



**Vlad EFTENIE**

Gânduri pe marginea fotografiei de  
arhitectură. Discursul vizual narativ,  
"portretul" de arhitectură

*Thoughts on the edge of architectural  
photography. The narrative visual  
discourse, the "portrait" of  
architecture*



**Gânduri pe marginea  
fotografiei de arhitectură.  
Discursul vizual narativ,  
"portretul" de arhitectură**

**Thoughts on the edge of  
architectural photography.  
The narrative visual  
discourse, the "portrait" of  
architecture**

**Vlad EFTENIE**

vlad.eftenie@uauim.ro

Lector/Şef Lucrări Dr.Arhitect, SP\*, FA UAUIM  
Lecturer Dr.Architect, SP\*, FA UAUIM

\*Departament Sinteza Proiectării de Arhitectură  
Facultatea de Arhitectură  
Universitatea de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu  
UAUIM București  
\*Synthesis of Architectural Design Department (SP)  
Faculty of Architecture  
Ion Mincu University of Architecture and Urbanism  
UAUIM Bucharest

**rezumat**

Adevărul fotografiei de arhitectură poate părea ambiguu, într-un început. Privim imagini ale unor clădiri, spațiul este descris și descompus în impresii vizuale, întâlnirea cu arhitectura se petrece adesea prin intermediul fotografiei de specialitate. Întâlnind clădirile, apoi, vizitându-le la pas, cu o privire curioasă, putem lesne observa că realitatea aduce mult mai multe informații decât simpla imagine tipărită. Atunci putem realiza că se pierde ceva pe drum, între imagine și realitate.

**cuvinte cheie**

arhitectură, fotografie

**abstract**

*The truth of architectural photography may seem ambiguous at first. We regard the images of some buildings, the space is described and decomposed into visual impressions, and the meeting with the architecture is often made through specialized photography. By meeting the buildings, then, visiting them at a glance, with a curious look, we can easily observe that reality brings much more information than just the printed image. Then we can realize that something is lost on the road, between image and reality.*

**keywords**

architecture, photography



Adevărul fotografiei de arhitectură poate părea ambiguu, într-un început. Privim imagini ale unor clădiri: spațiul este descris și descompus în impresii vizuale, întâlnirea cu arhitectura se petrece adesea prin intermediul fotografiei de specialitate. Întâlnind clădirile, apoi, vizitându-le la pas, cu o privire curioasă, putem lesne observa că realitatea aduce mult mai multe informații decât simpla imagine tipărită. Atunci putem realiza că se pierde ceva pe drum, între imagine și realitate.

O întrebare se impune: meritul pentru un rezultat vizual cu impact este al arhitectului-autor care a gândit obiectul, sau al fotografului de arhitectură? Un fotograf va putea cel mult să descopere unghiuri, compoziții pe care obiectul le face posibile, dar care există deja, prin prisma unui "prealabil" conceput. Prin studiu și practică, putem afirma care este adevărul relației arhitect-obiect-fotograf. Louis Kahn spune foarte sensibil că arhitectura "se oprește" acolo unde se oprește și gândirea arhitecturală. Altceva o continuă, imposibil de proiectat, și anume viața celor care folosesc clădirea – pe care aceasta o face posibilă, emoțiile lor. Fotograful este aici privilegiat. El poate beneficia atât de specularea a ceea ce arhitectul a gândit, cât și de implicarea emoțională, prin continuitate, ca observator, ca utilizator, ca trecător atent și sensibil prin peisaj. Fotograful vine din zona de emoție a trăirii obiectului, întâlnind la mijloc descifrarea rațiunii autorului arhitect. Poate îmbina așadar echilibrat două dimensiuni complementare.

În studiul doctoral (\*1) am analizat relația dintre gândirea în arhitectură și analiza în planul imaginii de arhitectură. Atât arhitectura, cât și fotografia, împărtășesc un același secret esențial: îmbină în mod armonios două dimensiuni – cea rațională și cea poetică. Utilitatea și frumusețea. Realismul și

pictorialismul. Una sau cealaltă nu sunt suficiente, cum subliniază și Robert Franck. Doar împreună, complementar și echilibrat, definesc realitatea. Sau ceea ce pare a fi real.

De aceea, fotograful este privilegiat. Desigur, acela care are har. Fotografia de arhitectură ar trebui să miște ceva în privitor, dincolo de a arăta în mod poetic o plastică spațială existentă. Trebuie să știe să se asculte, să înțeleagă rolul și magia luminii și umbrei, a texturilor, a spațialității, a punctului de stație decisiv. Să se emoționeze acolo unde altcineva doar ar trece fără să observe nimic și să știe să transpună emoția în imagine. În cele din urmă, o fotografie ar trebui să stârnească o curiozitate, să îndemne privitorul să își dorească să aibă o experiență personală : "Wow, ce clădire! Vreau să fiu acolo, să o văd, să o simt!"

Credem cu tărie în prezentarea vieții pe care clădirea/obiectul o face posibilă, prin existența lui. "Așteptați să treacă oamenii!" este expresia cu care eventual ne formăm ca arhitecți. Fotograful de arhitectură o poate refuza. Arhitectura există prin prisma percepției, a prezenței oamenilor. Altfel ar fi un cadru lipsit de sens. Oamenii aduc poezia trăirii, emoția ca ingredient decisiv. Oamenii, utilizatorii, fac că spațiul să devină Loc, prin oameni există memorie și vibrație. În cele din urmă, considerând spațiul, plastica sa, arhitectura ca facilitator al unor activități și evenimente, lumina, trăirea, vorbim despre o "arhitectură a emoției". Atunci, spațialitatea se dizolvă și rămâne doar memoria. Fotografia capătă valoare prin prisma permanenței memoriei.

