτή του αυθεντικού επιλεγμένου υλικού.⁴⁷ Συνεπώς, ο ίδιος ο Le Corbusier έβρισκε μεγάλη απόλαυση στην αποδόμηση των εικόνων, απομονώνοντας τες από το αρχικό τους πλαίσιο, όπως ένας κατάλαγος ή ένα περιοδικό, και στην ανακατασκευή τους, με τη μορφή σκίτσου, επιλέγοντας τα στοιχεία που θεωρεί αυτός απαραίτητα και, στην ουσία, επαναορίζοντάς τες.

Ήταν πολύ συχνό φαινόμενο για τον Γάλλο αρχιτέκτονα να επεξεργάζεται τις φωτογραφίες των έργων του, με σκοπό να τις προσαρμόσει σε μια πιο «καθαρή» αισθητική. Αφαιρούσε οτιδήποτε γραφικό, έχοντας στόχο την συγκέντρωση του θεατή του στις ατόφιες ποιότητες του ίδιου του αντικειμένου. Ήταν, εξάλλου, μαζί με τον Amédée Ozenfant⁴⁸ ο συνιδρυτής του κινήματος της Πουρισμού, παραλλαγής του Κυβισμού. Μπορούμε να διαπιστώσουμε κάποιες από αυτές τις αλλοιώσεις κοιτώντας τις εικόνες που δημιούργησε για το κτίριο της Villa Schwob (φωτ. 10,11,12). Πιο συγκεκριμένα, στην εικόνα με όνομα «*la façade sur la cour*», μπορούμε να διακρίνουμε ότι έχει καλύψει την πέργκολα, αφήνοντας όμως το

⁴⁶ Beatriz Colomina, *Le Corbusier and Photography*, 1987, σελ.9

⁴⁷ Daniel j. Naegele, "Object, Image, Aura: Le Corbusier and the Architecture of Photography", *Harvard Design Magazine*, 1998, σελ. 39

⁴⁸ Γάλλος Κυβιστής ζωγράφος (1886-1966)

λευκό αποτύπωμά της στο έδαφος, και επίσης έχει καθαρίσει το έδαφος της αυλής από κάθε σημάδι οργανικής ανάπτυξης (φυτά) και από κάθε αντικείμενο που θα μπορούσε να αποσπάσει τον θεατή της φωτογραφίας αργότερα (θάμνοι, αναρριχώμενα φυτά, μέχρι και το σπιτάκι του σκύλου). Με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί την εικόνα ενός πλήρως καθορισμένου εξωτερικού τοίχου. Επίσης, τροποποίησε την είσοδο υπηρεσίας, αφαιρώντας και τα γωνικά σκαλιά που ήταν ευθυγραμμισμένα με την εξώπορτα, καθώς επίσης και τον προθάλαμο που προεξείχε, μετατρέποντας ταυτόχρονα σε καθαρό ορθογώνιο άνοιγμα το παράθυρο που αντιστοιχούσε σε αυτόν. Την πιο συχνή τροποποίηση όμως στις φωτογραφίες του αποτελούσε η εξάλειψη κάθε στοιχείου της περιοχής, τόσο στην μπροστινές, όσο και στις πίσω όψεις, και ο λόγος πίσω από αυτό ήταν ότι έτσι τα έργα του αποκτούσαν έναν άλλο, πιο ανεξάρτητο, πιο καθολικό χαρακτήρα.⁴⁹

49 Beatriz Colomina, *Le Corbusier and Photography*, 1987, σελ.12

Αντίστοιχες τεχνικές χρησιμοποιούσε και εκτός της προσωπικής του αρχιτεκτονικής δουλειάς. Στο βιβλίο του «Vers une architecture», περιέλαβε ορισμένα σκίτσα όπου αποκαλύπτει διάφορες τεχνικές τροποποίησης που θα μπορούσε να εφαρμόσει κάποιος σε φωτογραφίες της εκκλησίας της Santa Maria di Cosmedin στη Ρώμη (φωτ. 13), όπως η διακόσμηση στις καμάρες, δερμάτινα μαξιλάρια, παράθυρα και άλλα πολλά.⁵⁰ Αντίστοιχα, περιέλαβε και μια συγκεκριμένη φωτογραφία της Πίζας από την προσωπική του συλλογή, κατά την εκτύπωσή της οποίας είχε φροντίσει να τονίσει το μαύρο μελάνι σε κάποια σημεία, ώστε να τονισθεί η σαφήνεια και η καθαρότητα των γραμμών.

Για τον Le Corbusier, η Αρχιτεκτονική είναι κυρίως ένα ζήτημα, ένα πρόβλημα ίσως, το οποίο για να επιλυθεί χρειάζεται την αγνότητα των εννοιών και των ιδεών. Το στοιχείο αυτό όμως, που για τον ίδιο είναι και το βασικότερό της, εξαφανίζεται με την μεταφορά του έργου από το χαρτί στον τρισδιάστατο κόσμο.⁵¹ Όταν όμως επιστρέψει σε μια δισδιάστατη πραγματικότητα, είτε αυτή

50 Beatriz Colomina, *Le Corbusier and Photography*, 1987, σελ.14



Λεπτομέρεια πέργκολας, 1920

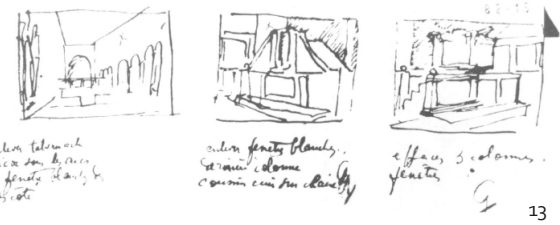
Villa Schwob

συνολική άποψη, 1916



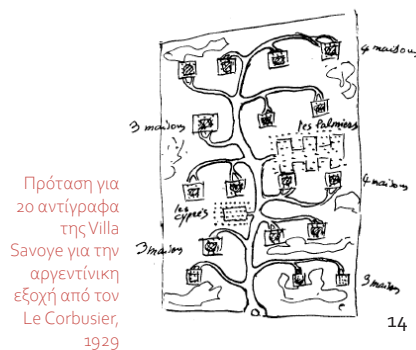
Villa Schwob, όπως αυτή δημοσιεύτηκε στο περιοδικό L'Esprit Nouveau το 1921

Σκίτσα του Le Corbusier για το εσωτερικό της Santa Maria di Cosmedin



⁵² Veronique Boone, Iconic Photographs into Film: The Case of Le Corbusier and his use of photographic language, Photography and Modern Architecture, 2015 conference, σελ. 93

⁵³ Beatriz Colomina, Le Corbusier and Photography, 1987, σελ.14



Πρόταση για
20 αντίγραφα
της Villa
Savoye για την
αργεντινική
εξοχή από τον
Le Corbusier,
1929

14

αποτελεί μια φωτογραφία, είτε ένα σκίτσο, αυτό το στοιχείο επιστρέφει. Στόχος της φωτογραφίας λοιπόν για τον Le Corbusier δεν είναι η αναπαράσταση ενός υπάρχοντος αντικειμένου, όσο και αν αυτή είναι η πιο προφανής. Στόχος της είναι να αμφισβητήσει την εμφάνιση και την πραγματικότητά του και να το ερμηνεύσει εκ νέου. Αποτέλεσμα: η ανακατασκευή ενός καινούργιου, βασισμένο στο ήδη υπάρχον, πάνω σε ένα κομμάτι χαρτί. Και με αυτόν τον τρόπο χρησιμοποιούσε ο ίδιος τόσο το μέσο, όσο και τους ανθρώπους που δούλευαν σε αυτό, φωτογράφους και σκηνοθέτες. Για αυτόν, αποτελούσαν τους τεχνικούς που θα τον βοηθήσουν να δημιουργήσει τα οπτικά όργανα ώστε να διαγράψει τις προϋπάρχουσες απόψεις.⁵²

Όσο όμως το μέσο της Φωτογραφίας υπηρετούσε τους στόχους και το σκεπτικό του Le Corbusier, τόσο ο αρχιτέκτονας υπηρετούσε και ο ίδιος το μέσο. Στη Villa Savoye (φωτ. 14) δημιούργησε ένα καδραρισμένο άνοιγμα σε έναν ανεξάρτητο τοίχο, το οποίο παρέχει στην οροφή μια «φωτογραφία» του φυσικού τοπίου της περιοχής.⁵³ Επιβεβαίωση ότι αυτό, μαζί με άλλα παρόμοια φαινόμενα στα αρχιτεκτονικά έργα του δεν ήταν συμπτωματικά, αποτελεί ο τρόπος που επέλεγε ο ίδιος να παρουσιάζει τα εκθεσιακά του περίπτερα. Χρησιμοποιώντας εικόνες, μεγενθυμένες στο πραγματικό μέγεθος των αρχιτεκτονικών του έργων, οι ίδιες οι εικόνες μετατρέπονταν σε έργα αρχιτεκτονικής. Για παράδειγμα, το περίπτερό του «de L' Esprit Nouveau» (Νέου Πνεύματος) (φωτ.15) ήταν κατασκευασμένο σε κλίμακα 1:1 και αποτελούσε παρουσίαση μιας μονάδας κατοικιών που θα κατασκευαζόταν αργότερα. Στην πλαϊνή του όψη, ο Le Corbusier είχε τοποθετήσει τα γράμματα «E N», μετατρέποντάς τα έτσι σε εικόνα, στο μέγεθος ενός αρχιτεκτονήματος. Παρά την έλλειψη όγκου, είναι σχεδιασμένα έτσι ώστε να δίνουν την ψευδαίσθηση ότι υποχωρούν μέσα στο ίδιο το κτίριο, μέσω της διάστασης του βάθους. Τα πολύ μικρότερα γράμματα «L' ESPRIT NOUVEAU» στο λευκό επίπεδο που με την πρώτη ματιά φαίνεται να επικαλύπτει το αρχικό, αντισταθμίζουν αυτή την ψευδαίσθηση της κλίμακας και του βάθους. Ο ίδιος,

