

## **VERS UN NOUVEAU SURREALISME. LAS FANTASÍAS ARQUITECTÓNICAS DE JIM KAZANJIAN**

## **VERS UN NOUVEAU SURREALISME. JIM KAZANJIAN'S ARCHITECTURAL FANTASIES**

*Luis Miguel Lus Arana*

doi: 10.4995/ega.2018.8890

Desde la aparición del movimiento en la primera mitad de los años 20, el maridaje de surrealismo y fotografía ha tenido a la arquitectura como uno de sus objetos privilegiados, produciendo imposibles fantasías arquitectónicas revestidas por el velo de lo real. Con la llegada de los métodos de foto-manipulación digital, esta experimentación se ha multiplicado, dando lugar a una enorme variedad de aproximaciones que juegan con la imagen fotográfica para producir escenarios arquitectónicos imposibles pero fascinantes. El artículo centra su mirada en la obra de Jim Kazanjian, un autor procedente del mundo de la construcción digital que, actuando desde los márgenes de la disciplina, ha producido a lo

largo de la última década una obra que combina la pericia técnica con su interés por las atmósferas sombrías de los relatos de H.P. Lovecraft o Algernon Blackwood para producir improbables objetos arquitectónicos de oscura pero delicada belleza.

**PALABRAS CLAVE: FOTOGRAFÍA.  
FOTO-MANIPULACIÓN DIGITAL.  
COLLAGE. FICCIÓN**

---

*Since the advent of the movement in the early 1920s, the marriage of surrealism and photography has found in architecture one of its privileged subjects, producing impossible architectural fantasies covered with a veil of reality. With the arrival of digital photo-manipulation tools, this*

*experimentation has undergone a radical expansion, giving rise to a great variety of approaches that play with photographic imagery in order to produce impossible but fascinating architectural scenarios. This article focuses on the work of Jim Kazanjian, an author coming from the realm of digital building who, working on the fringes of the discipline, has produced throughout the last decade, a body of work that combines technical prowess with the fascination with the somber atmospheres of H.P. Lovecraft or Algernon Blackwood's tales as a means to produce improbable architectural objects of dark but delicate beauty.*

**KEYWORDS: PHOTOGRAPHY.  
DIGITAL PHOTO-MANIPULATION.  
COLLAGE. FICTION**

El 11 de octubre de 1924, André Breton formalizaba la entrada oficial del Surrealismo en la Historia de los movimientos artísticos con su publicación del primer *Manifesto Surrealista*, que lo definía como un 'automatismo psíquico puro... un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón' <sup>1</sup> que los surrealistas abrazarían por sus posibilidades para la generación artística. Diera o no lugar a monstruos, el sueño de la razón era fundamentalmente productivo, y en su vertiente visual, el surrealismo explotaría la libre combinación de cuerpos y espacios de naturalezas diversas, incompatibles o antagónicas. Dentro de esta dialéctica de liberación con respecto a lo racional, la fotografía sería rápidamente incorporada al repertorio de técnicas de producción surrealista. Cargada desde sus orígenes de una supuesta objetividad innata, la imagen fotográfica resultaba particularmente apetecible por varios motivos. Por una parte, porque ofrecía una simulación especialmente vívida del mundo sensible, y su distorsión parecía subvertir las leyes de la realidad misma. Por otra, porque su utilización como medio para recrear lo imaginario atentaba contra la condición fundamental de la lente de la cámara como ojo mecánico que captaba la realidad de forma no mediatizaba, lo que llevaría a Salvador Dalí a afirmar que 'nada dará más razón al surrealismo que la fotografía' <sup>2</sup>.

La fotografía, aun con sus limitaciones técnicas, ofreció a los surrealistas todo un catálogo de recursos con los que *defamiliarizar* la realidad: múltiples exposiciones que fusionaban diferentes cuerpos entre sí y estos con la arquitectura, exposiciones prolongadas, re-

producciones en negativo, rotaciones... se combinaban con trabajos en los que el esfuerzo se centraba en la composición de la escena, que se volvía surrealista al ser fotografiada. Junto al cuerpo humano, la arquitectura jugó un papel fundamental en la construcción del imaginario surrealista. Las imágenes de un París vacío pero muy real captadas por Eugène Atget serían apadrinadas como propias por Man Ray y los surrealistas, mientras una ciudad moderna trastocada sería objeto de fotomontajes como *Ne gaspillez pas votre temps* (1927) de Maurice Tabard, entre otros <sup>3</sup>. En sentido contrario, el surrealismo fotográfico se revelaría un poderoso mecanismo de producción de imagen arquitectónica. Si en las primeras décadas de siglo, fotógrafos y artistas plásticos como Paul Citroen, Otto Umbehr o Erwin Blumemfeld habían descubierto el poder del collage fotográfico para generar exuberantes cacofonías urbanas engendradas en la fragmentación de la visión, el surrealismo introducía un grado de libertad superior, en el que no era ya el aparato perceptivo sino la propia realidad representada la que se alteraba. Si bien la mera posibilidad de una arquitectura surrealista es aun hoy objeto de debate, su simulación fotográfica ha producido a lo largo de la historia una cadencia continua de impactantes imágenes, tanto en los collages de arquitectos como Hans Hollein o Kenneth Browne como sobre todo en el trabajo de fotógrafos como Tsunehisa Kimura, Scott Mutter, Thomas Barbèy, Fred Scott o Jerry Uelsmann, artistas que, trabajando desde fuera de la disciplina, combinan libremente la arquitectura con otros elementos de nuestra realidad

