

15



Karolina Aszyk



**Recenzja
książki
Zbigniewa
Treppy
*Myślenie
obrazem
w fotografii***



Zbigniew Treppa
Myślenie obrazem
w fotografii

Praca Zbigniewa Treppy ma formę rozprawy, pokazującej w jaki sposób tytułowa idea „myślenia obrazem” wykształciła się na drodze różnorodnych przemian fotografii rozumianej jako: świadek realnych wydarzeń, narzędzie zapisu, środek artystycznego wyrazu, wreszcie jako medium komunikacyjne obejmujące jej status kulturowy. Autor opisuje złożone mechanizmy rządzące procesem twórczym. Metoda Treppy polega na łączeniu zagadnień z dziedziny semiotyki obrazu i ukazywaniu relacji zachodzących pomiędzy warstwą znaczeniową obrazu a jego strukturą. Metoda ta, ukazuje poszczególne elementy składowe obrazu w kategoriach znaku który znajduje się w różnych stosunkach z innymi znakami – elementami obrazu.

Korzystając z reguł semiotyki słowa, wzajemne relacje, stosunki występujące między znakami ikonicznymi autor określa jako syntaktyczne, semantyczne i pragmatyczne, najwięcej uwagi poświęcając dwóm pierwszym. Książka zawierająca zaskakujące analizy szczegółowe, demitologizujące obiegowe opinie dotyczące obrazu fotograficznego oraz często polemizująca ze stereotypami na ten temat, prowadzi do ustalenia ważnych systematyzacji oraz przedstawienia niezwykle istotnych treści. Zbigniew Treppa prowokuje na przykład do wyzwolenia się spod wpływu stereotypu, mówiącego o tym, że kreatywność przysługuje jedynie dyscyplinom artystycznym, natomiast dziedzinom dokumentalnym przypada w udziale jedynie naturalizm i czysta obiektywizacja.

Wartością pracy Treppy jest dokonanie pewnego przewartościenia w sposobie mówienia o procesie kreacji w fotografii: przedkłada on bowiem kategorię kreatywnego działania w procesie kodowania obrazu ponad kategorię „techniczną” obrazu, która dominuje w znanych podręcznikach z dziedziny fotografii. Konsekwencją takiego sposobu myślenia o procesie twórczym, jest wykazanie że *różnice występujące pomiędzy poszczególnymi, strategiami w fotografii nie dotyczą czynników: kreatywnego i obiektywnego (rozumianego jako przeciwstawionego kreatywności), lecz odmiennych rodzajów kreatywności*. Treppa sporo miejsca w swojej pracy poświęca również problemowi przechodzenia „opisu” w „wyraz”, który według niego, dla fotografii rozumianej jako komunikat, jest zagadnieniem fundamentalnym.

To tylko jeden z wielu elementów decydujących o atrakcyjności tej rozprawy, traktującej o zagadnieniu myślenia obrazem fotograficznym, myślenia formą i treścią w fotografii. Do kolejnych należy struktura książki, która pozwala spojrzeć na analizowane zjawiska z następu-

jących perspektyw: estetycznej, semiotycznej oraz aksjologicznej, co wprowadza porządek w przeprowadzanych przez autora studiach nad ikonosferą fotografii. Wstępem do analiz jest spojrzenie na fotografię z perspektywy historycznej, która wykracza daleko poza ramy fotografii rozumianej jako wynalazek, ponieważ Treppa łączy początki fotografii z Całunem Turyńskim, będącym według niego analogonem fotografii. W swoich dociekaniach na ten temat podąża śladami dwóch francuskich historyków fotografii (M. Robin, M. Frizot¹), dystansując się jednak od ich opinii na temat datowania obiektu, które zostały sformułowane w latach 90. ubiegłego wieku, kiedy panowała swoista moda na przedstawianie Całunu Turyńskiego jako dzieła średniowiecznego fałszerza. Autor w swoich sądach odwołuje się do osiągnięć najnowszych badań naukowych przedstawionych na interdyscyplinarnej konferencji naukowej z 2010 roku, która odbyła się w Centrum Badań Nowych Energii w Frascati, której sam był uczestnikiem.

