

sopra/ above: Beniamino Servino
"Cuoco, che bella parola: Cuoco!" 2012
(courtesy Beniamino Servino) / *Beniamino
Servino "Chef, what a nice word: Chef!"
2012 (courtesy Beniamino Servino)*

Utopia in frammenti

Sulla citazione nei fotomontaggi d'architettura

testo di/text by Marta Magagnini

Utopia in fragments. Ever since the invention of photography, the prefiguration of architecture has acquired a powerful ally. The possibility of integrating the design with the photographic cut-out allows realising photorealistic perspectives that allow a more immediate control on the project in different stages: when the architect interacts with himself, with the customer, with the end user. 1910 is the year of the official entrance of photography in architecture design (Fanelli 2009), coinciding with the competition for a monument to Bismarck in Bingen am Rhein: the organising committee explicitly requested the creation of perspectives pasted on photographs made available to competitors. One of the participants was Mies van der Rohe, who presented some photographs of the plastic project model taken from below, pasted and finely adjusted to maximise the photorealism. Soon, almost all the architectural competitions requested "photo perspectives" of the project in its final version. The goal of these works was the same as the contemporary rendering of computer graphics: to blend seamlessly reality and fiction. However, the cut-paste technique has had and continues to have diversified applications. In addition to the renderings, in fact, architects have realised and continue to realise photomontages, collages, photo plastic models, etc. These categories of technique are often confused or overlapped, but have precise operational reasons, depending on how the architect stands in front of both the project and the design. The different terms are rooted in avant-garde art movements: A) the "photomontage" refers to the posters of Russian propaganda or to the

Dall'invenzione della fotografia, la prefigurazione dell'architettura acquisì un potente alleato. La possibilità di integrare il disegno con il ritaglio fotografico consente infatti di realizzare prospettive fotorealistiche che permettono un controllo più immediato sul progetto in diverse fasi: quando l'architetto si confronta con se stesso, con il committente, con l'utente finale. Il 1910 è l'anno in cui si data l'ingresso ufficiale della fotografia nel disegno dell'architettura (Fanelli 2009), in coincidenza del concorso per un Monumento a Bismarck a Bingen am Rhein: la commissione banditrice richiese esplicitamente la realizzazione di prospettive incollate su fotografie messe a disposizione dei concorrenti. Uno dei partecipanti fu Mies van der Rohe, che presentò alcune fotografie del plastico di progetto scattate dal basso, incollate e finemente ritoccate per potenziare al massimo il fotorealismo. Di lì a breve, quasi tutti i concorsi d'architettura richiesero "fotoprospective" del progetto nella sua versione finale. L'obiettivo di questi elaborati era lo stesso dei contemporanei rendering della computer grafica: fondere realtà e finzione senza soluzione di continuità. Ma la tecnica del taglia-incolla ha avuto e continua ad avere applicazioni diversificate. Oltre ai fotoinserti, infatti, gli architetti hanno realizzato e realizzano fotomontaggi, collage, fotoplastiche, ecc. Queste categorie della tecnica sono spesso confuse o sovrapposte, ma hanno delle ragioni operative precise, che dipendono da come l'architetto si pone davanti sia al progetto che al disegno. I diversi termini affondano le loro origini nei movimenti dell'arte d'Avanguardia: a) il "fotomontaggio" rimanda ai manifesti della propaganda russa o all'anti-nazismo di John Heartfield; b) il "collage" è invece un'invenzione dei cubisti che opera uno strappo alla prassi pittorica; c) la "fotoplastica" di Moholy Nagy è una fotocomposizione che sperimenta la relazione libera tra figure in assenza di sfondo; d) in fine, il modo con cui i surrealisti incollavano ritagli su sfondo, lasciandosi agire dall'inconscio, è stato definito "montaggio"¹. La lingua dell'utopia moderna, poi tardo modernista e postmoderna, si è raffinata nell'uso del fotomontaggio (a) che, grazie al sapiente uso dei contrasti cromatici e di scala (Klucis 1931), è uno strumento straordinariamente efficace per "attivare" l'osservazione. Quando questo gioco funziona, il medium diventa messaggio e la prefigurazione utopica veicola i contenuti politici sottesi nella costruzione dell'immagine. I fotomontaggi quindi, che siano opere d'arte o disegni degli architetti, sono denominabili tali solo quando sono immagini-manifesto, dai contenuti riconoscibilmente teorico-programmatici, se non lucidamente visionari; in assenza di questi, la stessa operazione di incollare figure erratiche su sfondo si apre alla rosa delle altre variazioni di linguaggio e di senso: fotoprospectiva, collage, fotoplastica, montaggio alla maniera surrealista. Il taglia-incolla è in ogni caso un'operazione che può essere assimilata alla citazione. I frammenti fotografici sono infatti preesistenze, qualcosa che conosciamo già: citazioni evidenti. L'atto del citare, in ambito verbale, indica aderenza a quanto si riferisce; così nel mondo delle immagini, una citazione non è solo un revival o una reinterpretazione di uno stilema,