On October 11 1924, André Breton formalized the official entry of Surrealism into the History of Art Movements with the publication of the first *Surrealist Manifesto*, which defined it as a '[p]sychic automatism in its pure state... [d]ictated by the thought, in the absence of any control exercised by reason' (Breton, 1924 1) that the Surrealists would embrace due to its possibilities for artistic creation. Be it the producer of monsters or not, the sleep of reason was fundamentally productive, and, in its visual incarnation, Surrealism would exploit the free combination of bodies and spaces of diverse, incompatible, or antagonistic natures. Following this dialectics of liberation from reason, photography was soon incorporated in the repertoire of Surrealism's production techniques. Loaded from its very beginnings with an alleged built-in objectivity, photographic images were particularly appealing for several reasons: on the one hand, because they provided a particularly vivid simulation of the sensible world, and their distortion *looked* like a subversion of the rules of reality itself. On the other, because using photography as a means to recreate imaginary worlds undermined the basic conditions of the camera as a mechanical eye that captured reality in an unmediated way, which would prompt Salvador Dalí to state that '*nothing will prove surrealism right as much as photography*' <sup>2</sup>.

Photography, even with its technical limitations, presented the surrealists with a whole catalog of techniques to *de-familiarize* reality: multiple exposures that merged bodies together and with architecture, long exposure photography, reverse printing, rotations... were combined with works in which the efforts focused on the staging of the scene, which became surrealistic when photographed. Alongside the human body, architecture also played a seminal role in the construction of the collective imagination of Surrealism. The images of an emptied but very real Paris captured by Eugène Atget would later be endorsed as their own kind by Man Ray and the Surrealists, while an altered modern city became the subject of photo-montages such as *Ne gaspillez pas votre temps* (1927) by André Tabard, among others <sup>3</sup>. Conversely, photographic surrealism would later reveal as a powerful producer of



1. [1.1] Barbara Nati, 'Ship'. Serie *No Farewell, only Endless Goodbyes* (2012)

1. [1.1] Barbara Nati, 'Ship'. *No Farewell, only Endless Goodbyes* series (2012)





1. [1.2] Laurent Chéhère, 'McDo' (2012).  
Serie Flying Houses (2012-2015). [1.3] Dariusz Klimczak, 'Way Back Home' (2012). [1.4]  
Barbara Nati, 'Untitled'. Serie *The house of this evening, all Mine* (2013)

1. [1.2] Laurent Chéhère, 'McDo' (2012). Flying  
Houses series (2012-2015). [1.3] Dariusz Klimczak,  
'Way Back Home' (2012). [1.4] Barbara Nati,  
'Untitled'. *The house of this evening, all Mine*  
series (2013)



1.2



1.3



architectural imagery. In the early decades of the 20th Century, photographers and artists such as Paul Citroen, Otto Umbehr, or Erwin Blumemfeld had discovered the power of photographic collage for the creation of urban cacophonies engendered in the fragmentation of vision. Surrealism introduced a higher degree of freedom where not only the perceptual apparatus, but the depicted reality itself was altered. Thus, although even the sheer possibility of the existence of surrealistic architecture is contested today, its photographic simulation has produced a continuous output of striking imagery throughout History, both in collages put together by architects such as Hans Hollein or Kenneth Browne, and, above all, in the works of photographers such as Tsunehisa Kimura, Scott Mutter, Thomas Barbèy, Fred Scott o Jerry Uelsmann, artists who, located outside the boundaries of the discipline, freely combine architecture with other elements extracted from our reality in order to produce images as intellectually abhorrent as visually enthralling.

