

# Magdalena Strzałkowska

---

## Kultura masowa jako narzędzie panowania i walki z alienacją : krytyka artystyczna Alfreda Ligockiego w latach 1954 - 1975

---

Nowa Krytyka 24-25, 99-117

---

2010

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Magdalena Strzałkowska**  
Wschowa

**Kultura masowa jako narzędzie panowania  
i walki z alienacją**  
**Krytyka artystyczna Alfreda Ligockiego**  
**w latach 1954–1975**

Krytyka artystyczna Alfreda Ligockiego w latach 1954–1975 ujawnia nowy stosunek części twórców i krytyków do kultury, przypadający na okres poststalinowskiej odwilży<sup>1</sup>. W tekstach Ligockiego zaznacza się tendencja do zwiększenia wiary w ustrój, idąca w parze z rozbudzeniem aktywności i determinacji społecznej, w opozycji do chóralnych chwaleb na cześć podarowanej porcji wolności i swobody artystycznych manifestacji. Zostaje również zarysowana płaszczyzna subtelnych relacji wewnętrznych między sztuką a polityką (powiązanie dynamiki twórczego działania z charakterem wydarzeń politycznych), realizowana

---

<sup>1</sup> Pod pojęciem okres poststalinowskiej odwilży (okres popaździernikowy) rozumiem proces zmiany politycznej rozpoczynającej się na przełomie 1953 (5 marca 1953 – śmierć Stalina) i 1954 r., znaczony marcowym II Zjazdem PZPR w 1954 r., a trzy lata później Październikiem 1956 r. (początkowe określenie przełomu politycznego w Polsce w drugiej połowie 1956), który w pełni objawił się w następnej dekadzie. Kierownictwo PZPR zadeklarowało chęć naprawy tzw. błędów i wypaczeń. Na obradach VIII Plenum KC PZPR (19–21 października), wybrano na I sekretarza Władysława Gomułkę. Nastąpiło wówczas ożywienie własnych poszukiwań przez środowisko twórców, którym urzędniczy aparat partyjny oficjalnie pozostawił swobodę wyboru środków warsztatowych, i którzy wyzwolili się spod działania nacisków administracyjnych i ofensywności teoretycznej (ideologicznej) PZPR, która w tamtym czasie, podlegając rewizjonistycznym przeobrażeniom, stworzyła przekonanie, że o najważniejszych kwestiach związanych ze sztuką decyduje artysta. B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy (1948–1959)*, Warszawa 1985.

nowymi metodami i środkami. Relacje te oparte zostają na „wewnętrznym naka-  
zie” w aktywizacji środowisk twórczych, nie zaś na administracyjnym poleceniu.  
Dominującym zagadnieniem jest również upowszechnianie kultury umysłowej  
i artystycznej w celu zapobieżenia izolacji robotnika. Zainteresowaniem władzy  
zostaje objęta kultura masowa, wydajniejsza jako narzędzie perswazji, w prze-  
ciwieństwie do mniej efektywnej kultury wysokiej. To w nowo zdefiniowanej  
przez władze kulturze masowej tworzonej w systemie socjalistycznym ogniskują  
się jej nowe cele. A celem tym staje się kształtowanie opinii publicznej, „życia  
milionów ludzi pracy” poprzez współtwórcze, powszechne ich uczestnictwo pro-  
wadzące do odzyskanie jedności i jedności ideowej tegoż systemu.

Koncepcja nowego modelu kultury dla mas, zarysowana w artykułach  
krytycznych Ligockiego, sprzężona z jego poglądami na fotografię, przybiera  
w oficjalnym dyskursie formę narodowej wersji kultury masowej, będącej w isto-  
cie reprodukcją stosunku władzy w społeczeństwie. W tym kontekście praktyka  
fotografii, jako praktyka społeczna zaangażowana w procesy tworzenia wiedzy  
i samowiedzy, a więc w praktykę poznawczą, stwarza w dialektycznym ruchu  
przedmiot i podmiot swojego badania – nas samych i naszą wiedzę o otaczającej  
nas rzeczywistości, którą za jej pomocą poznajemy<sup>2</sup>.

### Walczący humanista

Ligocki ujmował swoje poglądy w ramach epoki i miejsca, w których żył. Upra-  
wiał typ krytyki poznawczo-postulatywny<sup>3</sup>, zadając pytania o artystyczność  
sztuki w aktualnej organizacji społeczno-politycznej, a jednocześnie chłodnym  
okiem rozpoznając własne uwarunkowania i ograniczenia. Jego postawa bliska  
była postawie walczącego humanisty, który badał wymierność dzieł nie tylko  
jako ważkich wydarzeń w życiu kulturalnym, ale także jako propozycji ideowych.  
W ten sposób ustanowił krytykę, która stała się postawą współczesności. Stąd,  
jak można sądzić, artystyczne poglądy Ligockiego w jego własnej epoce pokazu-  
ją, że znajduje się on „na skrzyżowaniu refleksji krytycznej i historycznej”<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Jest to ścieżka interpretacyjna idąca od Althussera, który pisał o poznaniu jako praktyce stwarzającej przedmiot swojego badania.

