

Opis bibliograficzny: Zbigniew Dłubak, *Fotografia jako ideologia*, „Obscura”, 1984, nr 28 (8), s. 5-15.

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: ideologia, model funkcyjny sztuki, fotografia jako medium, mitologia, znak, znak pusty, fotografia jako dokument, stereotyp sztuki

Tekst:

Referat wygłoszony we Wrocławiu 19 maja 1978 roku.

... chciałem się z państwem podzielić całym szeregiem myśli, wątpliwości, pytań, które nasunęły mi się w związku z tematem : „Fotografia-medium jako ideologia”.

Żeby to zanalizować należy przede wszystkim zastanowić się nad tym, jak wygląda sprawa mediów w sztuce. Trzeba od razu sobie powiedzieć - z jakiego punktu widzenia, z jakiego stanowiska będziemy tę sprawę rozpatrywać. Otóż chcę państwu przypomnieć, że do tej pory funkcjonują w sztuce XX wieku dwa bardzo wyraźne postawione i sformułowane poglądy. Pierwszy określiłbym typem konsumpcyjnym czy powiedzmy estetyczno-ludycznym z jednej strony, a z drugiej instrumentalnym. To znaczy jeden nurt poglądów opowiada się jak gdyby za tym, że sztuka w kulturze daje pewne pożytki typu wyższych form radości, przeżycia estetycznego, jednocześnie stanowi pewnego rodzaju oderwanie od codzienności, a więc jest swego rodzaju szlachetną zabawą. Inny pogląd powiada, że sztuka spełnia o wiele poważniejsze role w społeczeństwie i w kulturze, [s. 6:] mianowicie jest przede wszystkim instrumentem, a więc inaczej mówiąc jest językiem, za pomocą którego artysta jako wyraziciel pewnych grup społecznych czy pewnych poglądów przekazuje pewne informacje i treści, ale również ideologie przekazuje za pomocą i za pośrednictwem dzieł sztuki. Otóż takie dwa poglądy, takie dwie postawy można zaliczyć do – w szerokim tego słowa znaczeniu – konsumpcyjnych, bo i w jednym i w drugim przypadku istnieje jakiś pożytek bezpośredni, jakieś skonsumowanie wytworu artysty przez społeczeństwo, czyli przez odbiorcę.

Natomiast ja chcę dzisiaj przeprowadzić, czy też chcę spróbować przeprowadzić pewien rodzaj analizy, któryby się przewijał przez pytania i wątpliwości, które państwu zaraz zreferuję, ale z nieco innego punktu widzenia, to znaczy z punktu widzenia poglądu na sztukę, który odrzuca tamte dwie postawy, a proponuje inną postawę, położenie akcentu na zgoła inne znaczenie sztuki. Mianowicie, nazwałbym tę nową propozycję, ten nowy model poglądów na sztukę – modelem funkcyjnym sztuki. Nie trzeba tego mylić z funkcjonalnym modelem, bo tu nie chodzi o żadnego rodzaju funkcjonalność, ale jedynie o funkcyjność. Tu chodzi o funkcję w stosunku do struktury umysłu ludzkiego tych wszystkich zjawisk, które określamy mianem sztuki. Chodzi tu o to, że w pewnej warstwie, jak gdyby na wyższym piętrze tych wszystkich wydarzeń, które określane jako sztuka, tych wszystkich przedmiotów, idei, działań, również i mediów używanych lub odrzucanych przez artystów, to na wyższym piętrze, ponad tym wszystkim, co tutaj wymieniam istnieje jeszcze coś, co możemy nazwać strukturą sztuki. Otóż ta struktura, ta jej istotna budowa polega według mnie na tym, że jest ona – ta sztuka – stałą tendencją wychodzenia poza samą siebie. I z tego punktu widzenia, mając na względzie tę wartość chciałbym zanalizować sprawę mediów.