αντιλαμβάνεται την αρχιτεκτονική ως ένα κατοικήσιμο καλλιγραφικό κείμενο, το οποίο καταφέρνει τα μετατρέψει σε εικόνα τονίζοντας την χωρική του μορφή. Και δεν ήταν η μόνη φορά που δημιούργησε κάτι τέτοιο. Μια δεκαετία αργότερα, στο περίπτερο «Des Temps Nouveau» (Νέων Εποχών) (φωτ. 16,17), δημιούργησε μια εσωτερική κατασκευή της οποίας οι τοίχοι αποτελούνταν εξ' ολοκλήρου από λέξεις και εικόνες. Όταν οι επισκέπτες εισέρχονταν στον χώρο ήταν σαν να περπατάνε ανάμεσα στις σελίδες ενός βιβλίου. Και στις φωτογραφίες του που τραβήχτηκαν δινόταν η ψευδαίσθηση ενός πραγματικού βιβλίου, επιστρέφοντας τις λέξεις στην τυπωμένη σελίδα, και κλείνοντας τον κύκλο που είχε ανοίξει δέκα χρόνια πριν.⁵⁴

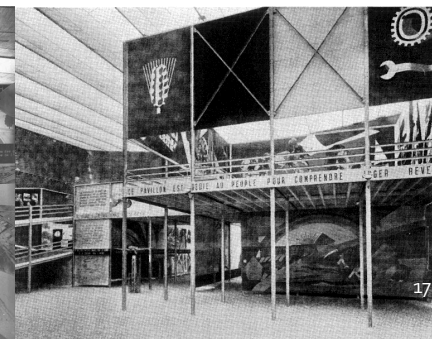


15

Το εσωτερικό του περιπτέρου Des Temps Nouveau, 1937



16



17

⁵⁴ Daniel j. Naegele, "Object, Image, Aura: Le Corbusier and the Architecture of Photography", Harvard Design Magazine, 1998, σελ. 40

⁵⁵ Αρχιτέκτων και σχεδιάστρια επίπλων, πρωτοπόρος του κινήματος του Μοντερνισμού

⁵⁶ Andrew Higgott και Timothy Wray, *Camera Con-
structs: Photography, Architecture and the Modern
City*, 2012, σελ. 14

⁵⁷ Γαλλο-Αμερικανός ζωγράφος, γλύπτης, σκακιστής και συγγραφέας ο οποίος έχει συνδεθεί έντονα με τον Κυβισμό και τον Ντανταϊσμό.

Υπάρχουν πολλά ακόμα παραδείγματα αρχιτεκτόνων, εκτός του Le Corbusier, που πίστευαν και εξερεύνησαν την επιρροή της Φωτογραφίας στον τομέα τους, έχοντας συνειδητοποιήσει την μεταμορφωτική προοπτική για τη δημιουργία μιας καινούργιας Αρχιτεκτονικής. Η αντίληψη του χώρου του Γερμανο-Αμερικανού αρχιτέκτονα Mies van der Rohe επηρεάστηκε εμφανώς από την υβριδική μορφή της τέχνης του φωτομοντάζ, ενώ η Ιρλανδή Eileen Gray⁵⁵ είδε στην κάμερα όχι μόνο ένα τρόπο καταγραφής του έργου της, αλλά και επίσης και έναν τρόπο καταγραφής της ουσίας του. Για πολλούς λοιπόν, η Αρχιτεκτονική Φωτογραφία δεν είχε ως θέμα της τα κτίρια που αναπαριστούσε, αλλά αποτελούσε η ίδια μια μορφή αρχιτεκτονικής, δεδομένου των στοιχείων του φωτισμού, της μορφής, των υλικών αλλά και των χωρικών σχέσεων, που ήταν οι σημαντικότεροι συντελεστές της. Η νέα αυτή μορφή αρχιτεκτονικής μπορεί να γίνει αντιληπτή είτε ως κάτι αφηρημένο, είτε ως ένα έργο το οποίο μετατρέπει ανθρωπογενείς κατασκευές σε αρχιτεκτονήματα, μέσω του τρόπου που είναι οικοδομημένη η εκάστοτε εικόνα. Ο ζωγράφος και φωτογράφος László Moholy-Nagy συγκεκριμένα, μέσω των φωτογραφημάτων του, ακολούθησε την αφηρημένη πορεία, εξερευνώντας ταυτόχρονα τις δυνατότητες μιας καινούργιας αρχιτεκτονικής κατασκευασμένης κυρίως από μορφές και φως.⁵⁶

Στον ίδιο τομέα φαίνεται να έχει πολύ σημαντική θέση και η Στερεοσκοπική Φωτογραφία, η οποία μέσω των τρισδιάστατων αναπαραστάσεων της καταφέρνει να γεφυρώσει το κενό ανάμεσα στην επίπεδη επιφάνεια της εικόνας και στην χωρική εμπειρία της Αρχιτεκτονικής. Με αυτόν τον τρόπο καταφέρνει να ανοίξει την πιθανότητα για καινούργιους ορίζοντες, όσον αφορά τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον χώρο. Ένα από τα σημαντικότερα παραδείγματα στον χώρο της Στερεοσκοπικής Φωτογραφίας είναι αυτό της Πηνελόπης Χαραλαμπίδου, η οποία εμπνευσμένη από την εξερεύνηση του Marcel Duchamp⁵⁷ στον τομέα, δημιούργησε μια σειρά από έργα που συνδυάζουν διάφορα μέσα αναπαράστασης.

Φωτογραφία από τον László Moholy-Nagy του
Funkturn (radio tower), Berlin, 1926



“

“The idea is to completely change the meaning of a
recognizable starting element”

Luca Galofaro, An Atlas of Imagination, 2015

κεφάλαιο 03

ΕΦΑΡΜΟΓΗ

3.1 // Τεχνικές Χειρισμού της εικόνας

Η εξέλιξη της τεχνολογίας είχε ως αποτέλεσμα μία σημαντική επίπτωση πάνω στη δύναμη της αναπαράστασης του εκάστοτε κτιρίου που αποτελούσε αντικείμενο μιας φωτογραφικής εικόνας, αλλά και της κατανόησής μας αυτού. Στην ουσία, μας παρείχε τη δυνατότητα της δημιουργίας μιας «εντύπωσης» της πραγματικότητας, μιας αυταπάτης ότι η αναπαράσταση του εκάστοτε αντικειμένου είναι ακριβής, ενώ η αλήθεια ήταν ότι αποτελούσε απλά μία οικοδομημένη αναπαράσταση της πραγματικότητας, ένα αντίγραφο της, που όμως είναι έτσι δομημένο ώστε να προβάλλει περισσότερο συγκεκριμένες οπτικές σχέσεις των αντικειμένων του, και ταυτόχρονα να κρύβει άλλες. Οι πιο ικανοί από τους φωτογράφους, με καλή χωρική αντίληψη, μπορούν να χρησιμοποιήσουν τη φωτογραφία ως ένα όργανο με σκοπό να επανεφεύρουν, να επανερμηνεύσουν και να μετασχηματίσουν την Αρχιτεκτονική.

Υπάρχουν διάφορες ειδικές τεχνικές με τις οποίες ένας φωτογράφος μπορεί να το πετύχει αυτό, τις περισσότερες από τις οποίες είναι αδύνατο να αντιληφθεί το γυμνό μάτι, και αυτό γιατί η κάμερα δεν «βλέπει» όπως εμείς. Συνεπώς, οι εικόνες που είναι προιόντα μιας φωτογραφικής κάμερας είναι αδύνατον να αντικατοπτρίσουν την ίδια αλήθεια που αντικρύζουμε μπροστά μας. Ορισμένες από αυτές τις τεχνικές περιλαμβάνουν διαφορετικούς φακούς, διαφορετικά φίλμ για το εκάστοτε επιθυμητό αποτέλεσμα, διαφορετικές ταχύτητες κλείστρου, διαφορετικές προοπτικές και οπτικές γωνίες, χειρισμό των χρωμάτων, του φωτός και της ρύθμισης της εστίασης για ανάδειξη συγκεκριμένων στοιχείων, καθώς και η ίδια η σύνθεση,⁵⁸ αλλά και άλλα πολλά, μερικά από τα οποία θα αναλυθούν στις ακόλουθες παραγράφους, με την παρουσία παραδειγμάτων.