### Surrealism and photography in the digital era

The digital era, with its advancements in the techniques of photo-manipulation and three-dimensional modeling, has only multiplied the number and variety of these games that play with photographed architecture. Sometimes, these excursions into surrealism happen in complete overlap with disciplinary architecture, with authors such as Philipp Schaerer, architect in charge of the visualization of many designs of the firm Herzog & De Meuron, whose architectural fictions overlap with his photographic work for De Wylder Vinck Taillieu. Meanwhile, the photographs staged by Bas Princen, frequent collaborator of OFFICE Kersten Geers David van Severen, show the same will to unveil the surrealistic dimension of reality that we can find in photographers such as Atget, or André Kertész. The possibilities increase as we trespass the strict limits of the profession, presenting a new generation of artists who actively embrace surrealism, finding in architecture an argument and a catalyst: some of them, such as Dariusz Klimczak, use the photographic medium as a means to



recreate compositions akin to those in René Magritte and Paul Delvaux's pictorial worlds. Some others, such as Paul Hollingworth and Laurent Chéhère, make architecture the main element of anti-gravitational fantasies. In other cases, there is also an overlap with the History of the discipline, and with those moments where surrealism and the visionary went hand in hand. That is the case with Barbara Nati, whose series *No Farewell, only Endless Goodbyes* (2012), and *The house of this evening, all Mine* (2013) amalgamate architecture with vehicles and trees, producing images that combine their visual appeal with an ability to create intertextual readings in their involuntary revisions of archetypes that range from the Corbusian liner to Warren Chalk's *Walking City*, and Luc Schuiten's *habitarbres*.

Within the latter group, the work of American artist Jim Kazanjian is perhaps the one that shows in a most telling way the morphological opportunities that breaking the veil of reality can offer for architectural (re)imagining. A Masters in Fine Arts graduate since the early 1990s who made his professional debut working as a 3D modeler and concept artist for the video game industry, Kazanjian is not an architect and has no specific training in that field. He is not a photographer either, working exclusively using preexisting materials that he appropriates already in digital form. This has not prevented him, on the other hand, from producing a para-photographic work in the last decade which is as fortuitous in its genesis as consistent in its interest and dedication to architecture. Starting with the collage 'Untitled (Sun)' in 2006, Kazanjian would produce in subsequent years a series of images linked together by a few common parameters: all of them have been assembled using photographs from the digital archive of the Library of Congress; all of them are only modified using photo retouching software.

### Organic processes and narrative structures

Taking these premises as a starting-point, each manipulation project develops organically from the very rules set by each photograph. Kazanjian admits he feels comfortable working with series, but still,

para producir imágenes tan intelectualmente aberrantes como visualmente subyugantes.

### Surrealismo y fotografía en la era digital

La era digital, con sus avances en las técnicas de fotomanipulación y modelado tridimensional, no ha hecho sino multiplicar el número y la variedad de estos juegos con la arquitectura fotografiada. En ocasiones, estas excursiones en el surrealismo se dan desde una total superposición con lo disciplinar, con autores como Philipp Schaerer, arquitecto y responsable de la visualización de muchos de los proyectos de la oficina de Herzog & De Meuron, o Filip Dujardin, cuyas ficciones arquitectónicas se solapan con su trabajo fotográfico para el estudio De Wylder Vinck Taillieu. Mientras, en el trabajo de Bas Princen, fotógrafo habitual de OFFICE Kersten Geers David van Severen, está presente la misma voluntad de desvelar la dimensión surrealista de lo real de fotógrafos como Atget, o André Kertész. El abanico se amplía notablemente una vez que salimos de los límites estrictos de la profesión, encontrando toda una nueva generación de artistas que retoman activamente el surrealismo, encontrando en la arquitectura argumento y catalizador: algunos, como Dariusz Klimczak, utilizando el material fotográfico para recrear composiciones derivadas de los mundos pictóricos de René Magritte y Paul Delvaux; otros, haciendo de la arquitectura el elemento central de fantasías antigravitatorias, como Paul Hollingworth o Laurent Chéhère. En determinados casos, la superposición lo es también con la propia historia de la disciplina y lo que en ella ha ha-

bido de surrealista en lo visionario. Tal es el caso de Barbara Nati, cuyas series *No Farewell, only Endless Goodbyes* (2012), y *The house of this evening, all Mine* (2013) amalgaman arquitectura con vehículos y con árboles, produciendo imágenes que a su atractivo visual añaden una capacidad generadora de intertextualidades en su involuntaria revisión de modelos que abarcan desde el transatlántico corbusiano y la *Walking City* de Warren Chalk a los *habitarbres* de Luc Schuiten.

Entre estos últimos, el trabajo del artista americano Jim Kazanjian es quizá el que muestra de una forma más elocuente las posibilidades formales que el traspaso del velo de lo real puede tener para la (re)imaginación arquitectónica. Licenciado en Bellas Artes a principios de los años 90 y procedente del mundo de la construcción tridimensional y el diseño conceptual para la industria del videojuego, Kazanjian no es arquitecto, no tiene formación específica en este campo, ni relación profesional con él. Tampoco es fotógrafo, trabajando exclusivamente a partir de materiales preexistentes y apropiados en formato digital. Esto no le ha impedido, sin embargo, realizar en la última década una obra para-fotográfica tan aleatoria en su génesis como coherente en su interés y su dedicación a la arquitectura. Comenzando con el collage 'Untitled (Sun)' en 2006, Kazanjian produciría en los años siguientes una serie de imágenes ligadas entre sí por unos pocos parámetros: todas ellas se realizan a partir de fotografías extraídas de los fondos del archivo digital de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos; todas son modificadas únicamente por medio de programas de retoque fotográfico.