Mówiąc o mediach będziemy się zatrzymywać nad problemem fotografii, ale nie tylko oczywiście. W każdym razie, jeżeli pojawia się medium, to od razu musimy zastanowić się, między kim [s. 7:] a kim to medium funkcjonuje, bo medium to jest jakiś środek, który coś przenosi. I następne pytanie o rodzaj tego ewentualnego przekazu, jeżeli taki istnieje. To znaczy, jeżeli przyjmiemy, że coś zostało powiedziane przez dzieło sztuki, np. przez obraz, to trzeba wziąć pod uwagę jedną sprawę, mianowicie ruchliwość tego przekazu i jego niestabilność. Oczywiście, jakkolwiek, zdecydowanie nie artystyczny, każdy przekaz cechuje jakiś rodzaj ruchliwości i niestabilności, ale przekaz, z którym stale stykamy się w sztuce jest przekazem szczególnym; Tutaj bowiem ta niestabilność jest jak gdyby wbudowana w sam znak, jest jak gdyby założona z góry i to jest to, co pozostawia artysta odchodząc, to jest to, co pozostaje do samodzielnego życia.

Znak sztuki zaczyna funkcjonować dopiero wtedy, kiedy trafia na odpowiednią wrażliwość odbiorcy. I ten sam znak, to samo dzieło, jak powiadamy popularnie, ten sam obraz, rzeźba czy jakieś udokumentowane działanie, trafiając na inną świadomość i inną wrażliwość stwarza inną sytuację. Ta ruchliwość, zmienność jest wpisana w ten znak sztuki. I to nie jest źle, że ktoś powiedzmy odebrał sztukę inaczej. To właśnie tak ma być. Jest to jakby złożone. Powstaje zatem problem, czy to, z czym mamy do czynienia w sztuce jeszcze w ogóle można nazywać znakiem, czy jest to już czymś innym? I teraz, jak ta realizacja w odbiorze przebiega?

Wyobraźmy sobie, że ten znak sztuki pozostawiony przez artystę – pozwolę sobie jeszcze tak to nazwać z braku innego, właściwszego określenia – to ten znak jest całkowicie odizolowany od żywych wrażliwości ludzkich, od kultury. Czy jest on w ogóle sztuką? Czy jest znakiem należącym do sztuki? Trzeba się i nad tym zastanowić. Jeżeli bowiem ten znak, że tak powiem, jest wydany na odbiór, jeżeli jest poddany ludzkiej wrażliwości, jeżeli jest próbą działania na tę wrażliwość, to jak to się dzieje, jak to jest naprawdę? Jaki jest tego mechanizm? Bo w końcu wiemy o tym, że znaki, że te same znaki prawie w tym samym kręgu kulturowym, w różnych momentach i w różnych sytuacjach konkretnych, bardzo subtelnie różniących się między sobą, to te same znaki działały zupełnie inaczej. I w XX wieku widać to niesłychanie jaskrawie. Pewne rzeczy, które wczoraj wydawały się śmieszne, [s. 8:] wydawały się po prostu jakimś kabotyńskim uzurpatorstwem w stosunku do sztuki, dzisiaj już stają się powszechnie przyjętymi przedmiotami, które oznaczają sztukę. Zatem, ruchliwość tych znaczeń jest ogromna. Jak to się dzieje? Jaki jest tego mechanizm?