⁵⁸ Murat Germen, Redesigning Architecture through Photography, 2008 conference, σελ. 4

_φως

Αρχικά, ένα από τους σημαντικότερους ρόλους στην τελική εικόνα των φωτογραφιών διαθέτει ο φωτισμός, φυσικός και μη, και ο χειρισμός αυτού από τον φωτογράφο,⁵⁹ ο οποίος έχει τη δυνατότητα να το χρησιμοποιήσει με σκοπό είτε την υπερέκθεση, είτε την υποέκθεση, αντίστοιχα με το επιθυμητό αποτέλεσμα. Η σκόπιμη υποέκθεση στο φως μιας φωτογραφίας τονίζει τις πιο φωτεινές λεπτομέρειες του θέματος, σκοτεινιάζοντας ταυτόχρονα τους μεσαίους τόνους και τις σκιές. Η επιλεκτική υπερέκθεση από την άλλη έχει ακριβώς το αντίθετο αποτέλεσμα. Όλα τα σημεία του θέματος που είναι ήδη σχετικά φωτεινά «καίγονται», δηλαδή αναδημιουργούνται στη φωτογραφία σε λευκά, τονίζοντας έτσι περισσότερο τα σκοτεινά σημεία και τις σκιές, και πολλές φορές πλαισιώνοντάς την σε ένα πιο «άστατο» αποτέλεσμα.⁶⁰

Χαρακτηριστικό παράδειγμα φωτογράφου που χρησιμοποιεί το φως για να αλλοιώσει το αποτέλεσμα της εικόνας αποτελεί η Irene Kung, της οποίας σκοπός είναι να οξύνει το συναίσθημα της απομόνωσης στα κτίρια που φωτογραφίζει, μετατρέποντάς τα σε μια πιο αφηρημένη εκδοχή τους. Αντίστοιχα, στο έργο του ο James Welling χρησιμοποιεί το φως με σκοπό να ορίσει τους εσωτερικούς χώρους, είτε με την μείωσή του σε ορισμένα σημεία, είτε με την ενίσχυσή του σε άλλα. Ο ίδιος όμως κάνει και μια λίγο πιο διαφορετική χρήση του στη φωτογραφία του για το Glass House του Philip Johnson (φωτ. 20), όπου χρησιμοποιεί χρωματιστά φίλτρα ώστε να επιτύχει ένα πιο έμμεσο και απροσδόκητο αποτέλεσμα.⁶¹



Φωτογραφία του Glass House από τον James Welling, 2009

⁵⁹ Murat Germen, Redesigning Architecture through Photography, 2008 conference, σελ. 4



Φωτογραφία της Santa Maria della Pace από την Irene Kung, Πώλη, 2007

⁶⁰ Adrian Schulz, Architectural Photography: Composition, Capture and Digital Image Processing, 2008, σελ. 196

⁶¹ Marta Magagnini and Nicolo Sardo, Photographic Rhapsodies. Pictures for Designing Architecture, Architecture for Designing Pictures, 2017, σελ. 5,6



Φωτογραφία του Maison de Verre από τον James Welling, 2009

_ Εστίαση

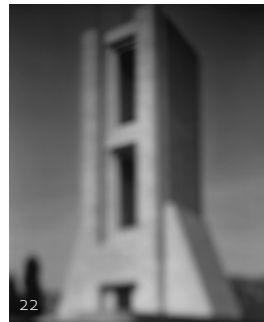
62 Helena Zinkman, *Reading and Researching Photographs, Photographs: Archival Care and Management*, 2006, σελ. 64

63 Marta Magagnini and Nicolo Sardo, *Photographic Rhapsodies. Pictures for Designing Architecture, Architecture for Designing Pictures*, 2017, σελ. 5

64 Adrian Schulz, *Architectural Photography: Composition, Capture and Digital Image Processing*, 2008, σελ. 196

Ένας άλλος πολύ διαδεδομένος τρόπος χειρισμού της φωτογραφίας είναι η χρήση του εργαλείου της εστίασης, δηλαδή τη ρύθμιση της καθαρότητας της εικόνας, ή της έλλειψης αυτής, μέσω ενός οπτικού συστήματος.⁶² Η έλλειψη αυτής της καθαρότητας, δηλαδή το «θόλωμά» της πολλές φορές χρησιμοποιείται για να εκφράσει και μια αίσθηση ταχύτητας. Άλλες φορές, χρησιμοποιείται για να δημιουργήσει ένα εφφέ απομάκρυνσης των αντικειμένων μεταξύ τους, αλλά και από τον ίδιο τον θεατή ή αντίστοιχα για να μειώσει την απόστασή τους ή για την απομάκρυνση του κεντρικού σημείου προοπτικής μακριά από τον θεατή, το οποίο υποδηλώνει τη δυνατότητα ότι απομακρύνεται από αυτό.⁶³

Αρκετά συχνή είναι και η αλλαγή του επιπέδου εστίασης έτσι ώστε μόνο ένα μικρό μέρος του βάθους της εικόνας να είναι καθαρό, με όλες τις υπόλοιπες λεπτομέρειες να είναι θολές, κάτι το οποίο συνήθως επιτυγχάνεται με πιο μακρείς φακούς ή με μια υπερυψωμένη οπτική του θέματος. Το αποτέλεσμα είναι τα αντικείμενα ανθρώπινου μεγέθους που περιέχονται στις φωτογραφίες να μοιάζουν σαν μινιατούρες.⁶⁴



Φωτογραφία του μνημείου Sant'Elia από τον Hiroshi Sugimoto, 1998

Φωτογραφία του Κολοσσαίου στη Ρώμη, 2004



_ Προοπτική και Οπτική γωνία

Είναι πολλοί οι φωτογράφοι επίσης που χρησιμοποιούν την αλλαγή της προοπτικής και της οπτικής γωνίας με την οποία «βλέπει» ο φακός το θέμα τους, με σκοπό την ανάδειξη ορισμένων στοιχείων, αλλά και την απόκρυψη άλλων που αυτοί επιθυμούν.

Για παράδειγμα, στρέφοντας τον φωτογραφικό φακό προς τα πάνω παρέχει μια πολύ ασυνήθιστη οπτική για το εκάστοτε κτίριο (και γενικά οποιοδήποτε θέμα), όπου το αφαιρεί από το γενικό του πλαίσιο και τον περιβάλλοντα χώρο του και αναδιαμορφώνει την αντίληψη του θεατή για τις σχέσεις των συγκεκριμένων χώρων. Αυτό συμβαίνει γιατί όλοι μας έχουμε συνηθίσει να αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα που μας περιβάλλουν μέσω ενός οριζοντίου επιπέδου, πράγμα απολύτως φυσικό αφού είμαστε συνηθισμένοι να κοιτάμε απλά ευθεία, στο επίπεδο των ματιών μας. Η συγκεκριμένη τακτική όμως, μπορεί να επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό την τελική εικόνα, ειδικά και σε φωτογραφίες εσωτερικών χώρων, στις οποίες ο θεατής δεν θα μπορεί να ξεχωρίσει έναν τοίχο από την οροφή, ή και αντίστροφα.⁶⁴

Αντίστοιχα, μια φωτογραφία τραβηγμένη από ψηλά παρέχει μία αίσθηση απομάκρυνσης, μετατρέποντας τα κτίρια σε μακέτες, ενώ μια κάθετη άποψη συμβάλλει αισθητά στη διευκόλυνση του φωτογράφου να περιστρέψει το κάδρο προς οποιαδήποτε κατεύθυνση, χωρίς να δίνει την εντύπωση λανθασμένου αποτελέσματος.⁶⁵



Ezra Stoller, John Hancock Building, Chicago, 1970



64 Adrian Schulz, *Architectural Photography: Composition, Capture and Digital Image Processing*, 2008, σελ. 193

65 Marta Magagnini and Nicolo Sardo, *Photographic Rhapsodies. Pictures for Designing Architecture, Architecture for Designing Pictures*, 2017, σελ. 7

Πανοραμική φωτογραφία του Murat Germen που απεικονίζει τη λεωφόρο Istiklal στην Κωνσταντινούπολη,

_ Κάδρο

Η τελευταία τεχνική που θα αναλυθεί σε αυτή την εργασία είναι αυτή της προσαρμογής του κάδρου της φωτογραφίας, συνήθως με σκοπό την κατεύθυνση της ματιάς του θεατή προς ένα συγκεκριμένο αντικείμενο του φωτογραφικού θέματος, χρησιμοποιώντας διάφορα στοιχεία της σκηνής για την επίτευξη αυτού. Κλασσικά παραδείγματα αυτής της τεχνικής είναι οι πολύ κοντινές και απότομα κομμένες εικόνες, που δεν παρέχουν καμία πληροφορία στον θεατή όσον αφορά την κλίμακα του αντικειμένου,⁶⁶ ή και το αντίθετο, δηλαδή πολύ μακρινές φωτογραφίες μεγάλης κλίμακας.