Całun Turyński nie jest jednak, zdaniem Zbigniewa Treppy, jedynym obiektem, który zapowiada odkrycie fotografii jako wynalazku człowieka. Zaskakującą informacją w naszym kręgu kulturowym jest z pewnością włączenie do refleksji nad początkami fotografii ikony Madonny z Guadalupe, która jest bardzo ceniona i popularna na kontynencie amerykańskim. Powołując się właśnie na rozstrzygnięcia amerykańskich naukowców (P. Callahan, F. Johnston²), autor dowodzi, że istnieje wiele powodów, *by o obrazie z Guadalupe mówić w kategoriach obrazu o charakterze fotograficznego zapisu*, o czym ma świadczyć m.in. zjawisko odbitych postaci w oczach Madonny. Z Całunem Turyńskim oraz z ikoną z Guadalupe spotykamy się dwukrotnie na kartach książki Treppy, co związane jest z metodologią jego pracy, polegającą na analizowaniu różnych aspektów obrazów z perspektywy wielu porządków poznawczych, w tym wypadku z perspektyw: faktograficznej i semiotycznej.

Autor w swoich wędrówkach przez gąszcz znakowych analiz bardzo chętnie powraca na kontynent amerykański, podejmując się odczytania symboliki wielu stricte fotograficznych realizacji klasyków fotografii. Wśród tych postaci znajdziemy takie nazwiska jak: Adams, Weston, Penn, Avedon czy LaChapelle; w większości przypadków, poświęcone są im osobne rozdziały książki. Należy docenić rzadko spotykane w literaturze problemu ujęcie tematu, polegające na koncentrowaniu się w analizowanych pracach na aspektach filozoficznych, które pozwalają spojrzeć na dokonania wymienionych autorów w sposób

nieraz całkowicie odmienny od przyjętych modeli analizy krytycznej. Przykładem takiego ujęcia może być dostrzeżenie w realizacjach Richarda Avedona treści egzystencjalnych, a w pracach klasyka fotografii reklamowej Irvinga Penna symboliki wanitatywnej. Ta ostatnia – co może stanowić duże zaskoczenie – stała się też kluczem interpretacyjnym francuskiego fotografa mody Jeanloup Sieffa. Analiza realizacji fotograficznych „mistrza damskich pośladków” (jak charakteryzuje autor twórczość Sieffa) zawiera ciekawą konkluzję na temat związków twórczości Sieffa z jego „antenatami” w dziedzinie malarstwa.

Na uwagę zasługuje konfrontowanie ze sobą różnych postaw twórczych mistrzów obiektywu za pośrednictwem ich realizacji fotograficznych. Jest to zresztą ulubiona metoda badawcza Treppy, która wybrzmiewa najpełniej podczas analiz strukturalnych i stylistycznych, kiedy autor zestawia ze sobą na przykład prace André Kertésza i Edwarda Westona oraz podczas analiz syntaktycznych, kiedy przykładowo charakteryzuje różne rodzaje metafor obecnych w pracach LaChapelle'a i Guy Bourdina. Autor stara się wnikać w głąb motywacji twórczych wymienionych reprezentantów fotografii reklamowej, opisując zasadnicze cechy ich modeli kreacyjnych, a także sięgając do źródła ich inspiracji. Tym źródłem okazuje się być zauroczenie surrealizmem, a właściwie jego różnymi odmianami.