Fotografia cu valoare începe cu o observare atentă. O clădire, un spațiu, un loc – sunt parteneri de discuție. Persoane. Interlocutori. Prieteni. De un om te apropii cu grijă, să nu îl sperii, să nu îl deranjezi.

Unui prieten îi cunoști și îi respecti tabieturile. Îi cauți aspectele fotogenice, îl flatezi. Îi ești sincer, chiar dacă poate durea. Prima impresie este decisivă, urmează apoi studiul. Înțelegerea luminii, a atmosferei. O clădire se transformă secundă cu secundă, deși pare că nimic nu se schimbă. Și chiar dacă pare așa, e bine să revii din timp în timp, să vezi mai bine ce s-a schimbat în tine, ca om, ca observator. Obstacolele sunt minore – obiecte, mașini, cabluri, refuzuri sau lipsa inspirației. Nimic care să țină însă istoria sau mersul soarelui în loc. Un bun fotograf de arhitectură ar trebui să știe să vorbească la perfecție cu pereții.

“Portretul” de arhitectură devine o serie structurată care va conține aspecte vizuale care țin de rațiunea și de poetica spațiului. Se poate veni și reveni până se epuizează curiozitatea și inspirația.

Orice imagine este un produs de sine stătător și care poate fi privit ca produs artistic individual, cu un context intern propriu, cu reguli proprii de lecturare și interpretare, dezvoltând sensuri și semnificații proprii. Un următor pas îl reprezintă posibilitatea de a interconecta, de a relaționa imagini multiple, așa cum pentru a alcătui un cuvânt e nevoie de mai multe litere, pentru o propoziție sunt necesare mai multe cuvinte care pot exprima idei și care la rândul lor pot alcătui, de ce nu, un roman – ca produs complex. Fiecare literă poate fi admirată și utilizată în parte, o idee complexă având însă nevoie de un mijloc de exprimare coerent și structurat, necesitând un nivel de integrare mai înalt. Se pornește astfel de la cuvânt și se organizează în formă complexă propoziții – subansambluri unitare ale întregului, aplicând un anumit stil ce ajută exprimarea unei idei, a unei teme, a unui concept prealabil. Astfel ia naștere ceea ce poate constitui un discurs. “Portretul” de arhitectură este un concept introdus

ca factor de noutate pentru a denumi un discurs vizual - produs complex al genului fotografiei de specialitate, cu o desfășurare narativă, structurat prin intermediul unor relații retorice.

Discursul poate fi definit ca “forma particulară de limbaj cu reguli și convenții proprii, dependent de sursele care îl produc și de mediile de exprimare” (\*2). Ca discurs, arta poate fi privită ca o formă de cunoaștere specializată, aceasta depășind mediul fizic de exprimare și reprezentând acele instanțe – cunoștințe, practici, subiecte care investesc produsul vizual cu o anumită valoare artistică.

Așa cum am arătat deseori, reamintim faptul că imaginea fotografică pendulează între obiectivitate, mediul făcând mereu referire la ceea ce “este” la fața locului, “măsurabil” - și interpretarea subiectivă a realității, a ceea ce reprezintă acesta în plan conotativ, “nemăsurabil”, prin ceea ce semnifică, ce simbolizează, ce “pare că este real”. O imagine reprezintă un univers în sine. Prin alăturare cu altă imagine sau grup de imagini, împreună pot dezvolta o nouă direcție a evocării unor noi semnificații. Modul în care conținutul informațional și simbolic al unui produs vizual este dependent și de alte instanțe discursive poate fi definit prin conceptul de intertextualitate. Acesta articulează elementele componente ale discursului vizual și este esențial a fi urmărit în structurarea modului în care sunt relaționate părțile – secvențele vizuale atunci când mai multe imagini cu conținut diferit sunt aduse în situația de “a lucra” împreună.

Prin ceea ce numim “alcătuire discursivă” (\*3) înțelegem modul în care multiple sensuri și semnificații sunt relaționate într-un discurs particular. Așadar, o imagine își poate altera/schimba/revela sensul în prezența unei alte

imagini, iar împreună pot alcătui o instanță discursivă cu caracteristici noi/ diferite față de părțile componente luate independent. Știm deja că descompunerea nu alterează conținutul părților, acestea descriind întregul la o altă scară. Sensul părților poate fi alterat/ redirecționat prin decontextualizare. Recompunerea acestora rămâne circumscrisă unui sistem referențial inițial dar alterat/ revelat/ îmbogățit acum ca efect al implicării viziunii artistice a autorului, efect al artei sale de “a povesti”.