2. [2.1] Jim Kazanjian, 'Untitled (Sun)', 2006 y 'Untitled (Structure)', 2007

2. [2.1] Jim Kazanjian, 'Untitled (Sun)', 2006, and 'Untitled (Structure)', 2007

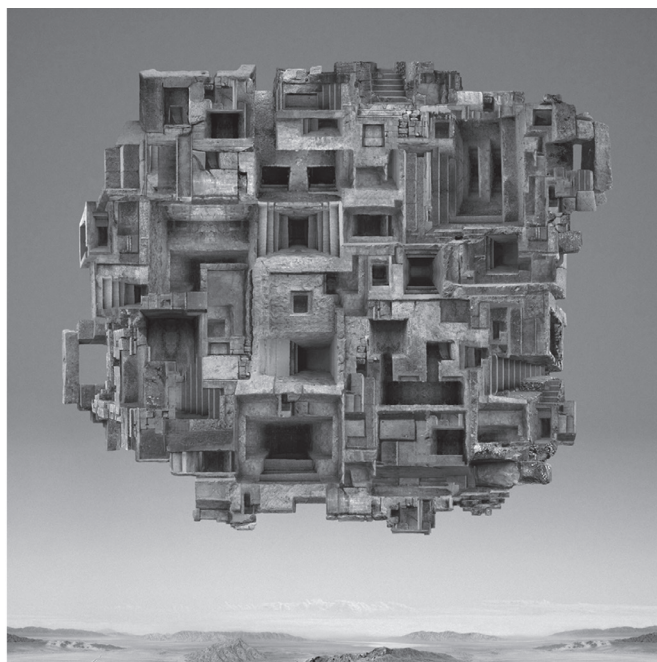
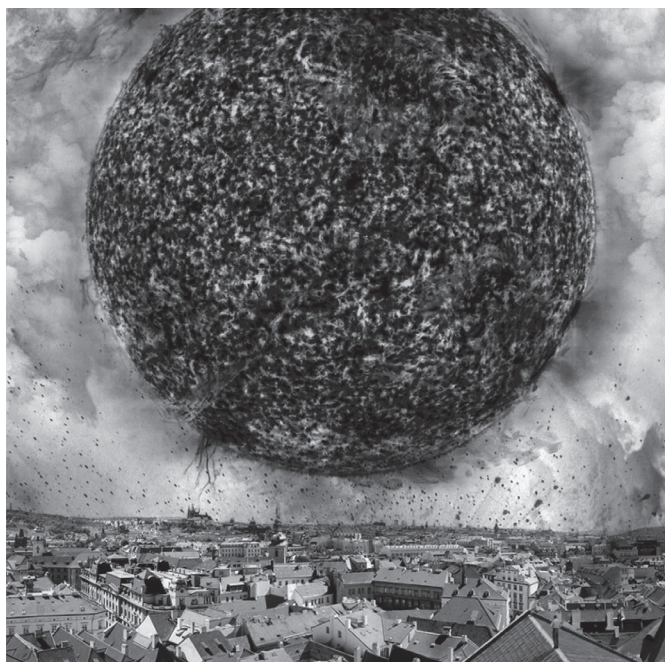
## Procesos orgánicos y Estructuras narrativas

Partiendo de estas premisas, cada proyecto de manipulación se desarrolla orgánicamente a partir de las propias reglas establecidas por cada fotografía. Kazanjian admite sentirse cómodo trabajando con series, pero pese a ello, cada idea surge de las sugerencias de una primera imagen, que es sometida a una manipulación progresiva sin objetivo definido. Como en un proceso de ficticia *mayéutica* visual, el fotomanipulador interroga a la imagen, que en su contacto con el vasto material fotográfico contenido en el archivo digital de aquel, va definiendo el itinerario a seguir: *'Es en gran medida un proceso 'orgánico', pero también un rompecabezas. Simplemente dejo que los materiales me digan dónde quieren ir. Si conceptualizo demasiado el proyecto de antemano, el proceso es menos interesante y no*