anti-Nazism of John Heartfield; b) the "collage" is instead an invention of the cubists who engage in an exception to pictorial practice; c) The "photo plastic model" of Moholy Nagy is a photo composition that experiments with the free relationship between figures in the absence of background; d) finally, the way in which the surrealists pasted cut-outs on backgrounds, leaving the unconscious to act, was defined as "montage"¹. The language of modern Utopia, later modernist and postmodern, has been refined in the use of photomontage (a) that, thanks to the skilful use of chromatic contrasts and scale (Klutsis 1931), is an extraordinarily effective tool to "activate" the observation. When this creation works, the medium becomes the message and the utopian prefiguration conveys the political contents underlying in the development of the image. The photomontages, therefore, whether they are works of art or drawings of architects, are named such only when they are images-manifesto, of recognizably theoretical-programmatic contents, if not clearly visionary; In the absence of these, the same operation of pasting erratic figures on the background opens to the range of other variations of language and meaning: photo perspective, collage, photo plastic models, montage in a surrealist manner... The cut-paste is, in any case, an operation that can be assimilated to the quotation. The photographic fragments are in fact pre-existing, something we already know: obvious quotations. The act of quoting, in the verbal field, indicates adherence to what it refers to; thus in the world of images, a quotation is not only a revival or a reinterpretation of a stylistic element but a precise participation in iconographic models. The quotation can be a strategy to put filters on past examples, a way to select what we think is important to preserve and revive. The quotation, in a text or in an image, is a way to propose your own version of the story. The following is a quick glimpse of some dynamics of quotation in the design of architecture, in the panorama of the examples that unfold from the early twentieth century to the present. As we have already said, Mies van der Rohe was among the first to experiment the photo perspective; the architect of the Seagram Building, as well as being a pioneer of modern architecture, was also one of the first to systematically experiment the contamination of photography in the design of architecture. Throughout his career, Mies used the cut-paste technique to realise the rendering of his projects, but this is not the most interesting aspect of his production of photo insertions. In addition to meticulous photorealistic views, in fact, much more evocative rather than mimetic representations. For example, in the collage for the Resor House (1939), the photograph of the mountain landscape pasted to the windows, with a cowboy on horseback, does not represent the real view of the project site, but a view of pure fantasy. In addition, the set of the three pasted images outlines the scenery of the relationships between nature, the home and its inhabitants, which is what aspired the architect for that project (McQuaid 2002, 90). From

