

Manfred Bator

Fotoobrazy i ich znaczenia

Sztuka i Dokumentacja nr 8, 49-51

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Fotoobrazy i ich znaczenia

Manfred Bator

W ostatnim czasie na rynku wydawniczym pojawiła się kolejna książka Zbigniewa Treppy, profesora w Zakładzie Semiotyki Obrazu i Technik Audio-Wizualnych Uniwersytetu Gdańskiego oraz wykładowcy Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, *Myślenie obrazem w fotografii*, którą wydała gdańska oficyna wydawnicza CZYSTYWARSTAT.

Pozycja ta zasługuje na szczególną uwagę z kilku powodów. Przede wszystkim dlatego, że podjęta w niej problematyka obrazu fotograficznego rozważana jest na równi z zagadnieniami, jakie podnoszone były w kontekście obrazu malarskiego, a więc ściśle z artystyczną koncepcją przedstawienia, a jedynie wtórnie, co wcale nie znaczy że marginalnie, w odniesieniu do medium obrazowania, a więc fotograficznych technik rejestracji utrwalania obrazu. W tym sensie całość narracji wyznacza konfrontacja artystycznego wyobrażenia i jego ontologicznego statusu z wartością fotografii jako komunikatu o charakterze symbolicznym. Całość toku wywodu została podzielona na pięć części, w których Autor zapoznaje czytelnika ze specyfiką języka fotografii, jego historycznym rodowodem, wypracowanymi w obszarze fotografii środkami wyrazu plastycznego a także problematyką semiologiczną oraz aksjologiczną fotograficznych artefaktów.

Książka ta ma zatem charakter rozprawy, w której Autor podążając za tytułową ideą swojej pracy stara się ukazać ewolucję tejże idei w dziejach cywilizacji oraz charakter, jaki przyjmuje ona w różnych formach twórczości fotograficznej. Z. Treppa zwraca uwagę na rozwój ludzkiej refleksji myślenia o obrazie, ewolucję posługiwania się symbolem i postęp w odczytywaniu zakodowanych w nim znaczeń (czego przykładem są już powstałe w okresie paleolitu malowidła naskalne). Bada wzajemne uwarunkowania słowa i obrazu z perspektywy teorii informacji i wskazuje na istnienie wielu podobieństw między szeroko rozumianym komunikatem słownym a obrazowym, na zależności sfery komunikacyjnej obrazu od estetyki obrazu, na relacje, które zachodzą pomiędzy językiem ikonicznym a werbalnym a także na różnice między funkcją języka a znaku, wreszcie podejmuje zagadnienia samej interpretacji języka i obrazu. Na tle większości współczesnych podręczników poświęconych sztuce fotograficznej, w których dominującym poruszonym aspektem są różnego rodzaju niuanse techniczne, Zbigniew Treppa w swojej książce zdecydowanie większą uwagę poświęca analizie kreatywnego działania w procesie kodowania obrazu fotograficznego rozumianego jako komunikat. Ważną myślą Treppy jest przewyższenie niepokojąco popularnej tezy rozgraniczającej w sposób hermetyczny fotografię jako dyscyplinę artystyczną od fotografii mającej charakter dokumentalny, przy czym tej drugiej odmawiając kreatywności, sprowadzając ją jedynie do surowej obiektywizacji. Autor, opierając się na przykładach dokonania takich ikon nurtu dokumentalnego, jak choćby Sebastiao Salgado, w sposób przekonujący zadaje

kłam tak jednostronnej i niesprawiedliwej systematyzacji. Warto dodać, że wszystkie dominujące wątki książki oparte są na analizie konkretnych dzieł sztuki i mają charakter w pełni subiektywny, a tym samym mogą być powodem wielu dyskusji.