*tan efectivo.'* <sup>4</sup> Cada imagen pasa por una lenta transformación en la que se entremezcla y superpone con fragmentos de hasta setenta fotografías diferentes, dando origen a un 'hiper-collage' en el que el original desaparece. Para Kazanjian es fundamental que la imagen de partida sea irreconocible al final del proceso, así como que ésta, y todo el resto de fragmentos, sean no sólo lo más anónimas, sino también lo más anodinas posible. En un estrato elemental, esto deriva de un interés común a otros manipuladores digitales, como Dujardin, interesados en convertir en interesante lo arquitectónicamente intrascendente, o al trabajo de artistas como Kris Kuksi, cuyos conjuntos escultóricos se construyen a partir del collage de objetos sin valor, que son unificados en complejas composiciones recubiertas por una pátina textural común. Como en estos, el trabajo de Kazanjian es inmediatamente reconocible, y se

each idea stems from the suggestions of an initial image, which is subjected to a progressive manipulation, developed without a predetermined goal. As if in a process of fictional, visual *maieutics*, the photo-manipulator interrogates the image, which, establishing connections with his extensive digital archive of photographic materials, defines the route to take: *"It is very much an 'organic' process but also a bit like a puzzle. I just let the materials tell me where they want to go. If I conceptualize the project too much in advance the process is less interesting and not as effective"* <sup>4</sup>.

Each image goes through a slow transformation where it intermingles and overlaps with fragments of up to seventy different photographs, resulting in a 'hyper-collage' in which the original disappears. It is fundamental to Kazanjian both that the image he starts with becomes unrecognizable at the end of the process, and that this first image, as well as all the other fragments, are not only as anonymous, but also as unremarkable as possible. On a basic level, this stems from an intent he shares with some other digital photo-manipulators, such as Dujardin, who are concerned with turning the architecturally inconsequential into something interesting. It also relates him to the work of artists







3

such as Kris Kuksi, who makes his sculptural ensembles by putting together inexpensive objects, which merge into complex compositions covered by a common textural patina. As it happens with those, Kazanjian's work is immediately recognizable, appearing as part of the same genealogy, regardless of the unique personality of each piece, where buildings, vehicles, industrial structures, and elements from nature are merged together in different proportions.

Of course, part of this immediately recognizable common identity stems from the layout and the chromatic characteristics of the final image. Invariably photographed in a centered position, often a frontal one, with an empty, human-less landscape behind them, Kazanjian's *natures mortes* are always presented with a strict black and white palette and in a square format, appearing as '*objects trouvés*' whose purposeful anonymity is underlined by the nomenclature chosen by the author. All of them are adamantly named as 'untitled', followed by a word in parentheses that offers a dispassionate description of the subject: (vehicle), (Station), (object), thus reinforcing their collective appearance as an architectural taxonomy in the vein of Bernd and Hilla Becher's *objective* compilations of industrial remains. Only this time they seem to come from a parallel reality, possibly bred in Edgar Allan Poe's tales. However, as in Philipp Schaerer's equally fictional '*Bildbauten*', which share this historical filiation, the illusion of reality disappears as

muestra al espectador como parte de una misma genealogía pese al carácter único de cada pieza, en las que se amalgaman edificios, vehículos, estructuras industriales o elementos orográficos en diferentes proporciones.

Por supuesto, parte de esta inmediatamente reconocible identidad común proviene de las características compositivas y cromáticas de la imagen. Siempre fotografiadas en una posición central, a menudo frontalmente, y recortándose frente a un vacío paisaje desprovisto del elemento humano, la colección de arquitectónicas *natures mortes* de Kazanjian se presentan siempre en estricto blanco y negro y formato cuadrado, apareciendo como '*objects trouvés*' a cuyo buscado anonimato contribuye la propia nomenclatura utilizada por el autor. Todos ellos son bautizados insistentemente como 'untitled' (sin título), seguido de un término entre paréntesis que ofrece una desapasionada descripción del contenido: (vehicle), (station), (object). Esto refuerza su aspecto conjunto de taxonomía arquitectónica a la manera de las *objetivas* recolecciones de vestigios industriales de

Bernd y Hilla Becher, pero procedentes en este caso de una realidad paralela, quizá aquella en la que se desarrollan los relatos de Edgar Allan Poe. Sin embargo, como en las igualmente ficticias '*Bildbauten*' de Philipp Schaerer, con las que comparten esta filiación histórica, la ilusión de realidad desaparece a medida que el ojo espectador indaga en la imagen.

Mientras algunas de las imágenes de Kazanjian son evidentes construcciones ficticias, en otras esto no es evidente en un primer visionado. Examinadas con detenimiento, sin embargo, su naturaleza collage se deja entrever: un enfoque imposiblemente homogéneo, un *sfumatto* excesivo, pequeñas discordancias en la iluminación, o simplemente la improbable mezcla de elementos revelan que nos encontramos ante una sutura de lugares y momentos que se activan al introducirse el observador en el espacio de la imagen. Esto no es casual, y remite de nuevo a la necesidad del anonimato de la imagen individual. En una de sus más famosas afirmaciones, John Berger concluía que "[l]as fotografías en sí mismas no narran" (Berger 1978). Sin embargo, como señala Diane