Η τεχνική του κάδρου στη φωτογραφία μπορεί από μόνη της να χωριστεί σε ορισμένες επιμέρους κατηγορίες, ανάλογα με το πώς έχει υλοποιηθεί. Σαν πρώτη από αυτές μπορεί να θεωρηθεί το λεγόμενο «αρχιτεκτονικό καδράρισμα», το οποίο ενθαρρύνει την χρήση διαφόρων στοιχείων της σκηνής όπως ασίδες, καμάρες, ανοίγματα πορτών ή και κουρτίνες με σκοπό τη δημιουργία ενός «εμφέ καδραρίσματος» το οποίο έχει ενταχθεί στην τελική εικόνα. Μία άλλη κατηγορία χρησιμοποιεί με την ίδια ακριβώς λογική τα στοιχεία της φύσης που περιβάλλουν το θέμα, όπως κλαδιά, λουλούδια, διάφορους σχηματισμούς αμμόλιθων και βράχων, ακόμα και καιρικά φαινόμενα όπως η βροχή ή η ομίχλη. Τις τελευταίες δύο κατηγορίες αποτελούν αρχικά η χρήση διαφόρων γεωμετρικών σχημάτων που θα μπορέσει να βρει ο φωτογράφος (κύκλοι, τετράγωνα, ορθογώνια, σπείρες) και στη συνέχεια η χρήση του φωτός που προαναφέρθηκε, και διάφορων κάδρων σχηματισμένων ήδη από τις σκιές του χώρου.⁶⁷

⁶⁶ Adrian Schulz, *Architectural Photography: Composition, Capture and Digital Image Processing*, 2008, σελ. 190

Ezra Stoller, *Salk Institute of Biological Research*, 1977



⁶⁷ Using Framing in Photography, *skylum.com*

Σύγκριση Φωτογραφικών Έργων // 3.2

Είναι αρκετά δύσκολο όμως για το γυμνό ανθρώπινο μάτι που δεν έχει εκπαιδευτεί να αναγνωρίζει όλες αυτές τις τεχνικές να τις εντοπίσει αμέσως σε μια εικόνα. Είναι πολύ πιο εύκολο να βγουν στην επιφάνεια εάν συγκριθούν πολλαπλές, ίδιες θεματολογικά φωτογραφίες αλλά από διαφορετικούς φωτογράφους. Σε αυτή την περίπτωση γίνονται αντιληπτά όλα τα στοιχεία που ήθελε να κρύψει ο ένας, μέσω της δουλειάς του άλλου, και γίνεται ξεκάθαρο ότι δεν μπορεί να είναι σίγουρο ποτέ πόσο μία εικόνα από μόνη της αναπαριστά την πραγματικότητα.

Για να γίνει πιο εύκολα κατανοητό αυτό, έχουν επιλεγεί πέντε παραδείγματα έργων από διαφορετικούς φωτογράφους, με κριτήριο τη δημοτικότητα και τη σαφήνιά τους, και αναλύονται στο επόμενο μέρος της εργασίας.

3.2.1 // leon levson και alan yates

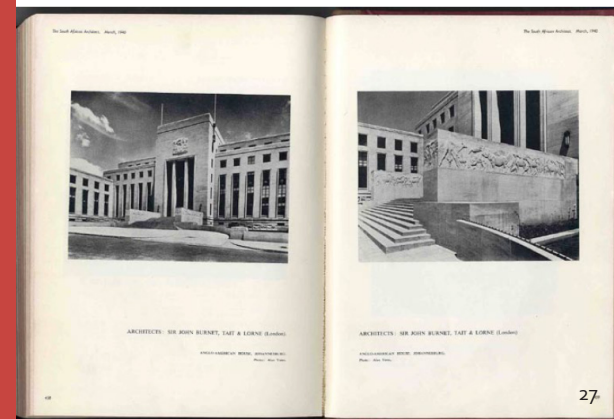
Το πρώτο παράδειγμα που θα εξετάσουμε εμπεριέχει το ίδιο κτίριο, χωρίς απαραίτητα όμως να είναι το κύριο θέμα και στις 2 περιπτώσεις και πρόκειται για το κτίριο της Anglo-American Corporation στο Johannesburg. Η πρώτη φωτογραφία είναι έργο του Leon Levson τη δεκαετία του 1940 και αποτελεί άποψη της 44ης Κύριας οδού (φωτ. 28),⁶⁸ με την οποία συνορεύει και το κτίριο που εξετάζουμε, ενώ η δεύτερη είναι του Alan Yates από τον Μάρτιο του 1940 και ασχολείται σχεδόν αποκλειστικά με αυτό.

⁶⁸ Sally Gaule, Johannesburg: a lens for architecture and photography, The South African Journal of Art History, τόμος 24, #2, σελ. 135

⁶⁹ Sally Gaule, Johannesburg: a lens for architecture and photography, The South African Journal of Art History, τόμος 24, #2, σελ. 137

Ξεκινώντας από τις δύο φωτογραφίες του Alan Yates (φωτ. 27,29),⁶⁹ γίνεται εμφανής αμέσως η προτίμησή του για την σχεδόν αποκλειστική τοποθέτηση του θέματός του στο κάδρο, τεχνική η οποία έχει σκοπό να τονίσει το αρχιτεκτονικό περιεχόμενο περισσότερο από οτιδήποτε άλλο. Επιπροσθέτως, έντονη αντίθεση δημιουργεί και η απουσία οποιασδήποτε μορφής «ζωής» στη φωτογραφία, όπως άνθρωποι, αυτοκίνητα, αλλά και οποιαδήποτε μορφή πρασίνου, ακόμα και φυλλώματα, κάτι το οποίο οδηγεί τον θεατή την εντύπωση μιας προσφάτως ολοκληρωμένης κατασκευής. Στην πραγματικότητα βέβαια, πρόκειται για προτίμηση ολόκληρου του είδους αυτής της Αρχιτεκτονικής Φωτογραφίας, που προστάζει τα κτίρια να φωτογραφίζονται σε αψεγάδιαστη κατάσταση.

Συνεχίζοντας λοιπόν και συγκρίνοντας αυτές τις εικόνες με τη φωτογραφία του Leon Levson, γίνονται αμέσως εμφανείς οι διαφορές. Αρχικά, ο Levson τοποθέτησε την κάμερα στο ύψος της ασφάλτου, τεχνική την οποία χρησιμοποιούν συχνά οι φωτογράφοι δρόμου. Με αυτόν τον τρόπο, καταφέρνει να παρουσιάσει το

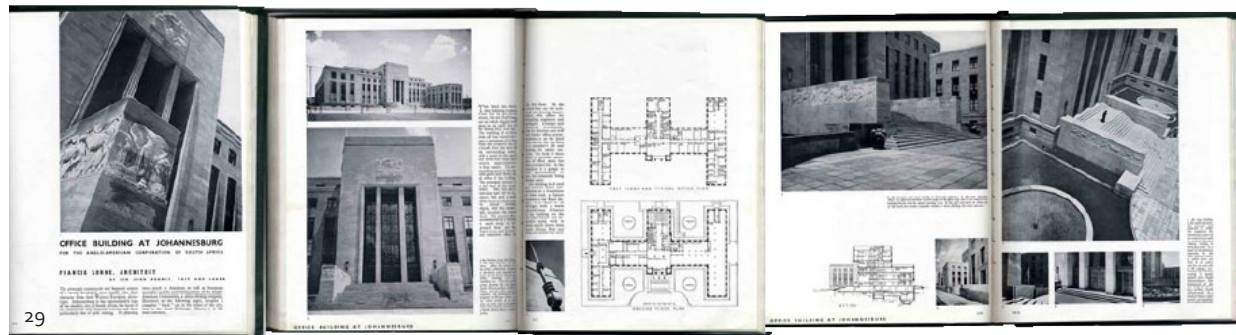


Φωτογραφία της Αγγλο-Αμερικανικής Εταιρείας στο Johannesburg από τον Alan Yates, 1940

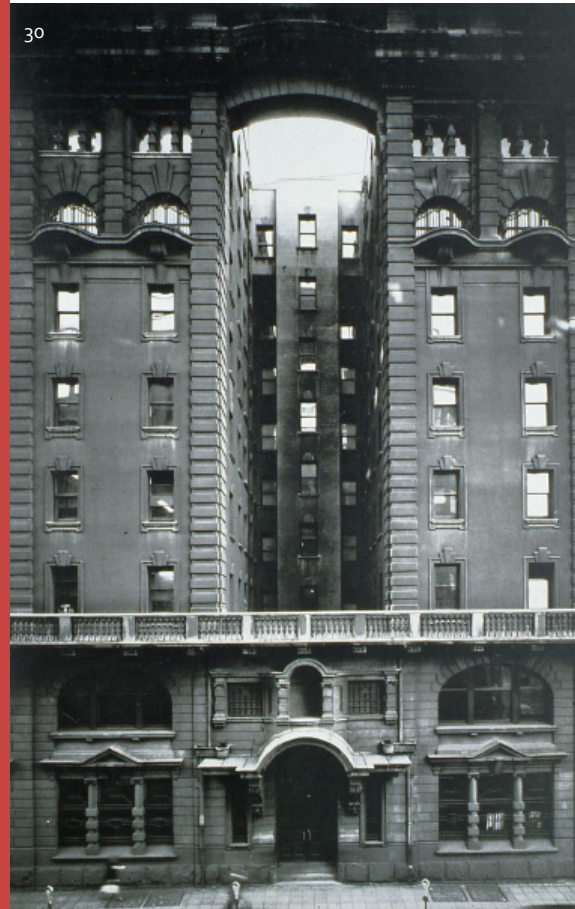


Φωτογραφία της 44ης Κύριας Οδού στο Johannesburg, όπου φαίνεται στο βάθος της εικόνας και η Αγγλο-Αμερικανική Εταιρεία, από τον Leon Levson, δεκαετία του 1940

το κτίριο όπως θα το αντίκρυζε ένας περαστικός. Ταυτόχρονα, σε έντονη αντίθεση με τον Yates και παραμένοντας σε ύφος φωτογραφίας δρόμου, ο Levson επιτρέπει στο κάδρο του την ύπαρξη μορφών ζωής, και πιο συγκεκριμένα αυτοκινήτων και πρασίνου. Το γεγονός επίσης ότι έχει επιλέξει ένα πιο μακρινό σημείο της οδού να το φωτογραφίσει, οφείλεται στην επιθυμία του να προβάλλει την γενικότερη χωρική δομή και οργάνωση του κτιρίου και την σχέση του με τις γειτονικές του υποδομές. Έτσι, κάνει μερικά βήματα πίσω και ανοίγει χώρο και για αυτά στο κάδρο. Όλα αυτά τα στοιχεία καθιστούν την αναπαράσταση του Levson περισσότερο ανθρώπινη και προσωπική.