Rezultatul discursului vizual este supus lecturării/ înțelegerii/ viziunii privitorului, acesta putând specula/ îmbogăți la rândul său conținutul simbolic al discursului inițial. Viziunea postmodernă contribuie substanțial la înțelegerea textului (produsului vizual) ca rezultat al unor multiple citări și corespondențe supuse continuu permutărilor, atât scrierea/ producerea cât și lectura/ consumarea fiind activități complementare care creează sens. Discursul poate fi de mai multe tipuri, în funcție de intenția autorului, comune fiind cel narativ, cel descriptiv, explicativ și cel argumentativ. În discursul narativ, principalul mod de expunere îl constituie narațiunea, caracterizată prin relatarea unor evenimente aflate în relație cauzală, derulate în succesiune cronologică și la care participă unul sau mai multe personaje care evoluează într-un cadru contextual definit. Textul epic (narativ) reprezintă modalitatea de comunicare prin care autorul își exprimă concepția despre lume și viață în mod indirect, prin intermediul personajelor, apelând la narațiune, descriere și dialog. Construcția discursului narativ impune existența unei acțiuni, a unui conflict (în fotografie ar putea fi substituit prin incidența unui pretext atențional, a ceea ce declanșează gestul de a fotografia), a unor momente ale subiectului, totul aflat sub incidența unei structuri ordonatoare.

Este evident faptul că se poate foarte ușor asocia, prin prisma viziunii postmoderne deja introduse, textul narativ cu produsul vizual, în speță cu imaginea fotografică. Prezentarea unui fapt, punerea sa în scenă, organizarea spațială și temporală, punctul de vedere, perspectiva, sunt de asemenea atribute definitorii atât ale fotografiei cât și ale discursului narativ. Recunoaștem atributele descriptiv și explicativ ca fiind – alături de cel narativ, instanțe complementare ale imaginii.

Din perspectiva alcătuirii unei serii de fotografii, o imagine devine o celulă de bază, un “centru”, secvența vizuală cu un nucleu denotativ și conotativ propriu. După cum am spus deja, o imagine în sine reprezintă un discurs vizual. Asocierea unor mai multe imagini – alcătuirea discursivă intră sub incidența intertextualității din perspectiva sensului care transcende simpla înșiruire de obiecte și acțiuni individuale descrise prin cauzalitate. Între secvențe se pot identifica relații de subordonare, de coordonare sau de egalitate. Organizarea discursului poate prezenta trei instanțe diferite, și anume liniară, sub forma de rețea sau aparent amorfă.

Organizarea liniară poate fi deschisă sau închisă, prima alternativă având ca efect logic transformarea sa într-o posibilă unitate/ secvență posibil de integrat într-o altă secțiune a unui discurs prin joncțiune/ concatenare. A doua presupune închiderea unei “bucle”, simetria fiind o alternativă stilistică utilizată și în domeniul literar sau în cel muzical.

O rețea (\*4) presupune existența și relaționarea unor centri - nuclee și eventual și a unor sateliți (\*5) - fiecare dintre aceste elemente îndeplinind o anumită funcție și putându-i-se asocia o sumă de indici referitori la natura situației, atmosfera,

informații de natură spațială și temporală. Corelarea între funcție și indici presupune o distincție fermă: “funcția implică o relaționare prin metonimie, oglindind funcționalitatea acțiunii, în timp ce indicii induc metafora, exprimând funcționalitatea prezenței” (\*6). Pe lângă atributele dependente de o ierarhie, deja enumerate, relațiile dintre elementele arborelui pot fi de natura circumstanțială, care țin de un context dat. Contrastul implică o relație a unor elemente dintr-o aceeași categorie, puse în valoare reciproc prin caracteristici evidențiate într-un mod diametral opus. Conlucrarea poate fi un efect benefic al unei “disponibilități” de adiacența semantică sau un rezultat unei conectivități funcționale. Unicitatea, deși exclude posibilitatea de inter-conectare, introducând o prezumție de disfuncționalitate, poate spori valoarea rețelei-discurs, în ansamblu, prin indexarea valorii secvenței individuale la valoarea potențială a întregului.

Oricare dintre instanțele prezentate pot induce în orice moment o secvență de tip motivare-inițiere-efect, influențând activ relațiile cu “vecinii” din cadrul rețelei, acest fapt conferind o anumită dinamică, adesea imprevizibilă în interiorul corpului discursului vizual-serie care îi pot conferi un anumit “ceva” imposibil de definit, dar care oferă o amprentă reperabilă în plan emoțional, subiectiv. Alternanța prin schimbare lină sau abruptă, pauză, elipsă sunt mijloace stilistice ale compoziției, definatorii pentru tranziția de la un element la altul, de la o secvență la alta. De aceea modul de relaționare a acestora este decisiv în definirea organizării retorice a mesajului vizual, testul ștergerii/ înlocuirii/ mutării (\*7) evidențiind posibile dependențe sau relații indiferente, fiind un exercițiu necesar. Acesta poate defini modul de construire a discursului vizual, făcând posibil lucrul pe variante.

Astfel poate căpăta formă și substanță un discurs vizual conform cu intenția sau așteptările autorului, prin (re)focalizare succesivă.

În cazul celui de-al treilea tip de organizare, spunem “aparent” amorfă pentru că avem convingerea că nu există dezorganizare pură sau non-sens în natură, mijloacele noastre de înțelegere pot fi limitate, imposibilitatea de a pătrunde sensul unei entități fiind aprioric o problemă a privitorului și nu a sursei. Desigur, ținta autorului ar putea fi, înainte de orice, crearea unei ordini și aflarea mijlocului cel mai eficient de a o comunica. La fel de bine însă și crearea unei dezordini ar putea fi un scop în sine, evident în funcție de viziunea și intenția artistică, capabilă să nască un nou limbaj estetic.