Waldman, en el collage conviven “...la identidad original del fragmento... y toda la historia que trae consigo; el nuevo significado que gana en asociación con otros objetos o elementos; y el significado que adquiere como resultado de su metamorfosis en una nueva entidad” 5 (Waldman 1992, 11). Kazanjian, un autor fascinado por las atmósferas de los relatos de Horace Walpole, Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, o Algernon Blackwood, utiliza la arquitectura precisamente por ‘su

capacidad para generar estructuras narrativas’ 6. A menudo, sus collages de impecable sutura digital podrían pasar por fotogramas de un film surrealista, historias encontradas ‘in medias res’, como en las narraciones de Lovecraft. En realidad, en lugar de momentos congelados son, por el contrario, colecciones de momentos independientes que se presentan al espectador articulados en una *cacofónica –esquizofrénica*, de acuerdo con la terminología de Fredric Jameson (Jameson 1982)– *hiperreali-*

3. Jim Kazanjian, ‘Untitled (Chateau)’, 2011: Imágenes del proceso y collage definitivo

4. Taxonomías de una realidad paralela. Colección de collages realizados por Jim Kazanjian entre 2006 y 2016, ordenados desde el más reciente, ‘Untitled (Probe)’ (2016) al más antiguo, ‘Untitled (Sun)’ (2006)

4. Taxonomies from a parallel reality. Complete series of collages by Jim Kazanjian from 2006 through 2016, starting with the most recently completed, ‘Untitled (Probe)’ (2016), and ending with the earliest, ‘Untitled (Sun)’ (2006)

3. Jim Kazanjian, ‘Untitled (Chateau)’, 2011: Excerpts of the process and finished collage





5

the spectator's eye analyzes the image. While some of Kazanjian's images are evidently fictional constructions, in some others this is not obvious at first sight. However, when carefully examined their collage nature starts revealing itself: an impossibly homogeneous focus, an excessive *sfumatto*, slight discrepancies in lighting... reveal that we are contemplating a suture of moments and places that become animated once the observer enters the space contained in the image. This does not happen by chance, and takes us back again to the need for the anonymity of the individual images. In one of his better known statements, John Berger concluded that "[p]hotographs in themselves do not narrate" (Berger 1978). However, as Diane Waldman notes, a collage combines "the original identity of the fragment or object and all of the history it brings with it; the new meaning it gains in association with other objects or elements; and the meaning it acquires as the result of its metamorphosis into a new entity" <sup>5</sup> (Waldman 1992, 11). Kazanjian, an author fascinated by the atmospheres of the tales by Horace Walpole, Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, and Algernon Blackwood, uses architecture specifically because of "its potential to generate narrative structures" <sup>6</sup>. Often his impeccable works of digital suture could be taken for stills of a surrealist film, stories we find 'in medias res', as in Lovecraft's texts. Actually,

*dad*; una realidad aumentada en que todos los momentos se presentan al mismo tiempo y con intensidad isotropa, haciendo que el observador experimente una indefinible pero evidente disonancia cognitiva <sup>7</sup>.

### Hacia un Nuevo Surrealismo (arquitectónico, fotográfico y digital)

Durante las primeras décadas del siglo xx, las posibilidades del maridaje de surrealismo y arquitectura fueron entrevistas y deseadas por ambas partes del binomio. Las relaciones de surrealismo y la arquitectura serían exploradas por Frederick Kiesler, y quizás más notoriamente por Le Corbusier en su conocido ático para el apartamento Beistegui en París de 1930 <sup>8</sup>. Mucho antes que eso, los caminos de Le Corbusier y el surrealismo ya se habían encontrado, sin embargo, a través de la arquitectura en su imagen fotográfica, en las instantáneas de un Versailles que se solapaba con el París fotografiado por Atget <sup>9</sup>. Trabajando en plena era digital,

el trabajo de artistas como Jim Kazanjian ejemplifica lo productivo del encuentro de ambas en el medio fotográfico. Aprovechando la perfección en la sutura de realidades fotografiadas que ofrecen los nuevos medios de producción de imagen, los nuevos surrealistas recuperan una capacidad narrativa inherente a la arquitectura pero a menudo olvidada para crear ventanas a otros mundos surreales, al tiempo que, en sentido contrario, encuentran en la ficción un perfecto crisol para la generación de imagen/forma arquitectónica.