Alan Yates, 1940



David Goldblatt, Headquarters of a Mining Corporation, Johannesburg, 1965

3.2.2 // jaromir funke και rundolf Sandalo

Το δεύτερο παράδειγμα πραγματεύεται την φωτογράφιση της φοιτητικής εστίας του Πανεπιστημίου Masaryk στην Τσεχία τη δεκαετία του 1930, από τους Τσέχους Rundolf Sandalo και Jaromir Funke.

⁷⁰ Claire Zimmerman, Photographic modern architecture: inside 'the New Deep', The Journal of Architecture, τόμος 9, 2004, σελ. 341-2

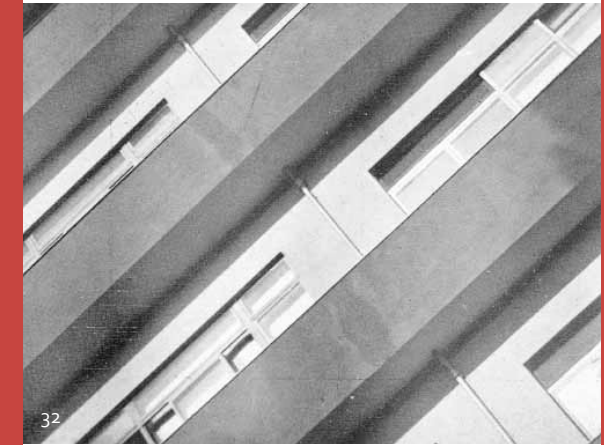
Η προσέγγιση του Sandalo (φωτ. 30),⁷⁰ αρκετά κοντική με αυτή του Alan Yates στο προηγούμενο παράδειγμα, αποτελεί μια κλασική απεικόνιση της εξωτερικής όψης του κτιρίου, όπως αυτό φαίνεται από τον δρόμο. Προσέγγιση αρκετά συχνή για έναν πιο εμπορικό φωτογράφο, που στοχεύει σε μια άποψη περισσότερο στο ύφος «ντοκιμαντέρ». Ταυτόχρονα βέβαια, καταφέρνει με αυτή την οπτική τριών τετάρτων, να παρουσιάσει ιδιαιτέρως κομψά την εστία, την οποία καθορίζει σε μεγάλο βαθμό η συμβατική της ταυτότητα.

⁷¹ Claire Zimmerman, Photographic modern architecture: inside 'the New Deep', The Journal of Architecture, τόμος 9, 2004, σελ. 341-2

Ο Jaromir Funke⁷¹ (φωτ. 31) αντίθετα, ως φωτογράφος τέχνης, ακολουθεί μια πιο καλλιτεχνική πορεία, με μια πιο αφηρημένη συνθετικά προσέγγιση. Ξεφεύγει από την υπάρχουσα γεωμετρία του κτιρίου, στρέφοντας το κάδρο του διαγώνια. Με αυτόν τον τρόπο παρέχει στον θεατή του μια καινούργια εικόνα, αναπροσδιορίζοντας το κτίριο που του δόθηκε και μετατρέποντάς το σε κάτι καινούργιο, τεχνική αρκετά πρωτοπόρος για την εποχή της δεκαετίας του '30.



Φωτογραφία της Φοιτητικής Εστίας Masaryk (άποψη από τον δρόμο) από τον Rudolf Sandalo, 1930



Φωτογραφία της Φοιτητικής Εστίας Masaryk από τον Jaromir Funke, 1930

3.2.3 // ezra Stoller και hiroschi h. Sugimoto και samuel h. Gottscho

Συνεχίζοντας, παραθέτονται δύο έργα του Ιάπωνα φωτογράφου Hiroshi Sugimoto, ο οποίος είναι ιδιαιτέρως γνωστός για την αίσθηση του περασμένου χρόνου, της μνήμης και της θνησιμότητας που προσδίδει στις φωτογραφίες του, δημιουργώντας έτσι έντονα το στοιχείο της μελαγχολίας σε αυτές.

⁷² Therese Lichtenstein, Image Building: How Photography transforms Architecture, 2018 exhibition (video)

Η πρώτη εικόνα είναι αυτή του Seagram Building (φωτ.32) στη Νέα Υόρκη το 1997,⁷² όπου ο Sugimoto παρουσιάζει ένα σκοτεινό και θολό κτίριο, στριμωγμένο από τις νεώτερους ουρανοξύστες της πόλης, θέλοντας να δηλώσει τον θρήνο του για την «εισβολή» των γυάλινων και μεταλλικών επιβλητικών κατασκευών. Συνθετικά, έχει χρησιμοποιήσει το φως και τη σκιά ως τους κύριους του παράγοντες, προσδίδοντας στη φωτογραφία έναν ονειρικό, σχεδόν αιθέριο αέρα, και δίνοντας την αίσθηση στο θεατή ότι είναι μέρος μιας παλιάς του ανάμνησης.

⁷³ Therese Lichtenstein, Image Building: How Photography transforms Architecture, 2018 exhibition (video)

Το ίδιο κτίριο είχε φωτογραφίσει σαράντα χρόνια πριν περίπου, τη δεκαετία του 1950, ο Ezra Stoller (φωτ. 33),⁷³ με ένα πολύ διαφορετικό όραμα. Με πρωταγωνιστή το ύψος του ουρανοξύστη να επιβάλλεται στα γειτονικά του κτίρια, η δική του φωτογραφία διαθέτει καθαρές, λείες και κάθετες γραμμές, τονίζει τη γυάλινη του όψη από διάφανα, ανακλαστικά παράθυρα, και προωθεί τη σκέψη ότι «η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία». Η σύνθεση αυτή μιας στερεάς και συμπαγής μορφής έρχεται σε αντίθεση από την συναισθηματική και συνεπώς υποκειμενική του Sugimoto.

33

Φωτογραφία του Seagram Building στη Νέα Υόρκη, Hiroshi Sugimoto, 1997

34

Φωτογραφία της Φοιτητικής Εστίας Masaryk (άποψη από τον δρόμο) από τον Rudolf Sandalo, 1930

74 Therese Lichtenstein, *Image Building: How Photography transforms Architecture*, 2018 exhibition (Gallery guide και video)

Επιστρέφοντας λοιπόν στο έργο του Hiroshi Sugimoto, η δεύτερη εικόνα αποτελεί αναπαράσταση ενός ακόμα ουρανοξύστη, αυτή τη φορά του Rockefeller Center (φωτ. 34),⁷⁴ ύψους 266 μέτρων στη Νέα Υόρκη το 2001. Επιλέγοντας και πάλι μια θολή και ονειρική προσέγγιση, μετατρέπει το κτίριο σε ένα άλλο, εύθραυστο και στα όρια της εξαφάνισης. Χρησιμοποιεί τον κάθετο κάναβο παραθύρων του κτιρίου και την τηλεσκοπική αίσθηση που παρέχει το ύψος του έτσι ώστε να το μετατρέψει σε ένα πέπλο διάφανης φωτεινότητας, αποδυναμώντας ταυτόχρονα το στοιχείο της εξουσίας του Μοντέρνου που κυριαρχεί στο κτίριο.

75 Therese Lichtenstein, *Image Building: How Photography transforms Architecture*, 2018 exhibition (Gallery guide και video)

Εντελώς διαφορετική οπτική για το κτίριο από αυτή του Sugimoto είχε ήδη παρουσιάσει ο Samuel H. Gottscho (φωτ. 35),⁷⁵ όταν το φωτογράφησε το 1933. Σε αντίθεση με την φωτογραφία που αναλύσαμε προηγουμένως, ο Gottscho μετατρέπει τον ουρανοξύστη σε ένα ορόσημο δύναμης και ελπίδας στα χρόνια της Μεγάλης Οικονομικής Ύφεσης. Έτσι, καταφέρνει να εξασφαλίσει την κυριαρχία του art deco κτιρίου μέσα στο αστικό του περιβάλλον.