Wydaje mi się, że ogromną rolę odgrywa tutaj tworzenie się tego, co można byłoby nazwać mitologią sztuki czy mitologią dzieła, czy mitologią artysty. Możemy to nazwać interpretacją, możemy to nazwać opinią, która się wytwarza. Ta opinia jest wymieniana pomiędzy ludźmi interesującymi się całą sprawą. Ktoś jeden widzi i odrzuca, ktoś drugi przyjmuje. Powstaje dyskusja, zderzenie opinii. Potem powstaje pewien krąg zainteresowania, który rozprzestrzenia się na zasadzie snobizmów otaczających zawsze sztukę. I w ten sposób powstaje to, co możnaby nazwać mitem wytworzonym wokół sztuki. I ten mit jest istotniejszy od samych znaków, od tego wszystkiego, co nazwalismy dziełem. A więc może dzieło właściwie utożsamia się z tym mitem, może ten znak jest tylko jakimś potrzebnym, niezbędnym przedmiotem, który tutaj uczestniczy w całym tym procesie, ale nie jest przedmiotem ostatecznym, nie jest przedmiotem najważniejszym, jest tylko ruchomym przekazem. A najważniejszy i najistotniejszy jest ten mit, który się stale zmienia, który się stale uzupełnia, bo przecież następują nowe opracowania, nowe oświetlenia zjawisk. Dzisiaj przecież inaczej myślimy o impresjonizmie niż 40 lat temu i inaczej niż 80 lat temu. Szczególnie dynamicznie to się zmienia w samym momencie powstawania pewnych zjawisk w sztuce.

O jakie to znaczenia chodzi? O jakich to znaczeniach wymieniają między sobą widzowie informacje? Na tle jakich znaczeń tworzy się ta mitologia, o której mówiliśmy? Są dwie grupy tych znaczeń. Jedne znaczenia to znaczenia bezpośrednie, to wrażenia, jakie odbieramy od obrazu, to myśli, jakie przychodzą nam do głowy, kiedy zapoznajemy się z

konceptcją odpowiednio udokumentowaną, to wreszcie ogólny stan naszej świadomości, psychiki kiedy bierzemy udział w jakimś wydarzeniu artystycznym. To są sprawy bezpośrednio przez nas przyjmowane, sprawy, które stykają się z całą naszą wrażliwością. Ma to miejsce, ponieważ jest- [s. 9:] teżmy przygotowani na to, że odbieramy sztukę, bo w tym celu idziemy do galerii, w tym celu idziemy na jakieś wydarzenie artystyczne, żeby zetknąć się ze sztuką. Najistotniejszym zderzeniem tych wszystkich naszych bezpośrednich wrażeń jest zderzenie ich ogólnego sensu z tym, co dotychczas przywykliśmy nazywać sztuką. I wtedy albo akceptujemy to, co poznajemy i przyrównujemy to do stereotypu, który funkcjonuje i który akceptujemy, albo wytwarza się pewien wstrząs, pewne zderzenia nieprzyjemne tych dwóch elementów i różnie to bywa – albo sprawa jest odrzucana zdecydowanie, albo dzisiaj już, przyzwyczajeni do tego, że sztuka jest pełna niespodzianek, zachowujemy rezerwę i czekamy, co z tego będzie dalej...

Ale w gruncie rzeczy, już w tej chwili, analizując całą tę sytuację przeszedłem jak gdyby na wyższe piętro. Mówiłem o tych bezpośrednich przeżyciach, o odczuciach, o ogólnej sytuacji psychicznej, o myślach, jakie występują przy zetknięciu się z wydarzeniem artystycznym, a potem przeszedłem do analizowania tej najważniejszej sprawy, mianowicie, jak przyrównujemy to do naszego stereotypu sztuki, jak dajemy sobie radę z tym, żeby to, co poznajemy jako sztukę zaakceptować, albo jak to odrzucamy.

A więc występuje wyższe piętro znaczeniowe, które dotyczy tego, czy to zjawisko jest częścią sztuki, czy jest po prostu dziełem sztuki w ogóle? A więc wszystko to, co budziło wątpliwości jako znak w sztuce, w tej chwili nabiera istotnego, głębokiego sensu jako znak właśnie : mianowicie jako znak oznaczający sztukę.