<sup>3</sup> W. Bolecki, *Co to jest krytyka. Wypowiedzi metakrytyczne 1918–1939*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*. Seria druga, Wrocław 1984, s. 97.

<sup>4</sup> M. Foucault, *Czym jest Oświecenie?*, [w:] idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000, s. 282.

## Kompromisowa nowoczesność

Ligocki z jednej strony nie odżegnując się od krytyki dotychczasowego sposobu traktowania kultury, z drugiej zaś silnie uwewnętrzniając zadanie ideologizacji społeczeństwa w duchu marksizmu, realizował nowy typ myślenia o życiu artystycznym w odwilżowej rzeczywistości w kategorii społecznej misji:

Dając wyraz swemu optymizmowi wobec możliwości powstania w Polsce **odkrywczej sztuki o problematyce socjalistycznej** – to akcentując istnienie dawnych obciążeń, bynajmniej nie zamierzam tego optymizmu osłabiać. Większość tych obciążeń, a zwłaszcza objętość i analfabetyzm plastyczny większości społeczeństwa, nosi cechy zanikających [...] relikwów przeszłości. Na charakter ten wpływają zwłaszcza dwa zjawiska wynikające z rewolucji socjalistycznej: nowa jakość społeczeństwa objętego powszechną oświatą i nie odgradzanego już przez kapitalistyczny wyzysk [...] od najwyższych form kultury oraz stosunek państwa do kultury [...], polegający na dążeniu do jej wszechstronnego rozwoju i najszerzego upowszechnienia. Jeśli w stosunku do plastyki czystej nie znaleziono jeszcze najwłaściwszych metod postępowania, to samo istnienie tej postawy, samo napięcie kierunkowe naszej polityki kulturalnej pozwala żywić nadzieję, że metody te zostaną wynalezione<sup>5</sup>.

Zwrot „odkrywcza sztuka o problematyce socjalistycznej” stanowi, jak można mniemać, próbę stworzenia artystycznej formuły godzenia dwóch opozycji: dążenie do oczyszczenia sztuki z instrumentalnych naleciałości i socrealistycznej traumy z mającą zwykle wymiar globalny społeczną funkcją sztuki, uprawniając to połączenie logiką wyznawaną przez Ligockiego artystycznej i społecznej historiozofii. Zarysowująca się w tej formule postawa krytyka wiąże go wyraźnie w obszarze ideologicznym wytworzonym na użytek stanu, który usiłował poddać krytyce, akcentując jednocześnie postulat poprawy sytuacji w kulturze. Polega ona na połączeniu artystycznych ambicji i społecznych projektów wychowania mas pracujących, które w leninowskiej wizji rozwoju kultury stanowią, wraz z inteligencją twórczą, integralną część społeczeństwa. Krytyk zaznaczał przy tym, że kultura masowa jest również zjawiskiem jakościowym, a nie tylko ilościowym. Tak więc określają ją nie tylko takie elementy, jak wielkie audytorium, masowe przekazy i powszechne uczestnictwo, ale też audytorium, które kultura masowa w szczególny sposób kształtuje, środki przekazu, których używa, a uczestnictwo redukuje.

---

<sup>5</sup> A. Ligocki, *O nowy kształt polskiej sztuki*, Kraków 1970, s. 282.

Z kolei użyty przez Ligockiego zwrot „plastyka czysta” jest tożsamy ze sztuką autonomiczną (modernistyczną) rozumianą jako sposób wyodrębniania sztuki z codziennej praktyki społecznej i politycznej, uniezależniania jej. Tak pojmowana jawi mu się ona jako hamowanie i przerwanie ciągłości tradycji artystycznej polskiej kultury, mających przyczyny w niedostatecznym zakorzenieniu artystów w społecznym życiu i ich społecznej izolacji, spowodowanej między innymi słabym dostępem do publiczności. Krytyk nie przekreślił jednak jej znaczenia, przyjmując ją jako wyzwanie do wielokierunkowej modyfikacji:

Te gruntowne przemiany w traktowaniu tworzenia dzieł i jego odbioru oraz wartościowania nie wykluczają oczywiście możliwości pełnienia przez sztukę dawnych funkcji ideowych czy wychowawczych. Różnica polega tu na tym, że funkcje te są czymś dodanym do tego, co stanowi istotę plastyki jako twórczości autonomicznej<sup>6</sup>.

Ligocki był przekonany o możliwości i potencjale istnienia prawdziwej – nowej sztuki, która nawet jeśli podlega różnym nowoczesnym modom, to się do nich nie sprowadza, bazując na macierzystej kulturze i intencjonalnym związku z rzeczywistością społeczną (komunikatywność). Owo wtopienie się sztuki w rzeczywistość społeczną, możliwości rzeczywistego odzwierciedlenia prawdy o życiu, widział nadal w szeroko rozumianym realizmie socjalistycznym<sup>7</sup>, który nadawałby dziełu funkcję zarazem narzędzia, jak i celu walki z czymś i o coś, a co czyniłoby jego wymowę i twórczą postawę jego autora „wyrazem wcale nie śmiesznej, społecznej tęsknoty; tęsknoty za możliwością stworzenia skali wartości humanistycznych, których oczekujemy od sztuki”<sup>8</sup>.