En un momento en que la arquitectura reevalúa su relación con una fotografía que parece amenazar con reducirla a mera imagen bidimensional y en que, a la vez, los medios de construcción digital parecen desplazar a la imagen real, la ficción fotográfica parece reivindicar la vigencia de esta última. Si en *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture* (2016) Jesús Vassallo muestra cómo el trabajo de Bas Princen forma parte integrante de los proyectos realizados



por OFFICE, que éstos no consideran terminados hasta después de fotografiados por aquel 10, la obra de Kazanjian supone una reivindicación del papel de la fotografía: de ese *substrato nativo* que añade una cualidad indefinible, a la vez que insufla nueva vida en imágenes cuyo momento pasó tiempo atrás. ■

#### Notas

- 1 / *Manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, 1924. Extraído de Pellegrini, A. (ed.), 1992.
- 2 / Carta de Dalí a Breton, marzo de 1934. Citado en Rothman, R., 2012, 60.
- 3 / Ver: "Atget and Man Ray in the Context of Surrealism", de John Fuller (1976).
- 4 / Entrevista personal con Jim Kazanjian realizada en Agosto-Octubre de 2017.
- 5 / Citado en Shields, Jennifer A. E., 2017. *Collage and Architecture*. New York: Routledge, s.n.
- 6 / Jim Kazanjian entrevistado por Patrick Brakowsky en "Surreale Architekturcollagen" (2015).
- 7 / Frida Grahn aplica este término a la incomodidad ante los fotocollages de Philipp Schaerer que siente el espectador, que recibe a la vez impulsos en favor y en contra de la autenticidad del objeto fotografiado. Frida Grahn, "Die Macht des Bildes" (2016).
- 8 / Para un análisis del surrealismo en Le Corbusier, ver: "The Ghost in the Machine", de Alexander Gorlin (1982)
- 9 / Este aspecto ha sido analizado por Armando Rabaça, en su artículo "Le Corbusier, Atget, and Versailles" (2012).
- 10 / Jesús Vassallo, *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*, Zurich, Switzerland: Park Books, 2016.

#### Referencias

- BERGER, J., 1978. *Uses of Photography*. For Susan Sontag. En Berger, J., 1980. *About Looking*. New York: Pantheon, pp. 48-63.
- BRAKOWSKY, P., 2015. Surreale Architekturcollagen. *Schwarzweiss*, n° 105, pp. 20-27.
- FULLER, J., 1976. Atget and Man Ray in the Context of Surrealism. *Art Journal*, Vol. 36, N° 2, 130-138.
- GORLIN, A., 1982. The Ghost in the Machine. En Mical, T. (ed.), 2005. *Surrealism and Architecture*. London; New York: Routledge.
- GRAHN, F., 2016. Die Macht des Bildes. *Archithese*, blog, Zurich. English Version.
- JAMESON, F., 1982. Postmodernism and Consumer Society. En Foster, Hal (ed.), 1983. *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend: Bay Press.
- PELLEGRINI, A. (ed.), 1992. *Manifestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- RABAÇA, A., 2012. Le Corbusier, Atget, and Versailles. *Joelho: Revista de Cultura Arquitectónica*, abril 2012, pp. 157-166.
- ROTHMAN, R., 2012 *Tiny Surrealism: Salvador Dalí and the Aesthetics of the Small*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- SHIELDS, Jennifer A. E., 2017. *Collage and Architecture*. New York: Routledge.
- VASSALLO, J., 2016. *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*. Zurich: Park Books.
- WALDMAN, D., 1992. *Collage, Assemblage, and the Found Object*. New York: Harry N. Abrams.

5. Arquitecturas in medias res. [5.1] 'Untitled (Façade)', 2010 [5.2] 'Untitled (Exterior)', 2010 [5.3] 'Untitled (Backyard)', 2011 [5.3] 'Untitled (Bungalow)', 2016

5. Architectures in medias res. [5.1] 'Untitled (Façade)', 2010 [5.2] 'Untitled (Exterior)', 2010 [5.3] 'Untitled (Backyard)', 2011 [5.3] 'Untitled (Bungalow)', 2016

instead of frozen instants they are, on the contrary, collections of different moments that are shown to the viewer articulated in a cacophonous *-schizophrenic*, according to Fredric Jameson's terminology (Jameson 1982)- *hyper-reality*, an augmented reality where every moment is presented at the same time with isotropic intensity, making him experience an indefinable but noticeable cognitive dissonance 7.

### Towards a new Surrealism (architectural, photographic and digital)

In the first decades of the 20th Century, the possibilities of the marriage of surrealism and architecture were glimpsed and desired from both sides of the binomial. The intersections of architecture and surrealism were subsequently explored by Frederick Kiesler, and perhaps most notoriously by Le



Corbusier in his well-known attic for the Beistegui apartment in Paris in 1930 **8**. However, long before that, Le Corbusier and Surrealism had already crossed paths in the realm of photographed architecture, through the snapshots of Versailles taken by the former, which overlapped with Paris as photographed by Atget **9**. Working in the heart of the digital era, the work of artists such as Jim Kazanjian exemplifies how productive the meeting of architecture and surrealism may be when developed in a photographic medium. With the advantage of the perfected suture of realities provided by the new means of image production, those new surrealists recover a narrative potential which is inherent to architecture, but which is also often forgotten, and use it to open windows onto other surreal worlds while, at the same time, discover fiction as an ideal crucible to generate architectural image/form.