Oczywiście nie chodzi tu już o konkretny znak w sensie zestawień barwnych, czy znak w sensie ruchów przedmiotu i osób, ich odczuć, w happeningu powiedzmy. Tu już nie o to chodzi. Chodzi o coś bardziej ogólnego, chodzi o to, czy w ogóle te działania w jakiś sposób włączają się do tego, co możemy nazwać sztuką. A więc jest problem – czy działanie oznacza sztukę czy jej nie oznacza?

Ale to też nie przebiega tak łatwo, jak to sobie tutaj powiedzieliśmy. Mianowicie istnieje taki moment, w którym to, co artysta przedstawia, jeżeli jest dostatecznie nowe i odkrywcze po prostu może nie oznaczać sztuki. Oznaczać może różne rzeczy. [s. 10:] Znaczy bardzo dużo na tym pierwszym piętrze naszego zetknięcia się z tym wydarzeniem, przedmiotem. Może spowodować naszą rezerwę w stosunku do tego, co poznajemy albo naszą akceptację choćby

dlatego, że to jest nowe, a kochany wszystko, co jest nowe. Ale jeszcze nie wytworzyło się to, co jest konieczne do pełnej, społecznej akceptacji tego wydarzenia czy przedmiotu jako dzieła sztuki. Nie wytworzyła się mitologia, która już funkcjonuje społecznie. I cóż w tym momencie, kiedy ta mitologia się jeszcze nie wytworzyła, kiedy jeszcze nie możemy w pełni zaliczyć tego znaku do sztuki, znaku, który ma hipotetycznie oznaczać sztukę, znaku, który ma takie intencje, ale który jeszcze jej nie oznacza – nie możemy zaliczyć go do sfery sztuki. A więc w stosunku do sztuki jest to jeszcze znak pusty. Ale jest to już znak w stosunku do sztuki „jakiś”, dlatego określam go jako znak pusty. Dlatego, że prawdopodobnie ma wszystkie dane po temu, żeby ta mitologia wokół tego znaku się wytworzyła i żeby w jakiejś sytuacji ten znak wszedł do sztuki. Oczywiście, próbą tej całej sytuacji jest tylko historia, jest tylko rzeczywistość, są tylko wydarzenia, jakie następują po tym, co się wydarzyło po pierwszej premierowej demonstracji artystycznej. A więc oczywiście żadne przypuszczenia, przewidywania, tworzenie metod nie może być tutaj skuteczne, tak jak nie są skuteczne przy grze w ruletkę. Istnieje tutaj tyle przypadków, tyle różnorodnych możliwości rozwinięcia się sprawy albo jej po prostu zamarcia, rozsypania się, że nie można nigdy niczego przewidzieć. Nie można stworzyć dla artysty reguł postępowania. Nie można powiedzieć młodemu człowiekowi - rób to a to, a będziesz artystą, trafisz w dziesiątkę! Może być tak, może być inaczej...

Bo sztuka jest ciągłą próbą destruowania stereotypu sztuki. Stereotyp sztuki istnieje. Już wiemy, czym jest sztuka. Dzisiaj to wiemy. Natomiast samo działanie w sztuce jest próbą wyjścia poza ten stereotyp. A to, co jest wyjściem poza sztukę nie może być określone. Jest niejasne, jest enigmatyczne dla nas dzisiaj.

A więc podzielmy sobie sztukę na te dwa piętra. Jedno piętro, to niższe, tych bezpośrednich zetknięć i bezpośrednich doznań – nazwijmy piętrem materiału, w jakim [s. 11:] sztuka się realizuje. To wyższe piętro, najistotniejsze, nazwijmy piętrem struktury sztuki. Struktura sztuki bowiem realizuje się w jakimś konkretnym materiale, ponieważ struktura jako taka, jako coś abstrakcyjnego sama przez się nie może istnieć, musi w czymś być zmaterializowana. Piętro materiału jest istotne dla sztuki. Ono jest istotne, bo nie jest wszystko jedno, jaki materiał został przez artystę użyty. Ale jest to istotne w konkretnej sytuacji i tylko dla tej sytuacji. Może ja to bliżej wyjaśnię. Mianowicie, powiedzmy w sytuacji drugiej połowy XX wieku istotne było wprowadzenie nowych materiałów do malarstwa. Nie chodzi mi tutaj o nowe rodzaje farb w sensie technicznym, ale o nowe materiały malarskie t.j. o nowe zestawienia barwne, nowy sposób traktowania płaszczyzny barwnej, nowy sposób odszukiwania stosunku między płaszczyzną obrazu a przestrzenią rzeczywistości. To