Uznając specyficzne prawa sztuki (wybór tematu, poszukiwania formalne, subiektywność procesu twórczego), Ligocki wskazywał na uchybienia polegające na „skłonności do ugania się za nowościami za wszelką cenę, do traktowania za odkrycie każdej innowacji formalnej bez względu na jej istotną wartość”<sup>9</sup>. Jego dystans nie oznaczał jednak niedoceniaenia innowacyjności w sztuce. Innowacyjność jego „odkrywczej sztuki” pozostawała inna niż innowacyjność po-

<sup>6</sup> A. Ligocki, *O pewnym cenniku i kłopotach z semantyką w plastyce*, „Odra” 6 (1968), s. 53.

<sup>7</sup> Ligocki pojmował realizm socjalistyczny, w tym zasadniczy dla jego poglądów realizm, jako otwartą formę sztuki, dla której historia stwarza warunki rozwojowe, pełniącą dwie istotne funkcje: poznawczą i odtwarzającą.

<sup>8</sup> A. Ligocki, *O pewnym cenniku...*, op.cit., s. 59.

<sup>9</sup> Ibid., s. 55.

szczególnych awangard. Według krytyka innowacyjność nie polega na wynajdywaniu form, ale ich sensu. Nowość nie jest ustalana wobec jakiejś wcześniejszej formy, ale wobec aktualnego stanu ducha, wiedzy, pulsu kultury i historii. Mimo że innowacyjna siła awangard wydawała się niezwykła, była dla Ligockiego jednak niewielka w porównaniu z jego wizją odkrywczą sztuki wraz z wbudowanym aspektem krytycznym wobec tematu, jaki podejmuje. Narodziny nowości były dla Ligockiego naturalne, bo związane z biegiem historii i kondycją ludzką, a nie doktrynalne, jak w awangardach. Zasada tworzenia powiązań między formami awangard opierała się zaś na stosunku podporządkowania, poprzedzonego wyrażeniem gotowości włączenia się w odpowiedni nurt i bieg historii sztuki. Innowacja zaś, której był orędownikiem, wynikała z wiedzy i jej ewolucji.

Jednakże najważniejszy element i sens historycznej zmiany w czasach po odwilży dotyczy obszaru symbolicznych i ideologicznych znaczeń:

W tej niezbędnej przemianie stosunku artysty do samej kreacji i do potrzeb społeczeństwa, fundamentalna rola przypada stworzeniu płaszczyzny **społecznej sprawdzalności dla warstwy znaczeń tworzonych dzieł**. [...] Chodzi o to, by kreacyjna swoboda [...] wzbogacała i potęgowała warstwę znaczeń, a nie doprowadzała do jej zaniku<sup>10</sup>

– postulował na łamach „Odry” Alfred Ligocki.

Wypowiedź ta ujawnia dwie płaszczyzny myślenia krytyka o sztuce: deklarację akceptacji sztuki nowoczesnej<sup>11</sup> oraz próbę zachowania kontroli nad sferą znaczeń. Owa różnorodność estetyczno-formalnych poszukiwań akceptowana jest za cenę odebrania formie znaczenia, a kryterium wartościowania dzieła pozostaje nadal jego ideowość, wyrażana, jak podkreślał krytyk, „wprost i z pełną szczerością”, z odrzuceniem zachodniego balastu „najgłębszych treści filozoficznych i estetycznych, o którym się często autorom nie śniło”<sup>12</sup>. Wizja „odkrywczą sztuki” jest w efekcie produktem „współczesnej myśli zespolonej z najbardziej historycznie współczesną praktyką społeczną”, a więc, jak można wnioskować, nową wersją realizmu socjalistycznego, przyjmującego postać już nie ofensywy ideologicznej, ale ideowego wyboru.

<sup>10</sup> Ibid., s. 59.

<sup>11</sup> Na potrzeby tej pracy terminem nowoczesność obejmuję wszystko to, co nie było ściśle powiązane i utożsamiane z prymatem bardziej lub mniej zmodyfikowanego realizmu, a więc zarówno tradycję awangardy przedwojennej, jak i współczesną wówczas twórczość drugiej awangardy.

<sup>12</sup> A. Ligocki, *O nowy kształt...*, op.cit., s. 277.