Indiferent de natura organizării discursului, acesta trebuie să fie coerent, în acest caz putând vorbi despre o constantă a unui *pattern* compozițional semantic, această însușire fiind un efect al utilizării unor referenți cu funcție identică. După cum am enunțat anterior, referentul este reprezentat de obiectul prin care se realizează conexiunea dintre semn și ceea ce este cunoscut din lumea reală.









Fotografic vorbind, este necesară utilizarea sistematică a acelor secvențe vizuale – imagini individuale diferite, dar unitare dintr-un punct de vedere care trebuie definit în prealabil, neexistând o “rețetă”. Relaționarea acestora conferă discursului narativ continuitate și fluentă din punctul de vedere al comunicării mesajului intenționat, dependent în totalitate de autor. Aici putem vorbi despre modul de operare cu secvențele. Atât autorul cât și privitorul se pot afla în fața unei sume de secvențe aflate într-o relație narativă strict orizontală. Fără o privire de ansamblu, urmărind niveluri de integrare într-o parcurgere verticală, secvențele nu pot fi interrelaționate astfel încât să dezvolte un sens sesizabil, lizibil – precum un detectiv aflat în fața unei multitudini de evidențe nu reușeste să întrevadă un fir călăuzitor și care să deschidă pistele căutate (\*8). Astfel, sensul, înțelesul, nu apare ca o finalitate a unui parcurs narativ, el este omniprezent, putând fi evidențiat în orice moment al discursului.

Dacă instanțele comunicării literare sunt autorul, povestitorul, personajul și cititorul, pentru cazul fotografiei, autorul și povestitorul sunt una și aceeași entitate, întrucât aceștia creează “o lume” și stabilesc o relație de comunicare cu mediul fotografiat, concomitent. Autorul imaginii nu este niciodată neutru, neimplicat - prin ceea ce am numit imersiune fotografică prin observare și implicarea unor competențe specifice neputând avea loc un gest fotografic eficient, capabil să facă posibil momentul de grație. Personajul este desigur substituit în fotografie cu subiectul care realizează acțiunea. Subiectul în fotografia de arhitectură este constituit prin asocierea ingredientelor specifice mediului construit, într-o secvență spațială și temporală dată. Cititorul, în cazul fotografiei – privitorul, este destinatarul produsului narativ.

Acesta poate fi detașat (reținem faptul că și autorul poate fi detașat în relație cu subiectul său, la un moment dat) – aflat în afara subiectului și în cel mai bun caz oferind credit autorului și încercând să-i urmărească intenția, poate fi eficient – capabil să selecteze informații în funcție de obiective precise sau poate fi competent – experimentat, capabil să elaboreze un discurs critic.

Introducerea privitorului în ecuația perspectivei narrative o poate îmbogăți prin prisma faptului că acesta poate fi plasat la rândul său într-una din cele trei poziții enumerate anterior. Autorul și privitorul pot evolua împreună, unul poate cunoaște mai bine decât altul intenția sau modul de a privi al celuilalt. Rolul privitorului este esențial întrucât o fotografie expusă îi “aparține”, acesta având rolul de a conferi, de a încărca sau de a îmbogăți sensul imaginii, prin lectură/ re-scriere a sensului. Multitudinea de lecturi/ interpretări posibile sunt dependente de factori culturali, estetici, etc., “o imagine (lexia) putând mobiliza multiple lexicoane” (\*9). Lexiconul este “un fragment simbolic care corespunde unui ansamblu de practici și tehnici” (\*10). Putem astfel îmbogăți acum sensul conotației (introduse anterior), aceasta fiind constituită prin organizarea structurată a codurilor aferente unui lexicon. În acest context, “conotatori” (\*11) sunt acele elemente “purtătoare” de sens și pot constitui o retorică, aceasta reprezentând un aspect semnificativ al unei ideologii.

Un mesaj este considerat coerent, lizibil atunci când evidențiază o structură rațională capabilă a fi relaționată cu un “bagaj” preexistent de cunoștințe ale privitorului. De asemenea, își păstrează însușirile enumerate atunci când susține identificarea unor relații între părțile componente și face posibilă descifrarea codurilor conținute (\*12). Privitorul,

indiferent de experiență sau uneori de gradul de scepticism, are posibilitatea înainte de orice de a accepta propunerea “călătoriei” propuse de autor prin intermediul produsului artistic. Întâlnirea celor două instanțe se poate realiza undeva la mijloc, dar este dependent în egală măsură de gradul de codificare al mesajului și de posibilitatea “cititorului” de a-l descifra.