Autor nie stroni od śmiałych sądów, jakby na przekór komentarzom padającym z ust uznanych publicystów z dziedziny historii fotografii (H. M. Koetzle, M. Bieger-Thielemann³). Pozwala to „świeżym okiem” spojrzeć na dokonania takich twórców jak np. Ansel Adams. Twórczość mistrza pejzażu charakteryzowana jest przez Zbigniewa Treppę nie tylko z perspektywy zarejestrowanych motywów i podejmowanych przez niego tematów, co czyni się na ogół w opracowaniach z historii fotografii, lecz również z perspektywy matematycznego ładu kompozycji oraz biegłości języka obrazu. W interesujący sposób analizowane są jakości estetyczne obecne w kompozycjach Adamsa, takie jak dialektyczne napięcia form obecnych w obrazie oraz głębokość brzmienia tonów uzyskiwanych za pomocą światła. Treppa w podobny sposób jak w przypadku polemiki z H. M. Koetzle oraz z M. Bieger-Thielmann, kontestuje obiegowe opinie komentujące twórczość Cartier-Bressona kiedy uzasadnia, że dokonania francuskiego fotografa wykraczają daleko poza utarte twierdzenia przypisujące mu miano mistrza „decydującego momentu”. Autor upatruje wielkość jego mistrzostwa przede wszystkim w traktowaniu obrazu fotogra-

ficznego jako kompozycji będącej wypadkową wielu decyzji fotografa, jego świadomości, odpowiedzialności i dbałości o kulturę wizualną.

W *Myśleniu obrazem w fotografii*, Zbigniew Treppa podejmuje się odczytania symboliki prac wybitnych przedstawicieli nurtu polskiej fotografii kreatywnej. W przypadku realizacji Grzegorza Przyborka, omawiając jego prace o tematyce tanatologicznej, autor zwraca uwagę na zjawisko reinterpretacji antycznego mitu, którego bohaterem był bóg mitologii greckiej Thanatos. Chcąc odczytać sens zakodowany w poszczególnych warstwach obrazu, autor sięga do „samej istoty pierwotnych intencji, źródłowej semantyki” analizowanego utworu. Zobaczyć to można szczególnie na przykładzie analizy fotobrazów Andrzeja P. Batora, opatrzonych wspólnym tytułem *Gratias ago*. Treppa, odwołując się do tradycji filozofii, odczytuje symbolikę tych prac m.in. z perspektywy Husserlowskiej fenomenologii, pisząc za Emmanuelem Lévinasem, że płynie z niej wiedza „o bytach oraz o ich obecności”⁴. Z kolei, kiedy pochyła się nad fotografiami zmarłego w zeszłym roku Stanisława Wosia, przedstawiciela nurtu neopiktorializmu, autor daje ujście swoim bardzo osobistym refleksjom, interpretując jego prace w duchu francuskiej myśli teologicznej ostatnich dekad XX-ego stulecia, cytując wypowiedź Jean-Luc Mariona: *Wobec tyranii obrazu, musimy sięgać do prototypu*⁵.

To zdaje się świadomość istnienia „prototypu” w dziedzinie obrazu oraz przekonanie o istnieniu ważnych punktów odniesienia w systemie wartości zmotywowały Zbigniewa Treppę do podjęcia refleksji na temat różnych typów wartości w odniesieniu do fotografii. Autor, dokonując analiz z pozycji realizmu poznawczego, stawia pytania o możliwość mówienia prawdy lub fałszu za pośrednictwem obrazu, a także zajmuje stanowisko w sprawie aktów obrazoburczych i bluźnierczych dokonywanych w obszarze fotografii. W tej części rozważań Treppa znaleźć można ważny tekst poświęcony aberracjom medialnym polegającym na wypromowaniu wizerunku Ernesto Guevary, zwanego poufale „Che”, na ikonę lewicowych ruchów rewolucyjnych. Autor wskazuje na niebagatelną rolę fotografii w procesie manipulowania społecznościami świata zachodniego. W innym miejscu autor odsłania kulisy manipulacji językiem słowa i obrazu przez krytykę artystyczną, „bezkrytycznie” promującą artystyczne prowokacje i bluźniercze akty twórców posługujących się tworzywem fotografii, za przykład podając realizację Andresa Serrano *Piss Christ*.