ma una precisa partecipazione a modelli iconografici. La citazione può essere una strategia per mettere dei filtri agli esempi passati, un modo per selezionare quello che reputiamo sia importante conservare e riattualizzare. La citazione, in un testo o in un'immagine, è un modo per proporre una propria versione della storia. Quanto segue è un rapido scandaglio, nel panorama degli esempi che si dispiega da quei primi Novecento ad oggi, di alcune dinamiche della citazione nel disegno dell'architettura. Si è già detto che tra i primi a cimentarsi con la fotoprospectiva fu Mies van der Rohe; l'architetto del Seagram building, oltre ad esser stato pioniere dell'architettura moderna, è stato anche uno dei primi a sperimentare sistematicamente la contaminazione della fotografia nel disegno dell'architettura. Durante tutta la sua carriera, Mies utilizzò la tecnica del taglia-incolla per realizzare i rendering dei suoi progetti, ma non è questo l'aspetto più interessante nella sua produzione di fotoinserimenti. Accanto a minuziose viste fotorealistiche, infatti, raffigurazioni assai più evocative che mimetiche. Ad esempio, nel collage per la Resor House (1939), la fotografia del paesaggio di montagna incollato alle finestre, con tanto di cowboy a cavallo, non rappresenta la reale vista del sito di progetto, ma una vista di pura fantasia. Inoltre, l'insieme delle tre immagini incollate delinea un paesaggio di relazioni tra natura, casa e suoi abitanti, a cui l'architetto aspira per quel progetto (McQuaid 2002, 90). Con questa chiave di lettura, la fotoreproduzione del quadro di Paul Klee (*Colourful Meal*, 1928) – così come *Guernica* (1937) incollata nella sezione del Museo di una *Piccola Città* (1941-1943) – compare nel collage come sineddoche, che cita una parte per indicare il tutto: l'Arte in sé. Questa tipologia di disegni hanno uno stile inconfondibile: prospettive di interni realizzate a china nera su sfondo bianco, dove sono incollati pochi ritagli fotografici, ben riconoscibili come tali. Non è neanche raro ritrovare lo stesso frammento in prospettive di progetti diversi di anni diversi: Mies non aveva remore a citare se stesso. Ovvio che l'arte di citare immagini nelle immagini non è nata con il collage: la citazione è sempre stata una strategia per mettersi in dialogo con la storia e con i maestri del passato. Quel che accadde nei fotomontaggi del tardo Modernismo fu però qualcosa di completamente differente. Gli architetti degli anni Sessanta reinventarono la tecnica del taglia-incolla appresa dalle Avanguardie, in particolare dai dadaisti e dai surrealisti, e realizzarono disegni d'architettura totalmente nuovi, non mirati alla fabbrica, ma alla ricostruzione di un ruolo consapevole e politico dell'architettura nella società dei consumi. L'uso del fotomontaggio consentì loro di visualizzare simultaneamente scale del progetto agli antipodi e realizzare così immagini spiazzanti di paesaggi abitati da oggetti decontestualizzati e riconvertiti in monumenti enigmatici della modernità. Una potente attitudine dissacratoria, mirata a smascherare l'ipocrisia del conformismo e della cultura di massa di quegli anni, caratterizzò i progetti visionari dei cosiddetti architetti "radicali". Hans Hollein, Haus-Ricker-Co, Archigram, Superstudio, Archizoom e tutti i gruppi fiorentini, ecc... crearono manifesti d'architettura in grado di sovvertire nell'osservatore la memoria di quello che citavano con il ritaglio incollato. Le fotografie di contesti urbani o naturalistici, infatti, non servivano per contestualizzare un erigendo edificio, ma per ambientare in luoghi simbolici le loro storie dal futuro. In quel futuro si attuava la deriva tecnologica che caratterizza il nostro tempo, che allora aveva appena intrapreso il suo inarrestabile cammino ma che loro avevano saputo prevedere con ampio anticipo. La citazione divenne un carattere peculiare della cultura del cosiddetto Postmoderno. Musica, graphic design, arte e architettura furono segnate dall'estetica della citazione e del "campionamento". Analizzando le copertine degli album discografici tra fine anni '70 e primi anni '80, John Savage, nel suo articolo *The age of Plunder [L'età del saccheggio]* (Savage 1983), rivelò quanto il graphic design si fosse basato sull'appropriazione di contenuti visivi del passato, senza il minimo senso storico. Allo stesso tempo, il critico letterario Fredric James accusò il Postmodernismo di sterile nostalgia e di ironia banalizzante (Jameson 1984). Seppur dai contenuti fortemente citazionisti, i disegni d'architettura di quegli anni appaiono particolarmente diversificati da un punto di vista tecnico-estetico: dai disegni al tratto a quelli colorati all'acquerello, ai fotomontaggi, senza alcuna preponderanza di una tecnica sulle altre. Il montaggio è utilizzato quasi esclusivamente per distinguere le architetture del passato modernista, per riprodurne l'immagine piuttosto che rappresentarle ex novo: il frammento, in questo caso, aveva esattamente l'obiettivo di significare se stesso. Con il montaggio gli architetti postmoderni hanno espresso visivamente la loro consapevolezza della crisi in atto dei valori della modernità, interrogando i modelli del passato sul futuro dell'architettura. Ad esempio, *The Titanic* di Stanley Tigerman (1978) è "un collage concettuale che rappresenta l'iconica Crown Hall dell'Istituto di Tecnologia dell'Illinois – che ospita la scuola di Architettura – mentre affonda nel lago del Michigan. L'opera di Tigerman mette esplicitamente in luce la crisi dell'insegnamento dell'architettura a Chicago e dintorni alla fine degli anni '70. A quel tempo, il movimento Postmoderno, che veniva insegnato in altre scuole di architettura degli Stati Uniti, rappresentava l'unica alternativa reale e percorribile al minimalismo estetico alla Mies"². Proseguendo in questa breve cronistoria, quel che appare interessante notare riguarda l'origine di alcuni frammenti: le fotoreproduzioni provengono sempre più da altri media (pittura, cinema, fotografia, ecc). Queste figure "estrane" entrano nella rappresentazione come osservatori esterni; la loro stessa presenza rivela un certo senso di subordinazione dell'architettura ad altre espressioni artistiche della contemporaneità. Oggi l'uso del montaggio è stato assorbito quasi totalmente dalle tecni-