35

Φωτογραφία του Rockefeller Center στη Νέα Υόρκη, Hiroshi Sugimoto, 2001

36

Φωτογραφία του Rockefeller Center στη Νέα Υόρκη, Samuel H. Gottscho, 1937

3.2.4 // berenice abbott και iwan baan

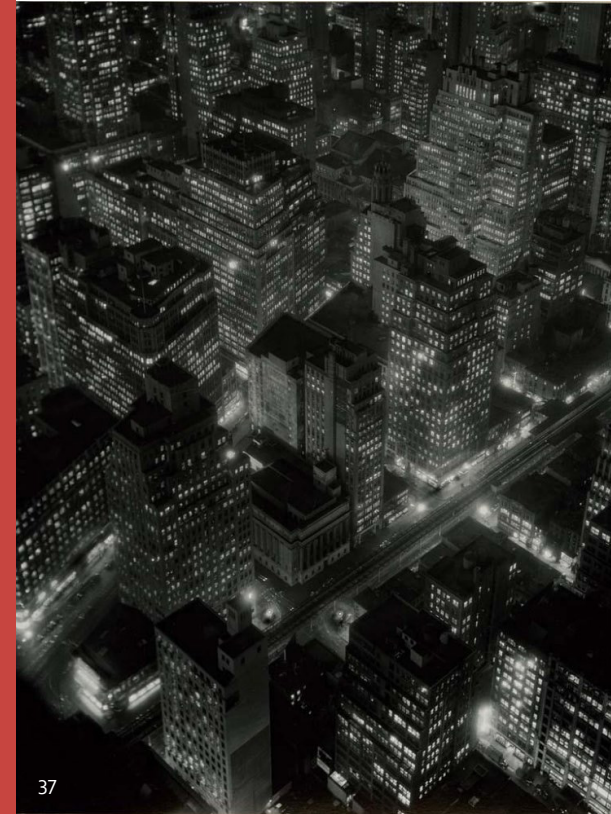
Στη συνέχεια, περνώντας στο αστικό επίπεδο, θα εξετάσουμε δύο αεροφωτογραφίες Νέας Υόρκης και του Μανχάταν τη νύχτα.

⁷⁶ Therese Lichtenstein, Image Building: How Photography transforms Architecture, 2018 exhibition (Gallery guide και video)

Η «New York At Night» (φωτ. 36) φωτογραφία της Berenice Abbott,⁷⁶ τραβηγμένη τον Δεκέμβρη του 1934 αναπαράστα μια αρκετά νέα Νέα Υόρκη, χωρίς κανένα ίχνος οικονομικών προβλημάτων και φτώχειας. Γεμάτη με ουρανοξύστες και εντελώς φωτισμένη, η Berenice Abbott συμβάλλει στην διαμόρφωση της αντίληψης που καθιστούσε τη Νέα Υόρκη ως το σύμβολο της αμερικανικής παγκόσμιας ανόδου.

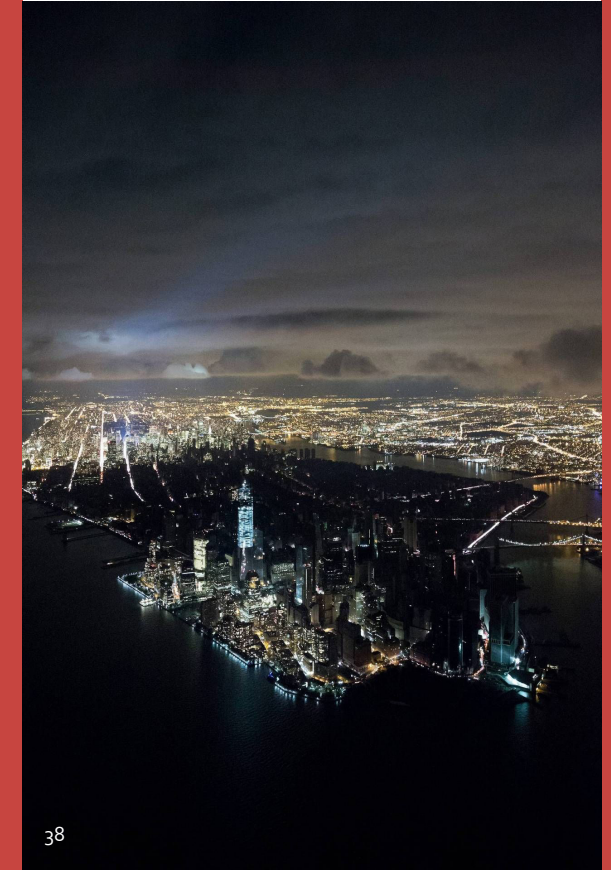
80 χρόνια αργότερα, αμέσως μετά τον τυφώνα Sandy, ο Iwan Baan καταφέρνοντας να βρει ελικόπτερο και να αναπαραστήσει τη Νέα Υόρκη στη μέση της νύχτας για ακόμα μία φορά, αλλά από μία απολύτως διαφορετική οπτική. Στην φωτογραφία του «New York After The Storm» (φωτ. 37),⁷⁷ το πρώτο μισό της πόλης είναι φωτισμένο κανονικά, το δεύτερο μισό όμως όπου δείχνει την περιοχή του νότιου Μανχάταν δεν έχει καθόλου ηλεκτρισμό και είναι βυθισμένο στο σκοτάδι και τις πλημμύρες που προκλήθηκαν από τον τυφώνα. Έτσι, σε τεράστια αντίθεση με την φωτογραφία της Berenice Abbott, εδώ προβάλλεται ένα πιο ευάλωτο τμήμα της Νέας Υόρκης.

⁷⁷ Therese Lichtenstein, Image Building: How Photography transforms Architecture, 2018 exhibition (Gallery guide και video)



37

Berenice Abbott, The Night View, 1934



38

Iwan Baan, The City and the Storm, 2012

3.2.5 // julius Shulman και robert adams, louis baltz

Στο τελευταίο παράδειγμα θα εξεταστεί το έργο του φωτογράφου Julius Shulman με αυτό δύο άλλων φωτογράφων, ελαφρώς μεταγενέστερων. Η διαφορά σε αυτή την περίπτωση είναι ότι το αντικείμενο των φωτογραφιών τους είναι διαφορετικό, παρ' όλα αυτά η θεματολογία τους είναι η ίδια, και αυτό είναι που θα εξετάσουμε.

Το 1960 ανατέθηκε στον Julius Shulman να φωτογραφίσει τα πολλά υποσχόμενα τότε Case Study Houses, πρόγραμμα το οποίο σχεδιάστηκε για την παροχή οικονομικής κατοίκησης στην μεσαία τάξη.⁷⁸ Ο Shulman λοιπόν καλέστηκε να δημιουργήσει μια ιδιαίτερως ελκυστική εικόνα για να τον πιθανό αγοραστή, που θα αντιπροσωπεύει το λεγόμενο «American Dream». Αυτό το κατάφερε με μια νυχτερινή φωτογραφία (εδώ συγκεκριμένα στο Case Study #22, 1960) (φωτ. 38), στην οποία προβάλλει τα έντονα αλλά απλά στοιχεία του μοντερνισμού στο χώρο, και τους γυάλινους τοίχους, οι οποίοι έκαναν δυνατή την δημιουργία μιας τολμηρής προοπτικής όπου η κατοικία κρέμεται πάνω από ολόκληρη την πόλη του Los Angeles. Η ειλικρίνεια και η ρευστότητα που δημιουργεί το γυαλί έχει ως αποτέλεσμα μια αίσθηση συνοχής ανάμεσα στο εσωτερικό της κατοικίας και ό,τι βρίσκεται στο εξωτερικό της, ανάμεσα στην ίδια την κατοικία και το τοπίο από κάτω της.

⁷⁸ Andrew Higgott και Timothy Wray, *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*, 2012, σελ. 61

⁷⁹ Therese Lichtenstein, *Image Building: How Photography transforms Architecture*, 2018 exhibition (Gallery guide και video)

Αντίστοιχη προσέγγιση ακουλούθησε και για το Chuey House,⁷⁹ πάλι στο Los Angeles λίγα χρόνια πριν, το 1956 (φωτ. 39). Σχεδόν στο σύνολο των έργων του χρησιμοποίησε σε μεγάλο βαθμό τις γωνίες του χώρου, τον φωτισμό του, τους όγκους που είχαν δημιουργηθεί και τις διαφορές των επιπέδων, δημιουργώντας ιδιαίτερως



39

Julius Shulman, Case Study House #22, Los Angeles, 1960



40

Julius Shulman, Chuey House, Los Angeles, 1956

όμορφες εικόνες, αλλά με μια ψυχρή αίσθηση ότι ο χώρος δεν πρέπει να αγγιχθεί και να χρησιμοποιηθεί. Ωστόσο, συνήθιζε να φωτογραφίζει το εκάστοτε κτίριο από διάφορες οπτικές γωνίες, με σκοπό την περιήγηση του θεατή του στους χώρους της κατοικίας, και την καλύτερη συνολική του αντίληψη για τον χώρο.

Όλα αυτά τα στοιχεία έρχονται σε έντονη αντίθεση με την προσέγγιση που επέλεξαν για τα κτίρια που τους ανατέθηκαν οι Robert Adams και Lewis Baltz. Ο πρώτος, το 1969, στη φωτογραφία του για τα ταχέως αναπτυσσόμενα τότε περίχωρα του Denver, «Colorado Springs» αποτυπώνει μια πολύ διαφορετική εικόνα κατοίκησης.⁸⁰ Παρουσιάζει ένα ιδιαίτερος κλειστοφοβικό κέλυφος, το οποίο επιλέγει να το φωτογραφίσει στη μέση της ημέρας, με τον ήλιο να φαίνεται να ξηραίνει το γρασίδι μπροστά του. Ολόκληρη η σύνθεσή του πρόκειται για κάδρα μέσα σε κάδρα. Αρχικά, το προφανές κάδρο της φωτογραφίας, στη συνέχεια το σπίτι που χρησιμοποιείται σαν ένα πιο εσωτερικό κάδρο, και αργότερα το παράθυρο και δεύτερο παράθυρο μέσα σε αυτό, μπροστά από το οποίο βλέπουμε μια ανώνυμη γυναίκα φιγούρα. Με όλα αυτά τα στοιχεία μαζί, ο Adams δημιουργεί ένα μελαγχολικό αποτέλεσμα, που προωθεί μια αίσθηση απελπισίας στον θεατή.