Putem evidenția o dilemă adesea prezentă: ceea ce vede autorul în fotografiile sale nu văd ceilalți și invers – câteodată. În cel mai bun caz și foarte rar se ajunge la un “acord”. Percepția este diferită din interior față de cea din afară subiectului. Cu siguranță fotograficul știe ceva în plus, el a fost acolo, la fața locului, el a simțit când a declanșat, motivația a fost a lui în întregime. Cu toate acestea, ceva îl împiedică să fie complet detașat de imagine, chiar dacă își propune, chiar dacă timpul aduce cu sine această detașare. Privitorul este, în schimb, exterior și încearcă apropierea de subiect din direcție opusă, încercându-se cu stare, în vreme ce autorul trebuie să descarce o anumită vibrație emoțională, să se elibereze de aceasta pentru a putea vedea clar din nou, pentru a putea evalua. Așadar, poate exista o dilemă de ambele părți în ceea ce privește adevărul imaginii și atunci nici autorul și nici privitorul nu sunt cele mai bune instanțe pentru a-l stabili. Asta ar însemna că adevărul este conținut în imagine și ea singură ar fi cel mai bun evaluator al ei. Trecând peste micul impas logic, credem că atât autorul, cât și privitorul pot fi instanțe capabile să “pătrundă” imaginea prin esența acesteia. Cu siguranță o comunicare între autor și privitorul exterior ar putea asigura un rezultat optim al evaluării unei imagini sau unui discurs vizual complex.

Un cod accesibil conferă un impact imediat și oferă produsului accesibilitate – fapt pozitiv, dar care

provoacă o consumare rapidă a mesajului. Pe de altă parte un cod inaccesibil separă definitiv autorul de privitor, cel puțin într-o instanță culturală dată. Nimic nu garantează faptul că peste o sută de ani, ceea ce este astăzi considerat fără sens, nu va fi ridicat la rang de artă superioară (a se vedea numeroasele cazuri ale unor pictori, compozitori sau scriitori). O alternativă utilă și în același timp nesupusă consumării imediate aduce poate o combinație subtilă și echilibrată între elemente accesibile – cu rol de “ancoră” și elemente criptate (care nu sunt obligatoriu a fi înțelese pe moment nici de către autor) care proiectează într-un timp viitor conturarea pleneră a potențialului operei. Timpul rămâne desigur singurul care decide și decantează valoarea unui produs artistic, arhitectura în sine ca obiect și viabilitate fiind supusă din plin acestui test.

Fig.1-5\* foto Vlad Eftenie

\*Imagini de la autor/ *Images from the author*







*(english version)*

*The truth of architectural photography may seem ambiguous at first. We regard the images of some buildings: the space is described and decomposed into visual impressions, and the meeting with the architecture is often made through specialized photography. By meeting the buildings, then, visiting them at a glance, with a curious look, we can easily observe that reality brings much more information than just the printed image. Then we can realize that something is lost on the road, between image and reality.*

*One question is asked: is the merit of an impactful visual result the architect-author who designed the object, or the architectural photographer? A photographer will at most be able to discover angles, compositions that the object makes possible, but which already exists, from the point of view of a "prior" already conceived. Through study and practice, we can affirm the truth of the architect-object-photographer relationship. Louis Kahn says very sensitive that architecture "stops" where architectural thinking also stops. Something else is continuous, impossible to design, namely the life of those who use the building - which makes it possible, their emotions. The photographer is here privileged. He can benefit both from the speculation of what the architect has thought, as well as from the emotional involvement, through continuity, as an observer, as a user, as a careful and sensitive passer through the landscape. The photographer comes from the area of emotion of living the object, encountering in the middle the deciphering of the reason of the architect author. It can therefore combine two complementary dimensions in a balanced way.*

*In the doctoral study (\* 1) we analyzed the relation between the thinking in architecture and the analysis in the plane of the architectural image. Both architecture and photography share the same essential secret: they harmoniously combine two dimensions - the rational and the poetic. Usefulness and beauty. Realism and pictorialism. One or the other is not enough, as Robert Franck points out. Only together, complementary and balanced, do they define reality. Or what seems to be real.*

*That is why the photographer is privileged. Of course, the one with grace. Architectural photography should move something about, beyond the poetic look of an existing spatial plastic. Must know how to listen, understand the role and magic of light and shadow, textures, spatiality, the decisive station point. To get excited where someone else would just go without seeing anything and know how to transpose the emotion into the image. Finally, a photograph should arouse curiosity, urge the viewer to want to have a personal experience: "Wow, what a building! I want to be there, to see it, to feel it!"*

*We strongly believe in presenting the life that the building / object makes possible, by its existence. "Expect people to pass!" Is the expression we eventually form as architects. The architectural photographer can refuse it. Architecture exists from the perspective of perception, of the presence of people. Otherwise it would be a meaningless framework. People bring the poetry of living, the emotion that is the decisive ingredient. People, users, make space become place, through people there is memory and vibration. Finally, considering the space, its plasticity, the architecture that facilitates some activities and events, the light, the living, we talk about "architecture of emotion". Then, the*



*spatiality dissolves and only the memory remains. Photography gets value through the prism of memory permanence.*

*Value photography begins with careful observation. A building, a space, a place - they are discussion partners. People. Interlocutors. Friends. Approach a man carefully, do not scare him, do not disturb him. You know a friend and you respect his camp. You look for its photogenic aspects, you flatter it. You're honest, even if it may hurt. The first impression is decisive, then the study follows. Understanding the light, the atmosphere. A building was transformed Second by second, although nothing seems to change. And even if it looks like this, it's good to come back from time to time, to see better what has changed in you, as a man, as an observer. Obstacles are minor - objects, cars, cables, refusals or lack of inspiration. But nothing to keep the history or the sun going in its place. A good architecture photographer should know how to speak perfectly to the walls.*

*The "portrait" of architecture becomes a structured series that will contain visual aspects related to the reason and the poetics of the space. One can come and return until curiosity and inspiration are exhausted.*