che digitali, ma senza allontanarsi troppo dalla pratica analogica. Quello che è invece interessante è che si conferma sempre attuale, indipendentemente dall'uso di carta o pixel. Nell'epoca della "postproduzione" (Burriaud 2002), la sfida del progetto architettonico è quella di lavorare nella complessità, in una realtà stratificata di segni e memorie dove tutto è citazione: l'omaggio, la metafora, il riuso, il riferimento fuori o dentro al contesto, ecc. In questo modo le citazioni finiscono per scrivere per intero il testo. Se nella maggior parte dei casi la citazione è utilizzata (incollata) con cognizione di causa, altre volte il disegno "rimanda" a qualcos'altro senza che si voglia riferire una particolare citazione. Le prospettive centrali di Beniamino Servino, ad esempio, presentano un certo trattamento grafico che le rende somiglianti a quelle di Mies van der Rohe. In realtà, questi disegni di Servino sono rigorosi e molto lineari esattamente come i collage di Mies, ma non sono realizzati per attuarne una citazione e nemmeno parlano la stessa lingua. Mies, infatti, progettava nuovi contenitori per la sua poetica del nuovo, mentre l'immaginario di Servino, disegnatore dalla cifra stilistica assolutamente riconoscibile e potente come una vis teutonica, affonda le proprie radici nella realtà stratificata della sua terra, dove niente del fenomeno risponde davvero all'aspirazione archetipica. Al contrario, la griglia ordinatrice di tanti disegni "corsari" di Carmelo Baglivo, è una palese e consapevole citazione della *Supersuperficie* dei Superstudio, che rivela la sua aderenza alla speculazione teorica e disegnata del gruppo fiorentino, come a riprendere il dibattito esattamente da lì, dove in Italia si era interrotto 40 anni fa. Il montaggio dei nostri giorni non desta più interesse quando è utilizzato come rendering, mentre si rivela sempre nuovo e interessante quando è utilizzato come atto euristico d'avvio al progetto; la citazione delle architetture del passato, inoltre, non serve più per proporre una riappropriazione di contenuti formali, bensì per riattualizzare l'approccio formale al progetto che le ha prodotte. Una delle urgenze dell'architettura contemporanea si riconferma quella di confrontarsi con la preesistenza, perché qualsiasi nuovo progetto-oggetto architettonico sarà immerso in un paesaggio-collage esso stesso, stratificato di tracce fisiche con cui interagire. Questo paesaggio può essere un luogo reale, ma anche un luogo di memorie, un paesaggio di forme da cui attingere per re-inventare la forma stessa. Un approfondimento sui disegni dei cosiddetti collagisti italiani contemporanei (Baglivo, Gambardella, Galofaro, Servino ed altri più o meno occasionali) evidenzia come questi architetti non usino la tecnica del taglia-incolla (ormai quasi esclusivamente digitale, tranne rare eccezioni di disegnatori eccezionali come Cherubino Gambardella) per creare immagini fine a se stesse o rappresentazioni finali di qualcosa ideato altrove e altrimenti, ma come strategia compositiva e creativa. Il frammento è inteso come una forma in sé, da ri-comporre, ri-assemblare per congiungere idealmente passato e futuro; attraverso il collage, infatti, il progetto non inventa un linguaggio ex novo, lo deriva da registri già noti, agendo con minuziosi interventi tecnici (aggiunta, sottrazione, moltiplicazione, ecc), che sono poi quelli propri di una certa prassi della composizione architettonica. Con il collage il progetto non gestisce materiale vergine, perché la volontà non è quella di creare forme autonome e originali, ma di iscrivere l'opera all'interno di una rete di segni e significati. In conclusione, il montaggio di elementi fotografici nel disegno di progetto è una pratica soggettiva e dalle inesauribili possibilità, come dimostrano le tante esperienze storiche e contemporanee. La sua attualità è evidentissima: non soltanto architetti, ma anche molti artisti contemporanei utilizzano questa tecnica per intenti progettuali: dall'inglese Rachel Whiteread al duo francese Berdaguer & Pejus, agli italiani Botto e Bruno, ecc. Ciascun autore attraverso il taglia-incolla non solo sperimenta la propria ricerca stilistica, ma getta le basi del progetto secondo prassi ben precise. Nell'era digitale, il disegno a mano è stato gradualmente percepito sempre più come superato e obsoleto; tra le ragioni di questo inesorabile declino, la poca attrattiva riscontrabile nei giovani, che percepiscono il tempo analogico più faticoso e lungo di quello digitale, ma anche un eccesso di entusiasmo verso la visualizzazione tridimensionale della computer grafica da parte di una certa parte dei loro maestri (non nativi digitali!) che negli ultimi trent'anni si sono abituati alle conferme del fotorealismo. Sotto questa luce, dunque, il montaggio di questi ultimi anni si è guadagnato una posizione di rilievo, perché in un certo senso ha raccolto l'eredità del disegno, caratterizzandosi come tecnica che produce cifre stilistiche "autoriali" mentre sta ri-sensibilizzando l'osservazione dei disegni d'architettura. In attesa di un ritorno al disegno. In attesa di un'era post-digitale.