Κάπως αντίστοιχα, το 1971, ο Lewis Baltz παρουσιάζει μια σειρά από φωτογραφίες με θέμα τα λεγόμενα «Tract Houses».⁸¹ Κατοικίες οι οποίες προορίζονταν και αυτές για την μεσαία τάξη, στα περίχωρα του Los Angeles αυτή τη φορά, λίγα χρόνια αργότερα από τα Case Study Houses. Ο Baltz επιλέγει να προβάλλει αυτές τις κατοικίες πριν ακόμα τελειώσει η κατασκευή τους, φωτογραφίζοντας συνήθως τις προσόψεις τους σε κοντινά και «κλειστά» κάδρα, δημιουργώντας έτσι και αυτός ιδιαίτερος κλειστοφοβικές εικόνες. Παρ' όλο που δεν τοποθετεί καθόλου ανθρώπινες φιγούρες στις συνθέσεις του, το αποτέλεσμα πάντα αφήνει στον θεατή μια αίσθηση σθένος, αφήνοντας φανερή στον θεατή την υφή των υλικών τους και αναδεικνύοντας την μινιμαλιστική αισθητική που κυριαρχούσε σε αυτά, όπως και γενικότερα στις τέχνες της εποχής.

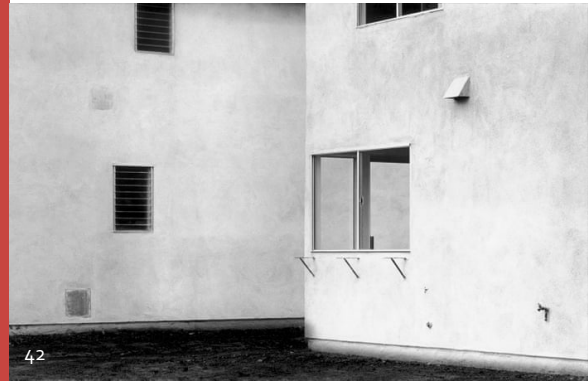
⁸⁰ Therese Lichtenstein, *Image Building: How Photography transforms Architecture*, 2018 exhibition (Gallery guide και video)

⁸¹ Therese Lichtenstein, *Image Building: How Photography transforms Architecture*, 2018 exhibition (Gallery guide και video)

41



Robert Adams, Colorado Springs, Denver, 1969



42

Lewis Baltz, Tract Houses, Los Angeles, 1971



43

“

“Such are the two ways of the photograph. The choice is mine: to subject its spectacle to the civilized code of perfect illusion, or to confront in it the waking of intractable reality.”

Roland Barthes, Camera Lucida, 1980

// Επίλογος

Η αρχιτεκτονική φωτογραφία μπορεί να έχει πολλούς και διαφόρους λόγους υλοποίησης. Μπορεί να είναι το προϊόν που έχει προσληφθεί να δημιουργήσει ένας αρχιτεκτονικός φωτογράφος με σκοπό τη διάδοση, τη διαφήμιση και αργότερα ακόμα και την αθανασία του έργου από τον ίδιο τον αρχιτέκτονα. Μπορεί όμως να είναι και αποκλειστική επιλογή του ίδιου του φωτογράφου, αρχιτεκτονικής ειδικότητας και μη, με την επιθυμία να περάσει κάποιο συγκεκριμένο μήνυμα στο κοινό του. Όπως και να χει όμως, το αποτέλεσμα που θα δημιουργηθεί αρχικά προκύπτει φυσικά από το υλικό που παρέχεται στον φωτογράφο στην εκάστοτε περίπτωση, ποιο είναι το θέμα του, τι περιορισμούς του θέτει, αλλά σημαντικότερα, προκύπτει από την οπτική και το όραμα του φωτογράφου, τις προσωπικές του επιλογές, προτιμήσεις και στόχους. Συνεπώς είναι σχεδόν αδύνατο να το εκλάβουμε ως αντικειμενική αλήθεια.

Από τη στιγμή που θα φτάσει στην απόφαση της αναπαράστασης αυτού του συγκεκριμένου έργου, ο φωτογράφος έχει πολλές διαφορετικές ενδεχόμενες προσεγγίσεις στην διάθεσή του. Ο τρόπος που θα επιλέξει ο ίδιος να την υλοποιήσει αποτελεί προϊόν των στοιχείων που πιστεύει ότι αξίζουν να ξεχωρίσουν στα μάτια του θεατή του. Δεδομένου ότι, όπως αναλύθηκε, το κάθε φωτογραφικό έργο μπορεί να ερμηνευτεί διαφορετικά από διαφορετικούς ανθρώπους ανάλογα τις προτιμήσεις τους και τις εμπειρίες του, δουλειά του φωτογράφου είναι να προβλέψει, εντός λογικών ορίων, την εμβέλεια αυτών των διαφορετικών ερμηνειών. Στην επίτευξη αυτού είναι που γίνονται χρήσιμες οι διάφορες τεχνικές χειρισμού της εικόνας, είτε αυτές συμβαίνουν κατά τη

διάρκεια της λήψης, όπως αυτές που αναλύθηκαν παραπάνω, είτε αργότερα κατά την εκτύπωσή τους, είτε ακόμα και ψηφιακά, στο τελικό στάδιο.

Σε αντιπαράθεση με αυτό βέβαια, λογικό αποτέλεσμα όλων των διαφορετικών προσεγγίσεων, και, σε ορισμένες περιστάσεις, ακόμα και αλλοιώσεων των φωτογραφιζόμενων αντικειμένων, αποτελεί η αδυναμία του θεατή να επεξεργαστεί αντικειμενικά και να εμπιστευθεί την εικόνα που αντικρύζει, ειδικά πλέον με όλες τις τεχνολογικές εξελίξεις στους τομείς της ψηφιακής φωτογραφίας και της πληροφορικής γενικότερα. Η αντικειμενική αναπαράσταση, όπως καταλήξαμε παραπάνω, είναι μια ουτοπική ιδέα, και στις περισσότερες περιστάσεις είναι αδύνατο για αυτόν να διαπιστώσει ακόμα και εάν έχει υποστεί αλλοιώσεις ή όχι, ειδικά αν αυτές έγιναν αναλογικά. Ορισμένες φορές μπορεί το αναπαριστώμενο αποτέλεσμα να αντικατοπτρίζει την αλήθεια, κάποιες άλλες αυτό να ισχύει για την πλειοψηφία του, αλλά ο φωτογράφος να έχει επιλέξει να αποκρύψει ταυτόχρονα τα στοιχεία που θεώρησε αρνητικά για τη δουλειά του. Κάποιες άλλες επίσης, μπορεί ο ίδιος να οραματίστηκε ένα αποτέλεσμα αποτελούμενο κυρίως από την μειοψηφία των στοιχείων του θέματός του, και, με τη χρήση διαφόρων τεχνασμάτων, όπως το πολύ κοντικό κάδρο, ο φωτισμός, η εστίαση ή ακόμα και το μεταγενέστερο κολλάζ, να κατέστησε το θέμα της εικόνας του αγνώριστο από το αρχικό και να δημιουργήσει κάτι απολύτως καινούργιο. Το μόνο που μπορεί να κάνει ο θεατής σε τέτοιες περιστάσεις είναι αμφισβητεί συνεχώς την εικόνα που έχει μπροστά του.

“

“Ακόμα και μια ‘αγνή και καθαρή’ αναπαράσταση της
πραγματικότητας, δεν μας αποκαλύπτει τίποτα για
την ίδια την πραγματικότητα.”

Bertolt Brecht

// βιβλία

- ⁰¹ Barthes Roland, Camera Lucida: Reflections on Photography, μτφρ: Richard Howard, Hill & Wang, 1980
- ⁰² Higgot Andrew and Wray Timothy, Camera Contructs: Photography, Architecture and the Modern City, Ashgate publishing, 2012
- ⁰³ Jenks Chris, Visual Culture, Routledge, 1995
- ⁰⁴ Mirzoeff Nicholas, The Visual Culture Reader, 2η έκδοση, Routledge, Taylor & Francis Group, 1998
- ⁰⁵ Mirzoeff Nicholas, An Introduction to Visual Culture, Routledge, 1999
- ⁰⁶ Lahiji Nadir, Walter Benjamin and Architecture, κεφάλαιο 5: Architecture under the gaze of Photography: Benjamin's actuality and consequences, edited by Gevork Hartoonian, Taylor & Francis Ltd, Οκτώβρης 2009
- ⁰⁷ Schulz Adrian, Architectural Photography: Composition, Capture and Digital Image Processing, 3η έκδοση, Rockynook, 2008
- ⁰⁸ Zinkham Helena, Photographs: Archival Care and Management, κεφάλαιο 3: Reading and Researching Photographs, Abebooks, 2006