W pierwszej części swojej pracy, dodajmy zupełnie zasadniczej i w sensie ideowym oryginalnej, Zbigniew Treppa w zgodzie ze swoją dotychczasową, niezwykle owocną pracą badawczą nad obiektami *acheiropoietos* (nie-ręką-ludzką-wykonanych) skupia się na już wcześniej przez siebie obszernie komentowanych wielkich relikwiach chrześcijańskich, tj. Całunie Turyńskim, Tilmie z Guadelupe czy Chuście z Manoppello, na które to wskazuje (przy całej różnorodności tych obiektów), jako na archetypy fotografii. Logikę rozumowania autora potwierdza z jednej strony analiza terminu „fotografia” (*phos* – światło + *grapho* – pisanie; dodajmy w tradycji fotograficznej wiązany nie z grecką etymologią, a z Johnem F. W. Herschelem, który postawił w pojęciu „photography” akcent nie na światło, a na *graphic*, czyli na zdolność tworzenia obrazów przy użyciu techniki), z drugiej zaś, co podkreśla Z. Treppa, sam fenomen obrazu wykreowanego przez światło – *photeinographein*, w teologicznym znaczeniu tego słowa, które znamy z XII-wiecznych tekstów bizantyjskich (np. F. Synaita, *Philokalia*, t.1, s. 371). Wskazanie na ten aspekt rozważań gdańskiego autora ma charakter zupełnie fundamentalny, bo właśnie w świetle upatruje on epistemologicznego i ontologicznego paradygmatu fotografii. Analizując zatem fenomen płótna turyńskiego, którego istotą jest zachowanie obrazu będącego odzwierciedlaniem przedmiotu jako pochodnego promieniowania światła, niezależnego od człowieka, a więc *acheiropoietos*, wskazuje Treppa na konieczne związki, jakie występują między tym fenomenem, a każdą inną fotografią – działanie promieniowania światła od powierzchni realnie istniejącego przedmiotu na powierzchnię światłoczułą. Siłą rzeczy ta powierzchnia jawi się nam zatem jako (pozostając w należnym respekcie do sakralnej wartości Całunu Turyńskiego i światopoglądu Z. Treppy), jak to określiła Susan Sontag, maską pośmiertną lub „tym-co-było” według Rolanda Barthesa. To właśnie wokół światła i jego symbolizującej mocy zostaną ześrodkowane dalsze analizy obrazu fotograficznego. Już omawiając pierwszą heliografię, a więc widok przez uchylone w pracowni okno w Maison du Gras Niépce’a, która powstała wyłącznie jako efekt zadania o charakterze technologicznym, autor wskazuje na symboliczny aspekt obrazu, zawdzięczającemu swoją powierzchnię ośmiogodzinnemu operowaniu światła, którego ślad jest ważniejszy od widoku ukazanej za oknem przestrzeni.

O ile definiująca powierzchnię obrazu fotograficznego moc światła wskazuje na strukturę bytową fotograficznych artefaktów (na co zresztą wskazywał już Laszlo Moholy-Nagy, widząc w nim istotę fotografii i jedność wszystkich miar estetycznych), o tyle dalsze rozważania Treppy wynikają z analizy aspektu intelektualnego w widzeniu, wyobraźni artystycznej i interpretacji fotografii jako obrazu. Choć taki tok dowodzenia nie jest odosobniony, to na ogół odwołania tego rodzaju, mimo że niedokonane *expressis verbis* (wystarczy wspomnieć związaną z widzeniem i myśleniem przez Leonarda da Vinci, wypracowane również w renesansie terminy *evidentia*, *descriptio*, *demonstratio* i *representatio* w kontekście zapośredniczenia, rekonstrukcji i translokacji rzeczy w obraz czy możliwości funkcjonowania obrazu pomiędzy *imitatio naturae* a *disegno eseterno*), w odniesieniu do fotografii są odosobnione, a właśnie one leżą u podstaw semiologicznej analizy fotoobrazów i to również stanowi o odrębności książki Zbigniewa Treppy.