In a moment where architecture reconsiders its relation with photography, which seems to threaten to reduce it to a mere two-dimensional image of itself, and where at the same time, digital construction tools seem to displace real images, photographic fiction comes to vindicate the latter's validity. If in *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture* (2016) Jesús Vassallo shows how Bas Princen's work is an integral part of the architectural design processes of OFFICE, which the architects do not regard as finished until they have been photographed by Princen **10**, Kazanjian's *oeuvre* appears as a vindication of photography, of that native stratum which adds that undefinable element to the image, while he brings new life to photographs whose time is long past. ■

### Notes

- 1 / André Breton: *Manifeste du surréalisme*, poisson soluble. Éditions du Sagittaire, 1924. Translated and reprinted in: André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, transl. Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1971, p. 26.
- 2 / Quoted in Rothman, R., 2012, 60.
- 3 / See: "Atget and Man Ray in the Context of Surrealism", by John Fuller (1976).
- 4 / Author's interview with Jim Kazanjian conducted in August-October 2017.
- 5 / Quoted in Shields, Jennifer A. E., 2017. *Collage and Architecture*. New York: Routledge, s.n.
- 6 / Jim Kazanjian interviewed by Patrick Brakowsky in "Surreale Architekturcollagen" (2015).





6. [6.1] Jim Kazanjian, 'Untitled (Station)', 2014  
 [6.2] Kris Kuksi, 'Neo-Roman Opera House',  
 2013 [6.3] Jim Kazanjian, 'Vehicle (Station)', 2013  
 [6.4] Kris Kuksi, 'Church Tank Type 7B', 2009

6. [6.1] Jim Kazanjian, 'Untitled (Station)', 2014 [6.2]  
 Kris Kuksi, 'Neo-Roman Opera House', 2013 [6.3] Jim  
 Kazanjian, 'Vehicle (Station)', 2013 [6.4] Kris Kuksi,  
 'Church Tank Type 7B', 2009

7 / Frida Grahn uses this term to characterize the uneasiness  
 felt by the observer when scanning Philipp Schaerer's photo-  
 collages, which feed him with impulses both supporting and  
 undermining the authenticity of the photographed object. See:  
 Frida Grahn, "Die Macht des Bildes" (2016).

8 / For an analysis of Surrealism in Le Corbusier's work, see  
 Alexander Gorlin, "The Ghost in the Machine: Surrealism in  
 the Work of Le Corbusier" (1982).

9 / This topic has been analyzed by Armando Rabaça, in his  
 article "Le Corbusier, Atget, and Versailles" (2012).

10 / Jesús Vassallo, *Seamless: Digital Collage and  
 Dirty Realism in Contemporary Architecture*, Zurich,  
 Switzerland: Park Books, 2016.

## References

- BRETON, A., 1969. *Manifestoes of Surrealism*,  
 transl. Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann  
 Arbor: The University of Michigan Press.
- BRAKOWSKY, P., 2015. Surreale  
 Architekturcollagen. *Schwarzweiss*, nº 105, pp.  
 20-27.
- BERGER, J., 1978. Uses of Photography. For Susan  
 Sontag. En Berger, J., 1980. *About Looking*. New  
 York: Pantheon, pp. 48-63.
- FULLER, J., 1976. Atget and Man Ray in the Context  
 of Surrealism. *Art Journal*, Vol. 36, Nº 2, 130-138.
- GORLIN, A., 1982. The Ghost in the Machine:  
 Surrealism in the Work of Le Corbusier," *Perspecta*,  
 Vol. 18 (1982), pp. 50-65.
- GRAHN, F., 2016. Die Macht des Bildes. *Archithese*,  
 blog, Zurich. English Version.
- JAMESON, F., 1982. Postmodernism and Consumer  
 Society. En Foster, Hal (ed.), 1983. *The Anti-  
 Aesthetic*. Port Townsend: Bay Press.
- ROTHMAN, R., 2012. *Tiny Surrealism: Salvador  
 Dalí and the Aesthetics of the Small*. Lincoln,  
 Nebraska: University of Nebraska Press.
- RABAÇA, A., 2012. Le Corbusier, Atget,  
 and Versailles. *Joelho: Revista de Cultura  
 Arquitetónica*, abril 2012, pp. 157-166.
- SHIELDS, Jennifer A. E., 2017. *Collage and  
 Architecture*. New York: Routledge.
- VASSALLO, J., 2016. *Seamless: Digital Collage  
 and Dirty Realism in Contemporary Architecture*.  
 Zurich: Park Books.
- WALDMAN, D., 1992. *Collage, Assemblage, and  
 the Found Object*. New York: Harry N. Abrams.