1 Per un approfondimento sulle diverse tecniche di prefigurazione dell'architettura basate sul montaggio, si rimanda al libro dell'autrice *PICarchitecTURE. Il medium è il montaggio* (Siracusa: Letteraventidue, 2013).

2 Traduzione del testo della didascalia che descrive *The Titanic* (1978) di Stanley Tigerman, in esposizione permanente all'Art Institute di Chicago.

that perspective alone, the photo reproduction of the painting of Paul Klee (*Colourful Meal*, 1928) – as well as *Guernica* (1937) pasted into the section of the Museum of a *Small Town* (1941-1943) - appears in the collage as Synecdoche, which quotes a part to indicate the whole: Art in itself. This type of design has an unmistakable style: interior views made in black China ink on a white background, where a few photographic cut-outs are pasted, well recognisable as such. It is not even rare to find the same fragment in the perspectives of different projects of different years: Mies had no qualms in quoting himself. It is obvious that the art of quoting images in images was not born with the collage: the quotation has always been a strategy for dialogue with history and with the Masters of the past. What happened in the photomontages of late Modernism was, however, something completely different. The architects of the 1960s reinvented the cut-paste technique learned from the Avant-gardes, particularly the Dadaists and the Surrealists, and they created completely new architectural designs, not aimed at building, but the reconstruction of a conscious and political role of architecture in the consumer society. The use of the photomontage allowed them to simultaneously view the project scales from opposite sides and create unsettling images of landscapes inhabited by decontextualized objects and converted into enigmatic monuments of modernity. A powerful desecrating attitude, aimed at exposing the hypocrisy of conformism and mass culture of those years, characterised the visionary projects of the so-called "radical" architects. Hans Hollein, Haus-Ricker-Co, Archigram, Superstudio, Archizoom and all Florentine groups, etc... created architectural manifestos able to alter in the observer the memory of what they quoted with the pasted cut-out. The photographs of urban or naturalistic contexts, in fact, did not serve to contextualise an erecting building, but to set in symbolic places their stories from the future. In that future, the technological drift that characterises our time was implemented, which then had just embarked on its unstoppable path but that they had been able to foresee well in advance. The quotation became a peculiar character of the culture of the so-called Postmodern. Music, graphic design, art and architecture were marked by the aesthetics of quotation and "sampling". Analysing the covers of the record albums between the late 1970s and early 1980s, John Savage, in his article *The Age of Plunder* (Savage 1983), revealed how graphic design was based on the appropriation of visual contents of the past, without the slightest historical sense. At the same time, the literary critic Fredric James accused Postmodernism of sterile nostalgia and trivialised irony (Jameson 1984). Although with strong citationist contents, the architectural designs of those years appear particularly diversified from a technical-aesthetic point of view: from line drawings to those of watercolours, to the photomontages, without any preponderance of one technique over the others. The montage is used almost exclusively to distinguish