Zatem w kolejnych częściach swojej rozprawy badając wzajemne relacje zachodzące między znakami w konkretnych dziełach sztuki, korzysta Autor z reguł barthesowskiej semiotyki, zdając sobie w pełni sprawę z faktu, że w przeciwieństwie do zdania, w obrazie nie da się w obrazie wyabstrahować adekwatnej uniwersalnej i prymarnej zarazem jednostki obrazowej. Bada więc wzajemne relacje semantyczne i syntaktyczne kodów znakowych, stara się znaki obrazowe sytuować w tzw. zjawiskach znakowych w przekonaniu, że choć struktura jest nieobserwowalna, to ma jednak moc generować to, co w percepcji dane jest jako empiryczne. Uwzględniając zatem konotacje historyczne i społeczne kodów i znaków, dokonuje, by odwołać się określenia R. Barthesa, „procesu sygnifikacji” wybranych przykładów z historii fotografii. Niewątpliwym atutem tej pozycji jest, jak się okazuje, sam wybór artystów, których działaniom przygląda się Treppa, a na który składają się bezsprzecznie zagraniczni i wybitni polscy przedstawiciele tej dyscypliny artystycznej, reprezentujący odmienne podejście tak formalne jak i narracyjne. Wśród nich są m.in. tacy klasycy fotografii, jak Henri Cartier-Bresson, Ansel Adams, Jeanloup Sieff, a z polskiej sceny fotomedialnego nurtu sztuki: Grzegorz Przyborek,

Andrzej P. Bator i Stanisław Woś. Wybór realizacji autorskich, podyktowany z pewnością preferencjami estetycznymi i ideowymi samego autora, determinuje jego entuzjastyczne opinie względem analizowanych artefaktów. Oczywiście jest, że z opiniami tymi można polemizować, ale w żadnym wypadku nie można zarzucić im braku logiki wyводу, a samemu Zbigniewowi Treppie erudycji, smaku i wyrafinowania. Dokonując procesu analizy poszczególnych obiektów fotograficznych, autor bardzo chętnie posiłkuje się godną najwyższego szacunku wiedzą tak z historii sztuki, jak i z estetyki, dzięki czemu w sposób przekonujący stara się odszyfrowywać kolejne konteksty zakodowanych w omawianych fotografiach znaczeń. Analizy te, z natury subiektywne, czytelnik przyjmie z różnym przekonaniem, a niektóre z nich mogą wywołać pewne wzburzenie. Właśnie takie odczucia budzi we mnie jednoznacznie bezwzględnie krytyczne potraktowanie twórczości Davida LaChapelle'a, której wartości formalne zdaniem Treppy wywołują u widza odruch wymiotny. W omawianej części książki, poświęconej zagadnieniu aksjologii w fotografii, znajduje się również bardzo interesujący głos w sprawie manipulacji medialnych wykorzystujących medium fotografii, zilustrowany przykładem wizerunku kolumbijskiego rewolucjonisty Ernesto Guevary, który dzięki reklamowo-socjotechnicznym zabiegom stał się bardzo popularnym, również w Polsce, t-shirtowym herosem. Zawarta tu krytyka typowej dla służebnych konsumpcjonizmowi mediów praktyki odwracania znaczeń tradycyjnych pojęć, wynikającego z niej zaniku wrażliwości na symbol, promocji bluźnierczych aktów artystycznej prowokacji oraz, zdaniem autora, uległa czysto formalnym predylekcjom akceptacja zjawiska dominacji technologii nad autorskimi możliwościami intelektualnymi, nadaje niezwykle pesymistyczny wydźwięk kondycji postmodernizmu. Należy przyznać, że sam Autor jawi się tu czytelnikowi jako osoba pełna poczucia misji walki tak o dobro w wymiarze uniwersalnym, jak i w przeciwdziałaniu „erozji wartości w dziedzinie obrazu”, do którego to celu środkiem jest „odkrywanie w sobie samym poczucia podmiotowości i zdolności do symbolizowania”. Niezależnie od stosunku do wyżej przedstawionej diagnozy uważam, że książka *Myślenie obrazem w fotografii* jest godna polecenia każdemu ze względu na zawarty w niej rzetelny i bogaty materiał historyczno-sztuczny, autorską metodę interpretacji oraz niewątpliwą pasję, jaka towarzyszyła Autorowi w pracy nad dziełem. Może ona stanowić równie dorodne źródło informacji, jak i być powodem do dyskusji nad nią samą.

Zbigniew Treppa, *Myślenie obrazem w fotografii*, Gdańsk: CZYSTYWARSTWAT, 2012. Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Gdański.