wszystko działo się na piętrze materiału, którym sztuka się posługiwała. I to, że znaleziono takie sprawy i rozwiązania, a nie inne, było bardzo istotne. Bo te nowe, odkrywcze pomysły stanowiły z jednej strony jeszcze znak pusty w stosunku do pompierskiej sztuki XIX wieku. Nie mogły jeszcze wówczas, na samym początku powstania impresjonizmu być przyjęte w zakres sztuki impresjonistycznej, sztuki w ogóle, natomiast będąc jednak malarstwem, obracając się w problematyce koloru, przestrzeni, płaszczyzny obrazu itd., obracając się więc w tej problematyce miały szansę wejść do sztuki poprzez tę „bramę” malarstwa. Prawdopodobnie gdyby ktoś wtedy, w tamtym czasie wystąpił z happeningiem, nie miałby żadnych szans wejścia do sztuki z taką formą działania, z takim materiałem. A więc materiał jest niezwykle istotny, musi być tak dobrany, aby dawał szansę przekroczenia stereotypu sztuki, a jednocześnie powinien dawać szansę nawiązania kontaktu z tradycją artystyczną.

A więc również i media, o których mamy dzisiaj mówić należą do piętra materiału. Medium, zgodnie z tym, co powiedziałem, można analizować tylko w stosunku do konkretnej sytuacji i w tej sytuacji. Analiza musi zatem brać pod uwagę d o r a ż n e z n a c z e n i a , które to medium jest w stanie przekazywać. Znaczenia takie, jakie w konkretnej sytuacji właśnie medium przekazuje, tak, jak to na przykładzie impresjonizmu wykazaliśmy. [s. 11:]

Jak się w takim razie prezentuje f o t o g r a f i a j a k o m e d i u m , bardzo powszechnie już dzisiaj używane w sztuce, nie w „sztuce fotograficznej” akurat, ale w sztuce w ogóle? Jak zatem fotografia ma się do aktualnej sytuacji w sztuce i jakie znaczenia przenosi?

Pamiętacie państwo, zastrzegłem się, że nie chciałbym przez swoją wypowiedź rozwiązywać sprawy. Raczej nakreślam pewne możliwości myślenia, pewne obszary myślowe i tak też dalej postąpię ze sprawą fotografii, która moim zdaniem jest ciągle jeszcze kwestią otwartą. Myślę, że jest jeszcze zbyt wcześnie na to, żeby próbować formułować Jakies sądy końcowe.

Nie ulega wątpliwości, że fotografia może przenosić bezpośrednie znaczenia. Tylko jak to się dzieje? Jak działa jako medium w konkretnych sytuacjach, w zetknięciu się z nami jako odbiorcami? Drugie pytanie byłoby pytaniem dotyczącym już drugiego piętra znaczeń, mianowicie, na ile użycie tego medium, medium f o t o g r a f i i , stwarza sytuację destrukcyjną dla dotychczasowego szablonu sztuki, dotychczasowego stereotypu sztuki, jakim się posługujemy? Musimy tu w każdym razie, operując między tymi dwoma piętrami wziąć pod uwagę t r o j a k i c h a r a k t e r f o t o g r a f i i , z czym mamy do czynienia dzisiaj, bo każdy z tych rodzajów jest w jakiś sposób uwikłany w różne kontakty z zagadnieniami sztuki aktualnej.