a sinistra/ left: Luca Galofaro, "Macchina per vacanze 2050", 2014. (courtesy Luca Galofaro)/ Luca Galofaro, "Holiday Car 2050", 2014. (Courtesy Luca Galofaro)

in basso/ below: Superstudio, "Atti Fondamentali: Morte. Il cimitero di Modena", 1971 (courtesy Gian Piero Frassinelli)/ Superstudio, "Fundamental Acts: Death, The Cemetery of Modena", 1971 (courtesy Gian Piero Frassinelli)

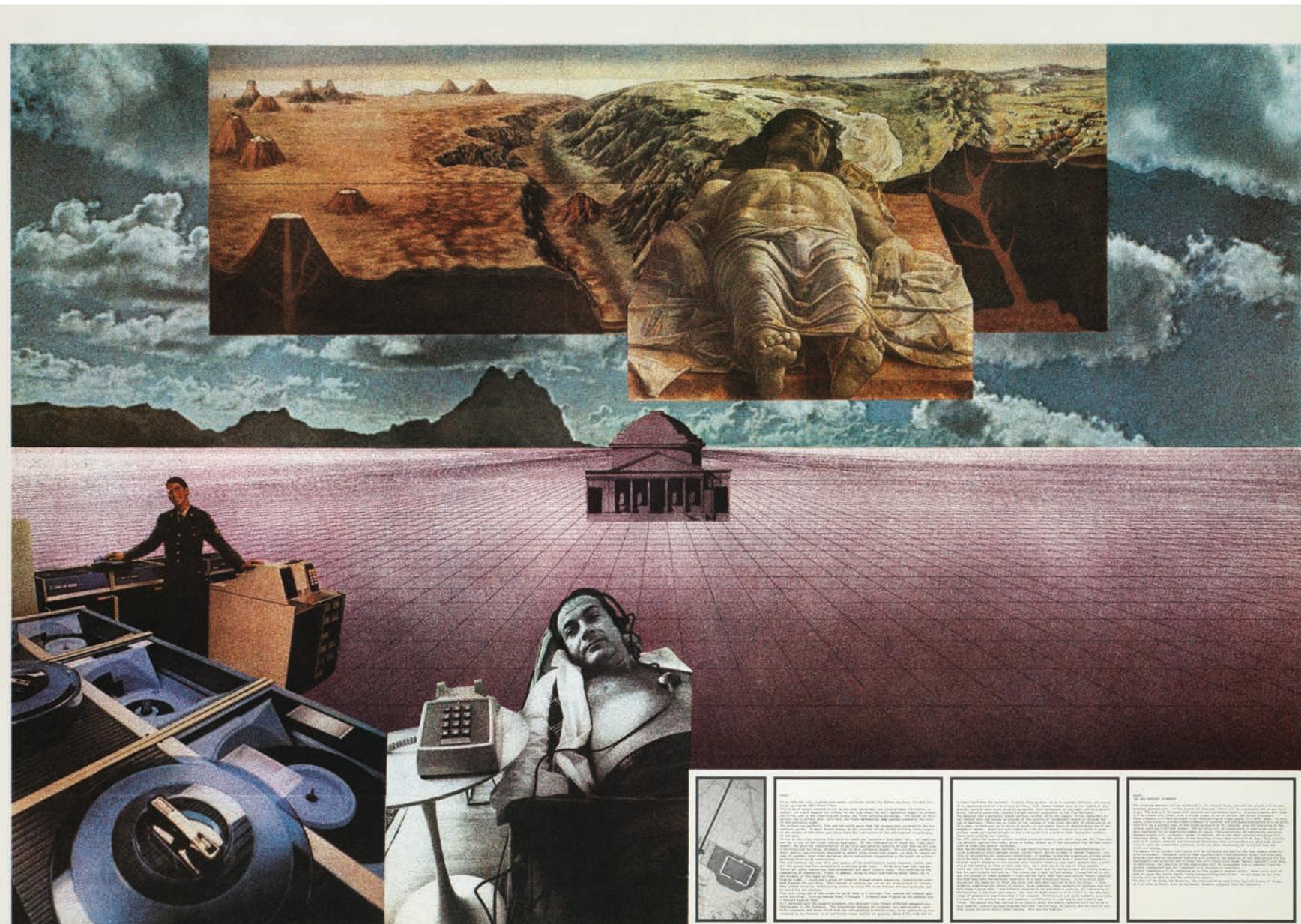


Immagine in basso/ below: Superstudio, "Atti Fondamentali: Morte. Il cimitero di Modena", 1971 (courtesy Gian Piero Frassinelli)

the architecture of the modernist heritage, to reproduce the images rather than to represent them ex Novo: the fragment, in this case, had exactly the goal of indicating itself. With montage, the postmodern architects visually expressed their awareness of the current crisis of the values of modernity, questioning the models of the past on the future of architecture. For example, the *Titanic* by Stanley Tigerman (1978) is a conceptual collage representing the iconic Crown Hall of the Illinois Institute of Technology – which hosts the school of Architecture – while sinking into Lake Michigan. The work of Tigerman explicitly highlights the crisis of architecture teaching in and around Chicago in the late 1970s. At that time, the postmodern movement, which was taught in other schools of architecture in the United States, represented the only real and feasible alternative to the "Mies" minimalist design². Continuing in this brief history, what appears interesting to note is the origin of some fragments: reproductions come more and more from other media (painting, cinema, photography...) These "extraneous" figures enter the representation as external observers; their very presence reveals a certain sense of subordination of architecture to other contemporary artistic means of expression. Today the use of montage has