*Each image is a product of its own and can be viewed as an individual artistic product, with its own internal context, with its own rules for reading and interpretation, developing its own meanings and meanings. A next step is the possibility to interconnect, to relate multiple images, as in order to make a word more letters are needed, for a sentence there are several words that can express ideas and which in turn can be made, why not, a novel - as a complex product. Each letter can be admired and*

*used in part, a complex idea, but it needs a coherent and structured means of expression, requiring a higher level of integration. It starts from the word and organizes in complex form sentences - unitary subassemblies of the whole, applying a certain style that helps express an idea, a theme, a preliminary concept. Thus is born what can constitute a discourse. The "portrait" of architecture is a concept introduced as a novelty factor to name a visual discourse - a complex product of the specialized photography genre, with a narrative development, structured through rhetorical relationships.*

*The discourse can be defined as "the particular form of language with its own rules and conventions, depending on the sources that produce it and the means of expression" (\*2). As a discourse, art can be regarded as a specialized form of knowledge, which goes beyond the physical medium of expression and represents those instances - knowledge, practices, subjects that invest the visual product with a certain artistic value.*

*As I have often shown, we recall that the photographic image swings between objectivity, the environment always referring to what "is" on the spot, "measurable" - and the subjective interpretation of reality, of what it represents in a connotative plane, "immeasurable". ", By what it means, what it symbolizes, what "seems to be real". An image represents a universe itself. By joining with another image or group of images, together they can develop a new direction of evoking new meanings. The way in which the informational and symbolic content of a visual product is dependent also on other discursive instances can be defined by the concept of inter-textual. It articulates the component elements of visual discourse and is essential to be followed in structuring the way the parts are related*

- the visual sequences when more images with different content are brought together to "work" together.

By what we call "discursive composition" (\*3) we understand how multiple meanings and meanings are related in a particular discourse. Therefore, an image can alter / change / reveal its meaning in the presence of another image and together they can form a discursive court with new / different characteristics compared to the parts taken independently. We already know that decomposition does not alter the content of the parts, describing the whole on a different scale. The sense of the parts can be altered / redirected by de-contextualization. Their re-composition remains confined to an initial referential system but altered / revealed / enriched now as an effect of the implication of the artistic vision of the author, an effect of his art of "telling".

The result of the visual discourse is subject to the reading / understanding / vision of the viewer, who can speculate / enrich the symbolic content of the initial discourse. The postmodern vision contributes substantially to the understanding of the text (the visual product) as a result of multiple citations and correspondences subjected to permutations continuously, both writing / producing and reading / consuming being complementary activities that create meaning. The speech can be of several types, depending on the author's intention, the narrative, the descriptive, the explanatory and the argumentative being common. In the narrative discourse, the main mode of exposition is the narrative, characterized by relating events in a causal relationship, carried out in chronological succession and involving one or more characters evolving within a defined contextual framework. The epic (narrative) text represents the mode of

communication by which the author expresses his / her conception of the world and life indirectly, through the characters, appealing to the narrative, description and dialogue. The construction of the narrative discourse requires the existence of an action, of a conflict (in the photograph it could be replaced by the incidence of an attentive pretext, of what triggers the gesture to photograph), of moments of the subject, all under the influence of an orderly structure.

It is obvious that one can very easily associate, through the postmodern vision already introduced, the narrative text with the visual product, in particular with the photographic image. The presentation of a fact, the staging, the spatial and temporal organization, the point of view, the perspective, are also the defining attributes of both photography and narrative discourse. We recognize the descriptive and explanatory attributes as - alongside the narrative, complementary instances of the image.

From the perspective of forming a series of photographs, an image becomes a basic cell, a "center", the visual sequence with its own denotative and connotative nucleus. As I said before, an image itself is a visual discourse. The association of several images - the discursive composition comes under the influence of intertextuality from the perspective of the sense that transcends the simple chain of objects and individual actions described by causality. Between sequences, subordination, coordination or equality relationships can be identified. Speech organization can have three different instances, namely linear, in the form of a network or apparently amorphous.

The linear organization can be opened or closed, the first alternative having the logical effect of

*transforming it into a possible unit / sequence that can be integrated into another section of a discourse by junction / concatenation. The second involves the closure of a "loop", symmetry being a stylistic alternative used in the literary or musical fields.*

*A network (\*4) supposes the existence and the connection of centers - nuclei and possibly of satellites (\* 5) - each of these elements fulfilling a certain function and being able to associate a sum of indices regarding the nature of the situation, the atmosphere, spatial and temporal information. The correlation between function and indices implies a firm distinction: "the function implies a relation by metonymy, mirroring the functionality of the action, while the indices induce metaphor, expressing the functionality of the present" (\* 6). In addition to the attributes dependent on a hierarchy, already listed, the relationships between tree elements may be circumstantial in nature, given a given context. The contrast implies a relation of elements of the same category, valued by each other through characteristics highlighted in a diametrically opposite way. Collaboration can be a beneficial effect of "availability" of semantic adjacency or a result of functional connectivity. Uniqueness, although it excludes the possibility of interconnection, introducing a presumption of disfunctionality, can increase the value of the discourse network, as a whole, by indexing the value of the individual sequence to the potential value of the whole.*

*Any of the presented courts can induce at any time a sequence of motivation-initiation-effect, actively influencing the relations with the "neighbors" within the network, this conferring a certain dynamic, often unpredictable within the body of the visual-series discourse that can confer them a certain*