## Władza-wiedza

I w tym właśnie miejscu daje się zauważyć załączek zmiany myślenia w domenie kultury, a szczególnie kultury artystycznej w okresie odwilżowego przełomu. Prześledzenie obrazu tej zmiany wymaga postawienia pytań o charakter związków sztuki z wydarzeniami politycznymi oraz o sposób ich opisu, biorący pod uwagę wielopłaszczyznowość i dynamikę przemian politycznych i artystycznych procesów. Prowadzi nas to w stronę teorii władzy Michela Foucaulta. Zdanie „społeczna sprawdzalność warstwy znaczeń” ujawnia ideę, która ożywiła końcową myśl Foucaulta: podmiot nie doświadcza siebie po prostu jako podmiotowości poznającej, działającej czy moralnej, ale konstryuuje siebie jako konkretny podmiot poznawczy, praktyczny czy moralny. Temu służy ulokowanie podmiotu w obszarze dyskursywnym, który ustanawia poznawczą, praktyczną i moralną „realność”. Stąd dyskurs publiczny staje się dla Foucaulta narzędziem panowania. To w nim kryje się moc rządzących, która definiuje pole polityczności i jej standardy. Władza w tym rozumieniu polega, w skrócie, na kontroli nie tyle tego, jakie kto działania podejmuje lub nie, ile jakiego rodzaju działania pojawiają się w polu jego świadomości i jak definiuje on swoje wybory. W Foucaultowskim rozumieniu władzy jako zbioru zmieniających się stale relacji odchodzimy tym samym od traktowania czasu „odwilży” jako czasu wolności na rzecz dynamiki sytuacji historycznej, gdzie „władza nie jest substancją, ani tajemniczą własnością, do której źródła można dotrzeć. Władza jest jedynie pewnym typem stosunków między jednostkami”<sup>13</sup>. Takie ujęcie odrzuca dwubiegunowy, pozycjonalny model władzy, oparty na dwóch grupach: rządzących i rządzonych, oprawcach i ofiarach. Znika tu władza w klasycznym rozumieniu, posługująca się zakazem, represją, przemocą jawną. Na plan pierwszy wysuwa się obraz władzy jako amorficznej, ale gęstej sieci łączących się, nakładających na siebie i wzajem przenikających się relacji przemocy, władza operująca przede wszystkim normą jako swym podstawowym narzędziem. W konsekwencji artystyczne i krytyczne wybory przestają być oznaką sprzeciwu albo oznaką konformizmu, stając się względnie trwałym „rozumieniem”, które nadaje znaczenia, czy próbuje stwarzać ograniczenia, które dawałyby szanse powiedzenia – do tego momentu tak, a potem już nie:

<sup>13</sup> M. Foucault, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, Warszawa 2000, s. 245.

Jeśli zaś chodzi o możliwości dokonywania odkryć plastycznych, sytuacja nie jest łatwa<sup>14</sup>. [...] Spora grupa artystów ulega bowiem niebezpieczeństwu przyjmowania odkryć, a nawet tylko „modnych” innowacji w sztuce zachodniej jako gotowych recept, które wypróbowuje się we własnym warsztacie bez względu na to, czy wynikają one z wewnętrznej potrzeby samego artysty i z konsekwencji jego własnych doświadczeń, czy nie<sup>15</sup>.

Wypowiedź ta, odczytana przez koncepcję Foucaulta, odsłania, iż władza i wiedza pozostają w związku wzajemnego tworzenia się, a nie w relacji zewnętrznej i jednokierunkowej. Nakaz zastąpiony zostaje interioryzacją zewnętrznych treści, historycznego porządku i doświadczenia całego społeczeństwa, któremu artysta zobowiązany jest służyć, i która pomaga dokonywać racjonalnych, pożądaných społecznie wyborów. Jednocześnie daje to krytyczną wizję tego, jak nowa strategia władzy zostawia sobie prawo wyboru tych działań, które wprowadzi do publicznego obiegu.

Dostrzeżona w tekście Ligockiego zmiana w zakresie relacji pomiędzy charakterem politycznej władzy a kulturą miała jasny i wyraźny polityczny cel – próbę odbudowy *status quo* – „ogólnych prawidłowości” w podzielonej ideologicznie partii, o czym mówił na IX plenum KC PZPR w maju 1957 roku Władysław Gomułka. W jego referacie wybrzmiewały hasła na temat partii – „przewodniczki budownictwa socjalistycznego”, która kieruje się „demokratycznym centralizmem”. Pojawiły się również sformułowania o „dyktaturze proletariatu”, a także o „odmienności polskiej drogi do socjalizmu”. Oznaczało to, iż w PZPR nadal obowiązywać miała zasada podporządkowania niższych instancji decyzjom kierownictwa partii, tyle tylko, że, jak można zauważyć, zadziałał tu „pewien typ racjonalności, nie zaś instrumentalnej przemocy”<sup>16</sup>.

Na tym tle artysta i krytyk, w taki czy inny sposób, takimi czy innymi środkami, „działał na działania” socjalistycznego państwa, bowiem, jak dowodzi Foucault

choć jednak zgoda i przemoc są wobec władzy narzędziami lub skutkami, to nie stanowią jej zasady lub istoty. Władza może uzyskać tyle społecznej akceptacji, ile tylko sobie życzy; [...] Ze swej istoty, władza nie jest przemocą – tak samo nie jest również porozumieniem, które z założenia wymaga odnowy. Stanowi

<sup>14</sup> A. Ligocki, *O nowy kształt...*, op.cit., s. 279.