A więc na początek przede wszystkim fotografia jako dokument, to znaczy fotografia jako dokument, to znaczy fotografia jako „zatrzymanie” czy „zarejestrowanie” widoku. A widok z kolei to byłaby pewna możliwość zobaczenia zestawu przedmiotów i nic więcej.

Drugi aspekt fotografii to jest fotografia jako element tekstu albo informacji (nawiasem mówiąc, te dwie rzeczy – „dokument” i „informacja” trzeba wyraźnie wyróżnić. One są często plątane ze sobą i stąd cała masa nieporozumień). Fotografia może służyć nawet jako tekst, albo jako część tekstu unaoczniając te rzeczy, które są wyjaśnione w samym tekście. Z taką fotografią do [s. 13:] czynienia często w prasie, ale nie tylko, bo np. taka fotografia jest ilustracją książki, obrazuje tekst pisany.

I jeszcze trzecia sprawa, z którą trzeba się liczyć, a która jest trochę może przez artystów dzisiaj lekceważona, jako że źle przysłużyła się sprawom sztuki – to jest struktura graficzna obrazu fotograficznego. Z tą strukturą graficzną były różne perypetie, mianowicie posłużyło to zjawisko tworzenia obrazów fotograficznych do różnych naśladownictw, kontynuacji, powoływania się na grafikę i malarstwo itd. My dzisiaj to odrzuciliśmy jako estetyzację, jako zafałszowanie fotografii, ale tymczasem przecież nie odrzuciliśmy tej struktury, bez której fotografia w ogóle nie istnieje. To znaczy być może, że to zagadnienie należałoby inaczej postawić i zapytać, czy struktura graficzna fotografii ma naśladować struktury grafiki, malarstwa? Czy ma ona podlegać tradycyjnym prawom kompozycji, budowy płaszczyzny, czy nie, czy może analizując ją w nowy sposób dałoby się rzucić jakieś nowe światło na całą fotografię?

Mamy więc te trzy żywe problemy.

A teraz co ja bym widział frapującego w samym medium fotografii? Dlaczego wszyscy fotografujemy w końcu? Albo jeżeli nawet nie fotografujemy, to powołujemy się na dokument fotograficzny w sztuce dzisiaj? Dlaczego?

Wydaje mi się, że fotografia na dobre spełniła rolę takiego czynnika, takiego środka w sztuce, który mógł w sposób istotny, że tak powiem ideologiczny, taki wynikający jak gdyby z samej struktury fotografii – rozprawić się z tym nużącym ogromem estetyzmu, który się ciągnie gdzieś tam z dawnych wieków aż po pierwszą część dziejów sztuki XX wieku, z którym żaden kierunek nie mógł sobie poradzić mimo programów bardzo bojowych i zapowiedzi, że z estetyką definitywnie się zrywa. W gruncie rzeczy te kierunki najbardziej antyestetyczne czy

aestetyczne w końcu ograniczyły się do przedstawienia jakiejś nowej propozycji estetycznej. To znaczy były antyestetyczne w stosunku do dotychczasowych propozycji estetycznych, natomiast chciały te propozycje estetyczne zwalczyć nową propozycją estetyczną. [s. 14:]

Natomiast fotografia dała szansę wyprzeć się wszelkiej estetyki, ponieważ jest ona obrazem z maszyny. Nie możemy przecież powiedzieć, że ta maszyna jakoś specjalnie obraz „rysuje”. Człowiek próbował tak maszynę ustawiać, żeby mu to jednak przypominało ulubione smaczki estetyczne, ale to jest inna sprawa. Tymczasem sam mechaniczny proces fotograficzny stworzył tę szansę – szansę wyjścia poza estetykę. Obserwujemy to w sztuce ostatnich 15-tu lat. Ten antyestetyzm czy aestetyzm został w sztuce zrealizowany.