*"something" impossible to define but which offers a fingerprint that can be emotionally, subjectively. Alternation by smooth or abrupt change, pause, ellipse are stylistic means of composition, defining the transition from one element to another, from one sequence to another. This is why the way of relating them is decisive in defining the rhetorical organization of the visual message, the test of deletion / replacement / move (\* 7) highlighting possible dependencies or indifferent relationships, being a necessary exercise. It can define how to construct the visual discourse, making it possible to work on variants. In this way, a visual discourse according to the author's intention or expectations can take shape and substance, through (re) successive focusing.*

*In the case of the third type of organization, we say "apparently" amorphous because we are convinced that there is no pure disorganization or nonsense in nature, our means of understanding may be limited, the inability to penetrate the meaning of an entity is a priori a problem of the viewer and not of the source. Of course, the author's goal could be, first of all, the creation of an order and finding the most effective means of communicating it. But also creating a disorder could be an end in itself, obviously depending on the artistic vision and intention, capable of giving birth to a new aesthetic language.*

*Regardless of the nature of the speech organization, it must be coherent; in this case we can talk about a consistency of a semantic compositional pattern, this finding being an effect of using referents with identical function. As stated above, the referent is the object through which the connection between the sign and what is known in the real world is made.*

*Photographically speaking, it is necessary to systematically use those visual sequences - different but unitary individual images from a point of view that must be defined in advance, without a "recipe". Their connection gives the narrative discourse continuity and fluency from the point of view of communicating the intended message, totally dependent on the author. Here we can talk about how to operate with the sequences. Both the author and the viewer can be in front of a sum of sequences in a strictly horizontal narrative relation. Without an overview, pursuing levels of integration in a vertical path, the sequences cannot be interrelated so as to develop a noticeable, readable meaning - like a detective in front of a multitude of records fails to see a guiding thread and which to open the searched tracks (\* 8). Thus, the meaning, the meaning, does not appear that a finality of a narrative path, it is omnipresent, and can be highlighted at any time of the discourse.*

*If the courts of literary communication are the author, the storyteller, the character and the reader, in the case of photography, the author and the storyteller are one and the same entity, as they create "a world" and establish a communication relationship with the photographed environment, at the same time. The author of the image is never neutral, not implicated - through what I have called photographic immersion through observation and the implication of specific skills and cannot take place an efficient photographic gesture, able to make the moment of grace possible. The character is of course substituted in the photograph with the subject that performs the action. The subject in the architectural photography is constituted by combining the specific ingredients of the built environment, in a given spatial and temporal sequence. The reader, in the case of photography -*

*the viewer, is the recipient of the narrative product. It can be detached (we note that the author can also be detached in relation to the subject or, at some point) - being outside the subject and in the best case giving credit to the author and trying to follow his intention, can be effective - able to select information according to precise objectives or may be competent - experienced, capable of developing critical discourse.*

*The introduction of the viewer into the equation of the narrative perspective can be enriched by the fact that it can be placed in one of the three positions listed above. The author and the viewer can evolve together, one can know better than the other the intention or the way of looking at the other. The role of the viewer is essential as an exposed photograph "belongs to" it, which has the role of conferring, uploading or enriching the meaning of the image, by reading / rewriting the meaning. The multitude of possible readings / interpretations are dependent on cultural, aesthetic, etc., "an image (lexia) can mobilize multiple lexicons" (\* 9). The lexicon is "a symbolic fragment that corresponds to a set of practices and techniques" (\* 10). We can thus enrich the meaning of the connotation (previously introduced), which is constituted by the structured organization of the codes related to a lexicon. In this context, "connotators" (\* 11) are those elements that "carry" meaning and can constitute rhetoric, which represents a significant aspect of an ideology.*

*A message is considered coherent, legible when it highlights a rational structure capable of being related to a pre-existing "baggage" of the viewer's knowledge. It also retains the features listed when it supports the identification of relationships between the component parts and makes it possible to decipher the codes contained (\* 12). The viewer,*

*regardless of experience or sometimes of the degree of skepticism, has the possibility, first of all, to accept the proposal of the "journey" proposed by the author through the artistic product. The meeting of the two courts can be done somewhere in the middle, but it is equally dependent on the degree of coding of the message and the possibility of the "reader" to decipher it.*

*We can highlight a dilemma often present: what the author sees in his photographs do not see the others and vice versa - sometimes. In the best case and very rarely an "agreement" is reached. The perception is different from the inside to the outside of the subject. Surely the photographer knows something more, he was there, on the spot, he felt when he triggered, the motivation was his. However, something prevents him from being completely detached from the image, even if he intends, even if time brings with it this detachment. The viewer is, on the other hand, outward and tries to approach the subject from the opposite direction, loading it with state, while the author must unload a certain emotional vibration, free himself from it to be able to see clearly again, to be able to see again. Evaluate. Thus, there may be a dilemma on both sides as to the truth of the image and then neither the author nor the viewer is the best courts to determine it. That would mean that the truth is contained in the image and she alone would be her best evaluator. Overcoming the small logical impasse, we believe that both the author and the viewer may be able to "penetrate" the image through its essence. Certainly a communication between the author and the external viewer could ensure an optimal result of evaluating a complex image or visual discourse.*

*An accessible code gives an immediate impact and gives the product accessibility - a positive fact, but*