<sup>15</sup> Ibid., s. 280.

<sup>16</sup> M. Foucault, *Nietzsche, genealogia, historia*, [w:] idem, *Filozofia, historia, polityka...*, s. 115.



natomiast ogólną strukturę działań wpływających na możliwe cudze działania: prowokuje, zachęca, wywołuje, uwodzi, ułatwia lub utrudnia, w skrajnych wypadkach wymusza lub bezwzględnie zakazuje – zawsze jednak pozostaje sposobem oddziaływania na inny podmiot działający. Wpływa nań właśnie dzięki temu, że ów podmiot działa lub jest zdolny do działania. Władza jest zbiorem działań na inne działania<sup>17</sup>.

Takie definiowanie władzy wskazuje wiele możliwości i obszarów realizacji praktyk artystycznych w okresie poststalinowskiej odwilży i analizowanej w nim specyfiki działalności artystycznej. Tendencyjne myślenie o krótkim okresie odwilży od wiosny 1954 roku, poprzez XX Zjazd KPZR w lutym 1956 roku, kiedy ujawniono tezy tajnego referatu Chruszczowa o zbrodniach Stalina, aż do 1960 roku, gdy za rządów Gomułki powoli zaczęto likwidować dopiero co uzyskane przywileje i zaczęła się era „przymrozku”, jako czasie ciekawych wydarzeń, spotkań, zażartych dyskusji, mocno przeżywanych, tłumnie obleganych, traci swą prawomocność na rzecz powolnej i kontrolowanej przez dysponentów politycznej władzy sytuacji zmiany. Oto Ligocki, jako nieustanny zwolennik realizmu socjalistycznego, staje się orędownikiem nowoczesności, a posługując się retoryką marksistowską, roztacza wizję „kultury humanistycznej”, w której „dla artysty odnaleźć lub stworzyć ‘pełnię ludzką w danym momencie’ oznacza walkę bezpośrednią lub pośrednią, świadomą lub nieświadomą, iluzoryczną lub rzeczywiście skuteczną przeciw »nieludzkości«”<sup>18</sup>. Krytyk w swoich tekstach podnosi postulaty zaistnienia nowej, zaangażowanej sztuki polskiej, stworzonej z wykorzystaniem elementów zachodniej tradycji artystycznej, służących ideowej „słuszności”, którą winna ona uznać i którą inni w niej uznają:

W państwie socjalistycznym [...] istnieje szansa, by zarówno stosunek odbiorcy do artysty, jak i określenie jego społecznej pozycji oprzeć na zdrowszych zasadach niż rynek artystyczny państw kapitalistycznych. Ważnym zjawiskiem jest również odmienność problematyki, jaką wyrazić może sztuka socjalistyczna. Ta odmienność, jeśli się ją pojmuje w sposób właściwy – to jest wyzyskując rozsądnie dla wyrażania nowych, postępowych treści środki odkryte przez całą współczesną plastykę – musi doprowadzić również do odkryć czysto artystycznych<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> M. Foucault, *Podmiot i władza*, „Lewą Nogą” 9 (1998), s. 186.

<sup>18</sup> H. Lefebvre, *Wstęp do estetyki*, „Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki” 1950, nr 3–4, s. 205. Cyt. za: A. Ligocki, *Plastyka współczesna. Na tropach jej przemian*, Warszawa 1968, s. 50.

<sup>19</sup> A. Ligocki, *O nowy kształt...*, op.cit., s. 276.

Wypowiedz ta wskazuje na panującą tendencję do przeciwstawiania negatywnego wizerunku kultury Zachodu jej socjalistycznej, narodowej wersji.

### **Polityczna racjonalność**

Patrząc z tej perspektywy na poglądy artystyczne Ligockiego, mając jednocześnie na uwadze to, w jak dużym stopniu były one pochodną jego własnego światopoglądu – Ligocki rzeczywiście uważał, że socjalizm jest możliwy i że w socjalizmie sztuka powinna wyglądać inaczej niż w kapitalizmie – otrzymujemy obraz szczególnych wewnętrznych powiązań artystów, krytyków, odbiorców i instytucji kultury z zadaniami politycznymi i społecznymi programu partii. Relacje władzy tworzą tu ideę artysty, krytyka oraz reguły prawdy i formy działania w obszarze, w którym przejawia się ich samodzielność w podejmowaniu działań i stawianiu oporu oraz swoboda zmieniania pola działania na wszelkie możliwe sposoby. Wszak, według Lenina, rewolucja kulturalna, której celem miała być ogólna przebudowa społeczeństwa i człowieka, powinna stać się nieodłącznym elementem, a zarazem czynnikiem warunkującym efektywność rewolucji politycznej, procesu przeobrażeń społecznych i ekonomicznych. W tym więc kontekście charakter październikowego przełomu w stosunku do obszaru sztuki nie jest rezygnacją z „panowania”, lecz jedynie zmianą formy politycznego nadzoru, dającą pozorne przyzwolenie dla autonomii praktyki artystycznej, a jednocześnie stymulującą wśród twórców i krytyków ideowo poprawne i akceptowalne artystyczne wybory i drogi rozwoju. Ta nowa forma władzy, stosująca się do regulowania znaczeń oraz dopuszczania do publicznego obiegu tylko wybranych działań artystycznych, objawiła się w krytyce Ligockiego w ideowych hasłach podnoszenia poziomu oświaty i stwarzania szerokiego dostępu do kultury, co wiąże się z interesującym nas zagadnieniem tworzenia nowej, socjalistycznej kultury dla całego społeczeństwa – kultury masowej.