Druga sprawa, która jest dla fotografii interesująca to bezosobowość zapisu fotograficznego. Artysta, który manipuluje obrazem fotograficznym może tak nim się posłużyć, że samo wykonanie, sama czynność procesowo manualna zostaje odsunięta od końcowego rezultatu poprzez mechaniczność obrazu fotograficznego, poprzez jego „obiektywizm”. A więc ta konieczność zostawienia śladu własnej ręki na dziele, co dało skłon ku estetyzmowi, ku psychologizmowi czy jak to dzisiaj nazywają „bebecharstwu”, to wszystko zostało przewyciężone, fotografia inaczej mówiąc dała szansę wyjścia poza te kompleksy.

No i następnie trzecia rzecz, na którą chciałem zwrócić uwagę, to jest możliwość „zatrzymania”, „zarejestrowania” przez fotografię wydarzenia, które jest istotne dla sztuki, to znaczy takiego wydarzenia, którym artysta posługuje się jak materiałem. Można wziąć przykład happeningu, ale niekoniecznie, mogą to być wydarzenia rzeczywiste, realne. Mogą to być wydarzenia jakoś tam zaaranżowane. W każdym razie fotografia staje się tutaj istotnym czynnikiem całego działania artystycznego, ponieważ dzięki niej wydarzenie zostaje, tworzy mitologię. Wiemy, że happening stworzył mitologię przez opisy i przez fotografię, a najmniej przez bezpośredni kontakt z samym wydarzeniem.

A więc w tym wszystkim, w tych trzech momentach fotografia, jak mi się wydaje, dotknęła niesłychanie ważnej sprawy. Fotografia otworzyła szerokie możliwości zburzenia stereotypu sztuki, który wytworzył się w pierwszej połowie XX wieku i który funkcjonuje jeszcze w pewnych rejonach sztuki do dzisiaj. W tym upatruję niesłychanie istotne, ideologiczne znaczenie fotografii, bo właśnie fotografia jako medium umożliwia istotne, głębokie zmiany w sztuce.

Jeszcze sobie wynotowałem na koniec takie stwierdzenie, które by przypominało pewne tezy mojego dzisiejszego wystąpienia. Mianowicie w doświadczeniu historycznym wartością okazuje się nie aprobata istniejącego stereotypu, ale jego destrukcja. A więc sztuka jest ciągłą destrukcją stereotypu sztuki. Jest ciągłą próbą wyjścia poza obszar aktualnych wzorców. I właśnie fotografia w obecnej sytuacji i dla tej sytuacji daje taką możliwość, oczywiście między innymi. Sprawdzianem prawdziwości sztuki, to znaczy sprawdzianem tego, że sztuka, którą się proponuje zostaje w końcu w historii jest nie pojedyncze sformułowanie, nie sama propozycja artystyczna. Tu obowiązuje inny mechanizm niż w nauce. Propozycja naukowa jest, w pewnym momencie przynajmniej, w stosunku do stanu wiedzy jakoś sprawdzalna, jeżeli ma być przyjęta musi coś ją potwierdzić z zewnątrz. Tymczasem sztuki nic z zewnątrz nie jest w stanie potwierdzić. A więc sztuka, jeżeli ma stworzyć własną mitologię, musi działać inną metodą. Nie metodą „prawdy”, a tylko metodą „wymieniania” pewnych przypadków, metodą nawarstwiania się faktów artystycznych, dodawania, zwiększania się ilości pewnych zdarzeń. Fotografia w myśl tego, co powiedziałem, a wbrew temu, co sądzą niektórzy, że sam fakt możliwości sfotografowania już stał się tak banalny i tak znany, że właściwie można sobie całą tę rzecz podarować, bo przecież wiemy, że fotografia jest dokumentem i tak dalej... Tymczasem dla sztuki, jeżeli fotografia ma być tym wartościowym medium, to musi się sprawdzić poprzez bardzo szeroką praktykę, poprzez powtarzanie, wymienianie pewnych możliwości.

Na tym chciałem zakończyć.