been absorbed almost entirely by digital techniques, but without straying too far from the analogical practice. What is interesting is that it is always confirmed as contemporary, regardless of the use of paper or pixels. At the time of "Post-production" (Burriaud 2002), the challenge of the architectural project is to work in complexity, in a stratified reality of signs and memories where everything is quoted: the tribute, the metaphor, the reuse, the reference outside or within the context, etc. In this way, the quotes end up writing the entire text. If in most cases the quotation is used (pasted) with full knowledge of facts, other times the drawing "refers" to something else without wanting to report a particular quotation. The central perspectives of Beniamino Servino, for example, have a certain graphic treatment that makes them similar to those of Mies van der Rohe. In fact, these designs of Servino are rigorous and very linear exactly like the collages of Mies, but they are not made to implement a quotation and do not even speak the same language. Mies, in fact, designed new containers for his novel poetics, while the imaginary of Servino, designer of the stylistic figure absolutely recognisable and powerful like a Teutonic vis, sinks his roots in the stratified reality of his land, where nothing phenomenal satisfies the archetypal aspiration. On the contrary, the organising grid of many "Corsair" drawings by Carmelo Baglivo, it is a blatant and conscious quotation of the Superstudio's *Supersurfaces*, which reveals its adherence to the theoretical and drawn speculation of the Florentine group, as if to resume the debate exactly from there, where in Italy it was interrupted 40 years ago. The montage of our days no longer arouses interest when it is used as rendering, while it is always new and interesting when it is used as a heuristic act for launching