W poglądach Ligockiego opartych na marksowskiej teorii alienacji pracy kultura masowa postrzegana jest jako produkt społeczeństwa kapitalistycznego. Polega między innymi na „szerokim przekazywaniu i udostępnianiu wielkim liczebnie masom pośredniej publiczności” przedmiotów treści zaliczanych do kultury popularnej, poprzez środki masowego przekazu, jak prasa, radio, film i telewizja, a także fotografia<sup>20</sup>. Kultura ta w ustroju socjalistycznym jest obciążo-

<sup>20</sup> A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 1983.

na negatywnie. „Popularne” treści tej kultury traktowane są jako „tandeta i szmira”, wybrakowany produkt mieszczańskiej kultury Zachodu. Z czasem jednak, co ujawnia się w krytycznym dyskursie Ligockiego z początku lat sześćdziesiątych, kultura masowa zaczyna być postrzegana przez krytyka w kategoriach społecznej misji ze względu na ważne i wciąż żywe hasła podnoszenia poziomu oświaty i stwarzania szerokiego dostępu do kultury. Ligocki wiąże ją z problematyką edukacji, gdzie jako kryterium prawdy stawia „rewolucyjną praktykę społeczną”. Użycie kultury masowej stanowi także sposób na przezwycięzenie społecznego elitaryzmu, a tym samym niebezpieczeństw alienacji, poprzez poszerzenie zaplecza intelektualnego i kulturalnego mas pracujących. Ligocki konkluduje:

Te nowe zadania sztuki w walce z alienacją oraz w kształtowaniu postawy człowieka stawiają oczywiście i przed plastyką problem zmiany środków kształtowania. Można by nawet powiedzieć, że wobec rozwoju środków masowego przekazu obrazów i dźwięków i związanego z tym upowszechniania się kultury „audio-wizualnej” rola plastyki staje się tu większa niż kiedykolwiek w przeszłości<sup>21</sup>.

### **Nowa hegemonia**

Dyskurs kultury masowej prowadzony przez Ligockiego w kontekście określania i zarysowywania obszarów sztuki współczesnej – „nowego kształtu polskiej sztuki” – jest próbą przededefiniowania takich pojęć, jak „kultura dla mas”, „kultura masowa” czy „masowy odbiorca”. Kultura masowa w percepcji społeczeństw zachodnich przeciwstawiona jest bowiem kulturze mas. Nie wszystkie treści skierowane do mas kanałami masowego komunikowania docierają do ich świadomości i stają się przedmiotem doświadczenia, gdyż masy to zacofani estetycznie odbiorcy. Ponadto w pojęciu kultury masowej leży rozróżnienie na kulturę lepszą, elitarną, i kulturę dla mniej wymagających odbiorców. Stąd podjęte przez Ligockiego próby dowartościowania jej formy, która tworzona była i tworzona miała być w ustroju socjalistycznym. Próby te oparł na hasłach przezwyciężania powszechniej, społecznej izolacji człowieka i artysty, poprzez nie tyle upowszechnianie i uprzystępnianie sztuki ludowi, ile poprzez postulat, by „lud możliwie najbardziej zbliżyć do artystów”<sup>22</sup>. W tej perspektywie „kultura masowa” postrzegana zaczęła być jako szansa i sposobność doświadczenia twórczych sił

<sup>21</sup> A. Ligocki, *Plastyka współczesna...*, op.cit., s. 54.

<sup>22</sup> Ibid., s. 19–20.