άρθρα _ διαλέξεις //

- ⁰⁹ Ackerman James S., On the Origins of Architectural Photography, CCA Mellon Lectures, 2001
- ¹⁰ Benjamin Walter, A Short History of Photography, 1931
- ¹¹ Colomina Beatriz, Le Corbusier and Photography, The MIT Press, Οκτώβρης 1987
- ¹² Duttlinger Carolin, Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography, Poetics Today, Άνοιξη 2008
- ¹³ Magagnini Marta και Nicolo Sardo, Photographic Rhapsodies. Pictures for Designing Architecture, Architecture for Designing Pictures, Proceedings, Δεκέμβρης 2017
- ¹⁴ Mattens Filip, The Aesthetics of Space: Modern Architecture and Photography, Journal of Aesthetics and Art Criticism, τεύχος 69, Χειμώνας 2011
- ¹⁵ Naegele Daniel J., Object, Image, Aura: Le Corbusier and the Architecture of Photography, Harvard Design Magazine, Φθινόπωρο 1998
- ¹⁶ Niedenthal Simon, "Glamourized Houses": Neutra, Photography and the Kaufman House, Art Center College of Design, Νοέμβρης 1993

¹⁷ Zargar Kamal, Death and Rebirth in Photography: Palazzo Ducale, Venice by the Fratelli Alinari, Carte Italiane, τόμος 8, 2012

¹⁸ Zimmerman Claire, Photographic modern architecture: inside 'the New Deep', The Journal of Architecture, τόμος 9, Φθινόπωρο 2004

¹⁹ Using Framing in Photography, <https://skylum.com/blog/using-framing-in-photography>, Δεκέμβρης 2018

²⁰ Λιατσόπουλος Ηλίας, Επί Ασπαλάθων, <https://aldebaran.photo/walter-benjamin/>, Μάρτιος 2019

// Ερευνητικές εργασίες _ Διατριβές

²¹ Barbier Rafael, Analysis of different photographic techniques in the graphic representation of an architectural space, Universitat Politcnica de Cataluna, Οκτώβρης 2013

²² Fein Zach, The Aesthetic of Decay: Space, Time and Perception, University of Cincinnati, 2011

²³ Foy Daniel, Interpreting Charged Imagery, Nottingham Trent University, 2012

²⁴ Gaule Sally, Johannesburg: a lens for architecture and photography, Achool of Architecture and Planning, University of Witwatersrand, 2009

²⁵ Giersch Guy R., Architecture and Photography: Details in the Shadow, Texas Tech University, 2001

²⁶ Goodwin Mark, Architecture's Discursive Space: Photography, Aalto University, 2016

²⁷ Macagba Jonathan, Architecture, Photography and Affect, Stony Brook University

²⁸ Oddershede Martin, The Photographical Influence on Architecture, Technical University of Denmark, 2018

²⁹ Persson Skare Ragnar, Exploring Architecture, KTH Royal Institute of Technology, Ιούλιος 2015

³⁰ Satriya Aneesah, Photography and Architecture, University of Kent

³¹ Thul Karen, Studium and Punctum: The Duality of Photography

// Συνέδρια _ Εκθέσεις

³² Germen Murat, Redesigning Architecture through Photography, Sabanci University, Λονδίνο Ιούλιος 2008

³³ Lichteinstein Therese, Image Building: How Photography transforms Architecture, 20 Ιουλίου - 28 Οκτωβρίου 2018 (οδηγός γκαλερί)

³⁴ Architecture After Photography: A Conversation with Therese Lichtenstein and Susan H. Edwards (διάλεξη για την έκθεση Image Building)
<https://www.youtube.com/watch?v=OkuCurzGLY4&t=1555s>

³⁵ Photography & Modern Architecture, Centro de Estudos Arnaldo Araujo, 22-24 Απριλίου 2015

Πηγές Φωτογραφιών //

- ¹ <http://designfaith.blogspot.com/2011/05/different-perspectives-on-julius.html>
- ² https://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg
- ³ <https://www.lescouleurs.ch/en/journal/posts/studio-apartment-le-corbusier-experiments-of-architectural-colour-theory/>
- ⁴ <https://blogs.getty.edu/iris/dynamic-l-a-images-from-the-julius-shulman-photography-archive-now-available/>
- ⁵ <https://aldebaran.photo/walter-benjamin/>
- ⁶ <https://aldebaran.photo/walter-benjamin/>
- ⁷ <https://pictures.abebooks.com/LANTERNAMAGICA/22672341595.jpg>
- ⁸ Beatriz Colomina, Le Corbusier and Photography, 1987, σελ. 8
- ⁹ Beatriz Colomina, Le Corbusier and Photography, 1987, σελ. 8
- ¹⁰ Beatriz Colomina, Le Corbusier and Photography, 1987, σελ. 13
- ¹¹ <https://adt1314.files.wordpress.com/2013/11/schwob-in-real.jpg>
- ¹² <https://adt1314.files.wordpress.com/2013/11/schwob-as-published.png>
- ¹³ Beatriz Colomina, Le Corbusier and Photography, 1987, σελ. 14
- ¹⁴ Beatriz Colomina, Le Corbusier and Photography, 1987, σελ. 12
- ¹⁵ http://www.fondationlecorbusier.fr/corbucache/900x720_2049_620.jpg?r=0
- ¹⁶ http://www.fondationlecorbusier.fr/corbucache/900x720_2049_631.jpg?r=0
- ¹⁷ Daniel J. Naegele, Object, Image, Aura: Le Corbusier and the Architecture of Photography, Harvard Design Magazine, σελ. 38
- ¹⁸ http://www.iconofgraphics.com/moholy/large/moholynagy_funkturm.jpg

- ¹⁹ Marta Magagnini και Nicolo Sardo, *Photographic Rhapsodies. Pictures for Designing Architecture, Architecture for designing Pictures*, 2017, σελ. 6
- ²⁰ <http://jameswelling.net/glass-house/106>
- ²¹ <http://jameswelling.net/maison-de-verre/446>
- ²² <http://espresso.repubblica.it/foto/2014/06/18/galleria/hiroschi-sugimoto-a-venezia-fa-il-bis-1.169942#1>
- ²³ <https://db-artmag.com/cms/upload/88/news/barbieri/10.jpg>
- ²⁴ [https://images.adsttc.com/media/images/5121/2330/b3fc/4b70/d400/0228/slideshow/John_Hancock_Building__Skidmore__Owings__Merrill__Chicago__IL__1970_\(4FF.054\).jpg?1361126189](https://images.adsttc.com/media/images/5121/2330/b3fc/4b70/d400/0228/slideshow/John_Hancock_Building__Skidmore__Owings__Merrill__Chicago__IL__1970_(4FF.054).jpg?1361126189)
- ²⁵ Murat Germen, *Redesigning Architecture through Photography*, 2008 conference, σελ. 3
- ²⁶ https://arcspace.com/wp-content/uploads/CropUp/-/media/930699/07_stoller.jpg
- ²⁷ Sally Gaule, *Johannesburg: a lens for architecture and photography*, *The South African Journal of Art History*, τόμος 24, #2, σελ. 137
- ²⁸ Sally Gaule, *Johannesburg: a lens for architecture and photography*, *The South African Journal of Art History*, τόμος 24, #2, σελ. 136
- ²⁹ Sally Gaule, *Johannesburg: a lens for architecture and photography*, *The South African Journal of Art History*, τόμος 24, #2, σελ. 138
- ³⁰ Sally Gaule, *Johannesburg: a lens for architecture and photography*, *The South African Journal of Art History*, τόμος 24, #2, σελ. 134
- ³¹ <https://www.fostinum.org/functionalism-in-brno.html>
- ³² Claire Zimmerman, *Photographic modern architecture: inside 'the New Deep'*, *The Journal of Architecture*, τόμος 9, 2004, σελ. 342
- ³³ <http://moussmagazine.it/app/uploads/220.jpg>
- ³⁴ <https://i.pinimg.com/originals/81/0a/ec/810aec3891d1844cf34810465dc69b24.jpg>

- ³⁵ <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/hiroschi-sugimoto-b-1948-rockefeller-center-4287309-details.aspx>
- ³⁶ <https://d4qwpktddc5f.cloudfront.net/parrish-art-museum-new-york-architecture-and-photography-samuel-h-gottscho-1933-rock-center-0418.jpg>
- ³⁷ https://media.npr.org/assets/img/2010/12/17/abbott-at-night-photo_custom-f2b8a3d81a70281e8da8abddeb802bbf86f73a4-s1100-c15.jpg
- ³⁸ <https://inhabitat.com/wp-content/blogs.dir/1/files/2013/01/The-City-and-the-Storm-lwan-Baan-1.jpg>
- ³⁹ <http://100photos.time.com/photos/julius-shulman-case-study-house-22>
- ⁴⁰ https://static.dezeen.com/uploads/2017/09/chuey-house-richard-neutra_dezeen_2364_col_10.jpg
- ⁴¹ <http://www.getty.edu/art/collection/objects/219985/robert-adams-colorado-springs-colorado-american-1968-1970/?dz=0.5000,0.5047,0.56>
- ⁴² https://i.guim.co.uk/img/media/5bco8bf439aa86d90a7bd9719601b249boc9a-cee/0_0_3015_1964/master/3015.jpg?width=1010&quality=85&auto=format&fit=max&s=de7c9d5cbf93b8a7ccb6aa7832340c6f
- ⁴³ <https://www.galeriezander.com/imagecache/30/19/3019653e3f46f-635c0087eefe1a8892e.jpg>