the project; the quotation of the architecture of the past, moreover, no longer serves to propose a reappropriation of formal content, but to re-actualize the formal approach to the project that produced them. One of the urgencies of contemporary architecture reaffirms that of confrontation with pre-existence because any new architectural project-object will be immersed in a landscape-collage itself, stratified with physical traces with which to interact. This landscape can be a real place, but also a place of memories, a landscape of shapes to provide input to re-invent the form itself. An in-depth study of the designs of the so-called contemporary Italian collagists (Baglivo, Gambardella, Galofaro, Servino and others more or less occasional) highlights how these architects do not use the cut-paste technique (now almost exclusively digital, except rare exceptions of exceptional designers such as Cherubino Gambardella) to create images as an end to themselves or final representations of something devised elsewhere and otherwise, but as a compositional and creative strategy. The fragment is understood as a form in itself, to be re-composed, re-assembled to ideally combine past and future; through the collage, in fact, the project does not invent a language Ex Novo, it derives from registers already known, acting with meticulous technical interventions (addition, subtraction, multiplication...), which are then those of a certain practice of the architectural composition. With the collage, the project does not manage virgin material, because the desire is not to create autonomous and original forms, but to include the work in a network of signs and meanings. In conclusion, the montage of photographic elements in the project design is a subjective practice and the inexhaustible possibilities, as demonstrated by the many historical and contemporary experiences. Its topicality is evident: not only architects but also many contemporary artists use this technique for design purposes: from the English artist Rachel Whiteread to the French duo Berdager & Pejus, to the Italians Botto and Bruno, etc. Each author through the cut-paste technique not only experiments his stylistic research but also lays the foundations of the project according to well-defined practices. In the digital age, hand drawing was gradually perceived more and more as outdated and obsolete; among the reasons for this inexorable decline, the little attraction found in young people, who perceive analogue time as being more tiring than digital, but also an excess of enthusiasm towards the three-dimensional display of computer graphics by a certain part of their masters (not digital natives!) that in the last thirty years have become accustomed to the confirmations of photorealism. In this light, therefore, the montage of these last years has gained a prominent position, because in a certain sense has collected the inheritance of design, characterising itself as a technique that produces "authorial" stylistic figures while re-raising awareness of observation of architectural drawings. Waiting for a return to drawing. Waiting for a post-digital era.

1 For an insight into the various techniques of architectural prefiguration based on montage, please refer to the book of the author PICarchitectURE. The medium is montage (Siracusa: Letteraventidue, 2013)

2 Translation of the text of the caption describing The Titanic (1978) by Stanley Tigerman, in permanent exhibition at the Art Institute in Chicago

References

- Glenn Adamson and Jane Pavitt, editors, *Postmodernism. Style and Subversion 1970-1990* (London: V&A Publishing, 2011).
- Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* (Milano: Postmedia Books, 2004).
- Giovanni Fanelli, *Storia della fotografia d'architettura* (Roma-Bari: Laterza, 2009).
- Fredric Jameson, "Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 1/146 (July-August 1994).
- Lucy Lippard, editor, *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp, and Others* (Mineola, NY: Dover, 1971): 64–66.
- John Heartfield, *Photomontages of the Nazi Period* (London: Universe Books, 1977).
- Gustav Klucis, *Literatura i iskusstvo (1931)*, cit. in *Charles Harrison and Paul Wood, editors, Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas* (Blackwell Publishing: London, 2003): 489-491.
- Matilda McQuaid, editor, *Envisioning Architecture: Drawings from The Museum of Modern Art* (New York: The Museum of Modern Art, 2002).
- Lucilla Meloni, *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea* (Milano: Postmedia, 2013).
- W. J.T. Mitchell, "Four Fundamental Concepts of Image Science", *Visual Literacy*, ed. J. Elkins (New York: Routledge, 2008).
- Laszlo Moholy-Nagy [1925]. *Pittura Fotografia Film* (Milano: Einaudi, 2010).
- Rick Poynor, *No More Rules: Graphic Design and Postmodernism* (London: Laurence King Publishing, 2003)
- Jon Savage, "The Age of Plunder", *The Face*, n. 33, (Gennaio, 1983): 45-49.
- Giorgio Stockel, *Fotografia come fatto mentale. Guardare vedere fotografare* (Roma: Kappa, 2007).
- Matthew Teitelbaum, editor, *Montage and Modern Life 1919-1942* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994)