„ludu pracującego miast i wsi”, zaś „masowy odbiorca”, w horyzoncie rewolucji kulturalnej, przestał być zagrożeniem, „estetycznym barbarzyńcą” i ignorantem, jak pisał Ligocki, stając się potencjalnym „podmiotem” działań wychowawczych zanurzonym w nieodwracalnych historycznych procesach. Ponadto zakotwiczenie tych zjawisk w ustroju socjalistycznym chroniłoby przed zagrożeniami masowej kultury, takimi jak towarowość, konsumpcjonizm, presja zysku czy homogenizacja. Ligocki rozpatrywał rzecz następująco:

W tej sytuacji stworzenie odmiennego modelu stosunku artysty do odbiorcy społecznego czy indywidualnego, który by pozbawił jego dzieła cech „towaru”, a formy jego zbywania i społecznej oceny cech – notowań giełdowych, stało się dla rozwoju polskiej sztuki sprawą niezwyklej wagi. Odpadła tu bowiem możliwość włączenia polskiej plastyki do zachodniego rynku artystycznego przez poparcie jej odpowiednim aparatem propagandowym i środkami materialnymi przez państwo. [...] **Stworzenie zaś innego modelu, zgodnego z ideologią socjalistyczną i zarazem z podstawowymi jej funkcjami**, jest przedsięwzięciem pionierskim, w gruncie rzeczy nie zrealizowanym jeszcze w pełni w żadnym z krajów socjalistycznych. Obok znalezienia właściwych form mecenatu państwowego i społecznego wymaga bowiem ten model przede wszystkim odpowiedniego wychowania odbiorcy dzieł sztuki, zwłaszcza czystej, i nauczania go zasad obcowania z tymi dziełami oraz – co jest jeszcze ważniejsze – ukształtowania w nim chęci i nawyków tego obcowania. Dopiero wówczas szerokie kręgi społeczeństwa odczułyby rzeczywistą potrzebę sztuki i nie tylko nawiązywałyby kontakty z jej dziełami w muzeach i na wystawach publicznych, ale nabrałyby chęci do nabywania takich dzieł na swój prywatny użytek, co stworzyłoby obszerny „rynek zbytu” dla artystów, oparty na zdrowych podstawach osobistego zainteresowania i upodobaniach nabywcy, a nie na traktowaniu dzieł sztuki jak akcji papierów wartościowych<sup>23</sup>.

Przedstawiona przez krytyka formuła ujęcia kultury w ramy instytucjonalno-organizacyjne i stworzenia państwowej nad nią opieki (państwowy mecenat, protektorat państwa rugującego rynek) jawi się jako swoisty konglomerat sztuki współczesnej ze „sztuką zaangażowaną”, gdzie ideologiczne nakazy są przekładane na konkretne rozwiązania bliskie spontanicznemu wówczas ruchowi środowisk twórczych, zmierzającemu do przywrócenia w życiu instytucji „demokratycznych” zasad, a także „masowo spotykanym gustom”. Wedle wyrażonego przez Ligockiego stanowiska, zadania te nie zamykają się w sprawach ideowego oddziaływania, ale przekuwają się w działania, w których władza chce sprawować swe funkcje razem z twórcami, po to, by kierować ich uwagę na społeczną

<sup>23</sup> A. Ligocki, *O nowy kształt...*, op.cit., s. 278–279.

funkcję ich sztuki i kształtować ich poczucie odpowiedzialności za społeczne skutki ich twórczości.

U podstaw założeń budowy kultury masowej stało formowanie socjalistycznej świadomości mas. Stwarzało to możliwość przenikania socjalistycznej ideologii do wewnątrz intelektualno-artystycznych grup, od strony zaś odbiorcy następowało animowanie rynku sztuki we właściwym sobie zakresie, co miało zapobiec dezorientacji i zagubieniu odbiorcy w mnogości kulturowych i artystycznych dokonań. Ligocki pisał:

Odkąd owoc z drzewa wiadomości dobrego i złego stał się głównym daniem w ma-larskiej stołówce, mnożą się epidemiczne objawy niestrawności [...] <sup>24</sup>. Istniejące w powszechnym odbiorze oceny dzieł są bowiem fałszywe i obniżają ich wartość, dlatego należy podjąć działania podwyższające zdolność percepcji estetycznej ce-lem odkrycia tych wartości, szczególnie w szerokich kręgach społeczeństwa <sup>25</sup>.

Kultura masowa służyć miała zatem ukróceniu złych gustów społeczeństwa, dziedziczonych po jego burżuazyjnej przeszłości, oraz obronie kultury wartościowej przed kiczem i tandetą. Jednocześnie, jak można zauważyć przez pryzmat Foucaultowskiej władzy-wiedzy, służyła normalizacji, czyli uzyskaniu optymalnego stopnia podporządkowania masowego odbiorcy, a więc ukształtowaniu jego sposobu myślenia, mówienia, odczuwania w taki sposób, by automatycznie i odruchowo kierował on wszelką swoją aktywność w kierunku społecznie pożądanego systemu symbolicznych i ideologicznych znaczeń. Taki sposób użycia kultury masowej w ramach szeroko pojętej edukacji stwarzał możliwość wykorzystywania jej w propagandzie, mającej służyć ideologicznemu i politycznemu współlistnieniu artystów i odbiorców z władzą, a tym samym uznaniu przez nich ustroju politycznego za swój. I jeśli nawet taka możliwość była realizowana, Ligocki w swej świadomej woli kształtowania kultury socjalistycznej wierzył w socjalistyczną autentyczność treści, i w to, że władza sprawowana jest w imieniu tych mas, do których kultura ta jest kierowana.