Zbigniew Treppa nie uchyla się przed wskazaniem przyczyn takiego stanu rzeczy, wskazując na czynniki odpowiedzialne za znikanie wartości ze świata kultury, odpowiedzialnością obarczając *postmodernistyczne koncepcje prowadzenia dyskursu, polegające na arbitralnym odwróceniu znaczeń tradycyjnych pojęć*. Stosunek Treppy do kultury postmodernizmu nie przejawia się jednak wyłącznie we wskazywaniu na jej aberracje, ponieważ w tej samej części poświęconej aksjologii fotografii spotykamy się ze szkicem, w którym autor niezwykle ciepło oceniając twórczość Christiana Boltanskiego, artysty o wyraźnie postmodernistycznym sposobie artykulacji, ukazującego „ludzką twarz” (to sformułowanie samego autora) tego kierunku. Treppa woli raczej mówić o „posthumanistycznych” nurtach obecnych w kulturze aniżeli przesądzać o charakterze takiego, a nie innego oblicza ponowoczesności. Wydaje się, że w swoich ocenach bliższy jest wskazywaniu na źródła degradacji kultury, której nieuchronność w kategoriach dehumanizacji sztuki przepowiadał już Ortega y Gasset, na którego autor zresztą chętnie się powołuje, aniżeli diagnozowaniu stanu kryzysu naszych czasów, o których zewsząd słyszymy, że są epoką ponowoczesności.

Zdradzę jednak, że w zakończeniu swojej książki, któremu autor nadaje formę osobnego rozdziału, poza krytyką zjawisk degradujących „zasoby wartości kultury”, Treppa wskazuje kierunki wyjścia z kryzysu ogarniającego dziedzinę obrazu. Zdaniem autora, jednym ze sposobów przeciwdziałania erozji wartości w dziedzinie obrazu może być *odkrywanie w sobie samym poczucia podmiotowości i zdolności do symbolizowania*. W tym względzie Zbigniew Treppa zdaje się rozwijać myśl Charlesa Tylora, który w swojej fundamentalnej pozycji *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, podejmuje *próbę przywrócenia i odzyskania pogrzebanych dóbr poprzez ich ponowne wyartykułowanie*⁶.

W książce *Myślenie obrazem w fotografii* znaleźć można wiele wątków na temat związków naszej podmiotowości ze zdolnością do przekładania jej na język symbolu. Łącznikiem bardzo czasem odległych wątków tematycznych książki są refleksje o głęboko humanistycznej wymowie. Jej niewątpliwym walorem jest to, że zrodziła się z doświadczenia teoretyka i praktyka w dziedzinie obrazu.

Praca Zbigniewa Treppy jest pozycją, którą mogę polecić do rzetelnych studiów w dziedzinie obrazu, a także szerzej – w dziedzinie historii sztuki i idei. Wprowadzając w zagadnienie ikonosfery fotografii, stanowi zachętę do podjęcia studiów nad bogatym światem obrazów.

- 1 M.-M. Robin, *The Photos of the Century – 100 Historic Moments*, Köln 1999, s. 001.; M. Frizot (red.), *The All Powerful Eye. The Forms of the Invisible*, [w:] *A New History of Photography*, Köln 1998, s. 273-281.
- 2 F. Johnston, *The Wonder of Guadalupe*, Mexico D. F., 1981, s. 130 – 131; zob. też [w:] J. B. Smith, *The Image of Guadalupe*, Macon, Georgia (USA); Herefordshire, (England), 1987, s. 66.
- 3 H. M. Koetzle, *Słynne zdjęcia II i ich historie 1928-1991*, przekł. E. Tomczyk, Köln 2003; M. Bieger-Thielemann [w:] R. Mißelbeck (red.), *Fotografia XX wieku w Museum Ludwig w Kolonii*, przekł. E. Tomczyk, Köln 2001.
- 4 Zob. E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, Kraków 2008, przekł. M. Kowalska, s. 257.
- 5 J-L. Marion, *Ślepy w Siloe. Czyli odniesienie obrazu do oryginału*, [w:] „Communio” 2/1990, przekł. L. Balter, s. 29.
- 6 Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. Ł. Sommer, Warszawa 2001, s. 957.