*which causes a quick consumption of the message. On the other hand, an inaccessible code permanently separates the author from the viewer, at least in a given cultural court. There is no guarantee that over a hundred years, which is considered meaningless today, will not be elevated to a higher art rank (see the numerous cases of painters, composers or writers). A useful alternative and at the same time not subject to immediate consumption can bring a subtle and balanced combination between accessible elements - with the role of "anchor" and encrypted elements (which are not obligatory to be understood at the moment by the author), which design in a future time the plenary outline of the potential of the work. Time is, of course, the only one that decides and decants the value of an artistic product, the architecture itself as object and viability being fully subjected to this test.*

**Referințe și note/ References and notes**

VLAD EFTENIE. (2019). [www.vladeftenie.ro](http://www.vladeftenie.ro) (accessed 27.09.2019)

\*1: Vlad Eftenie, *Fotografia ca instrument metodologic de investigare în planul imaginii urbane (Photography as a methodical tool for investigating the urban image)*, ed.UAUIM, 2010

\*2: cf. Lynda Nead, citată de Gillian Rose în lucrarea *Visual methodologies*, ediția a doua, ed.Sage, Londra, 2007, p.142. (cf. *Lynda Nead, quoted by Gillian Rose in the work of Visual methodologies, second edition, Sage, London, 2007, p.142.*)

\*3: cf. Michel Foucault, citat de Gillian Rose în lucrarea *Visual methodologies*, ediția a doua, ed.Sage, Londra, 2007, p.143. (cf. *Michel Foucault, quoted by Gillian Rose in the work of Visual methodologies, second edition, Sage, London, 2007, p.143.*)

\*4: Christopher Alexander dezvoltă în anul 1966 o teorie urbană particulară, organizarea unui sistem sub forma de "rețea" fiind prezentată ca aducând o viziune contemporană adecvată asupra tipurilor de relații prezente și dezvoltate între componentele acestuia. The city is not a tree, in rev. Design, nr. 206, 1966. (Christopher Alexander developed in 1966 a particular urban theory, the organization of a system in the form of a "network" being presented as bringing an adequate contemporary vision on the types of relationships present and developed between its components. The city is not a tree, in rev. Design, no. 206, 1966.)

\*5: tipurile de relații posibile între componentele unui arbore sunt dezvoltate de William Mann și Sandra Thompson în cadrul teoriei structurilor retorice (the types of possible relationships between the components of a tree is developed by William Mann and Sandra Thompson in the theory of rhetorical structures): Rhetorical Structure Theory: Toward a functional theory of text organization, 1988, Text 8 (3): 243-281.

\*6: cf. Roland Barthes, în lucrarea (in the work) *Image, Music, Text*, trad. Stephen Heath, ed. Hill and Wang, New York, 1977, p.93.

\*7: ibid. 5.

\*8: teoria necesității parcurgerii textului narativ atât pe direcție "orizontală" cât și pe direcție "verticală" în căutarea sensului care transcende alcătuirea discursului este dezvoltată de Roland Barthes prin analiza textului *The purloined letter* a lui Edgar A. Poe, în lucrarea *Image, Music, Text*, ed. Hill and Wang, New York, 1977, p.87. (the theory of the necessity of traversing the narrative text both in the "horizontal" and the "vertical" direction in the search for the meaning that transcends the composition of the speech is developed by Roland Barthes through the analysis of the text *The purloined letter of Edgar A. Poe*, in the work *Image, Music, Text*, ed. Hill and Wang, New York, 1977, p.87.)

\*9: ibid. 6, p. 46.

\*10: cf. A. Greimas, citat de R. Barthes în lucrarea *Image, Music, Text*, ed. Hill and Wang, New York, 1977, p.46. (cf. A. Greimas, quoted by R. Barthes in the work *Image, Music, Text*, ed. Hill and Wang, New York, 1977, p.46.)

\*11: ibid. 6, p.49.

\*12: teorie dezvoltată de Jerry Hobbs în lucrarea *On the Relation Between the Informational and Intentional Perspectives on Discourse*, în seria *Computational and Conversational Discourse: Burning Issues--An Interdisciplinary Account*, NATO ASI Series, Series F: Computer and Systems Sciences, Vol. 151, ediție îngrijită de E. Hovy and D. Scott, ed. Springer, Berlin, 1996, pp. 139-157. (theory developed by Jerry Hobbs in the paper *On the Relation Between the Informational and Intentional Perspectives on Discourse*, in the *Computational and Conversational Discourse series: Burning Issues - An Interdisciplinary Account*, NATO ASI Series, Series F: Computer and Systems Sciences, Vol. 151, edited by E. Hovy and D. Scott, ed. Springer, Berlin, 1996, pp. 139-157.)

**Citare articol curent / Citation:**

(Ro)

**Eftenie V. (2021). Gânduri pe marginea fotografiei de arhitectură. Discursul vizual narativ, "portretul" de arhitectură. în *Teoria proiectului de arhitectură. Idei construite*. SP FA UAUIM. EUIM – Editura Universitară Ion Mincu, București.**

(En)

**Eftenie V. (2021). Thoughts on the edge of architectural photography. The narrative visual discourse, the "portrait" of architecture. in *Architectural design theory. Built ideas*. SP FA UAUIM. EUIM – Ion Mincu University Publishing House, Bucharest.**