<sup>24</sup> A. Ligocki, *O pewnym cenniku...*, op.cit., s. 59.

<sup>25</sup> A. Ligocki, *Plastyka współczesna...*, op.cit., s. 24.

## **Krytyczny realizm**

Szczególne miejsce w obrębie dyskursu kultury masowej zyskała w refleksji Ligockiego fotografia, którą uczynił rzeczywistym przedmiotem swego krytycznego namysłu:

Fotografia jest integralnym i ważnym składnikiem kultury masowej, a ściślej mówiąc jej przełomowa rola w tworzeniu w świadomości ludzkiej obrazu świata rozpoczęła się dopiero wtedy, gdy do tej kultury weszła<sup>26</sup>.

Wypracowane przez Ligockiego założenia dotyczące jej artystyczności ukazują, po dokonaniu ideologicznych przejęć, zainteresowanie kulturą masową jako narzędziem panowania:

Przekształcenie się fotografii w środek masowego przekazu wizualnego przyczyniło się do stworzenia właściwej koncepcji fotografii artystycznej<sup>27</sup>.

Przypatrzmy się więc jej istocie.

Ligockiego koncepcja fotografii artystycznej, zwana przez niego „fotografią odkrywczą”, jest, mówiąc w skrócie, narzędziem poznania służącym kwestionowaniu otaczającej nas rzeczywistości i poszukiwaniem najdoskonalszych jej form. Fundament jej stanowi ontologiczna koncepcja fotografii. Zgodnie z tym zamysłem fotografia jest odzwierciedleniem rzeczywistości oraz można ją utożsamiać z „naturalnym zjawiskiem”. Tego typu stanowisko odnaleźć możemy w poglądach André Bazina czy Rolanda Barthes’a, głęboko przekonanych o tym, że fotografia tworzy obiektywność, że zarejestrowany automatycznie na negatywie obraz zewnętrzznego świata nie odróżnia się od swojego odniesienia (tego, co przedstawia).

Sam Ligocki uważał fotografię za ukoronowanie wysiłków realistów:

Już sama tylko rejestracja elementu rzeczywistości przez fotografię posiada wielką wartość poznawczą. Fotografia jest pod tym względem dziedzicem w linii prostej ideologii renesansu, który [...] dążył do racjonalnej inwentaryzacji i usystematyzowania otaczającej nas materialnej rzeczywistości w celu wykrycia rządzących

---

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid., s. 52.

nią praw i wykorzystania zdobytej wiedzy do jej przekształcenia na miarę ludzkich potrzeb<sup>28</sup>.

Bazując na dokumentacyjności i autentyczności fotografii, krytyk podkreślał jej wpływ i znaczenie w „rozszerzaniu granicy widzialnego świata”, uznając ją za nowy (komunikatywny) środek krytycznej analizy rzeczywistości, dzięki której można osiągnąć nową wiedzę lub perspektywę. Prezentował tym samym stanowisko pośrednie, traktując fotografię jako narzędzie poznania podmiotowych i sytuacyjnych czynników znajdujących wyraz w zdjęciu, twierdząc zarazem, że fotografia jest przedstawieniem pewnego obiektywnie istniejącego stanu rzeczy, odzwierciedla jakieś zjawiska czy prawidłowości społeczne. Uważał, że nie ma fotografii wyższych i niższych, lepszych i gorszych, dopasowanych do odpowiedniego typu odbiorcy; jest tylko fotografia „twórcza”, „odkrywcza”, a więc taka, która, co po wielokroć powtarzał za socjologiem Karlem Pawkiem<sup>29</sup>, „wystawia nas na uderzenie tego co rzeczywiste”, poddając elementy unaocznionej struktury zjawisk, konflikty życia, krytycznemu oglądowi.

Istota fotograficznego dokumentu tkwiła, według Ligockiego, w „racjonalno-poznawczej postawie twórcy wobec materialnej rzeczywistości”, zależnej od „empirycznego »tu i teraz«”. Za podstawowe kryterium wartościowania przyjął treść, która w fotografii „leży poza powierzchnią zdjęcia, w warstwie znaczeń odbijających się w niej zjawisk”<sup>30</sup>. To więc, idąc śladami Foucaultowskiej koncepcji, co dawało fotografii władzę do ustanawiania prawdy, opierając się na jej zdolności mechanicznej reprodukcji i wiary w prawdziwość dostarczanych danych, wynikało przede wszystkim z wnoszenia nowych treści poznawczych przez fotografię, „nabierania znaczeń” poprzez pewne umysłowo-mentalne transakcje odbiorcy, dając realny efekt, którego już nie można odnieść do prefotograficznej rzeczywistości jako do prawdy. Wikłało to fotografię w ową podwójność. Ligocki pisał:

Najbardziej zmistyfikowane i kiczowato spreparowane zdjęcie pozostaje autentyczne o tyle, że dokumentuje wizualnie istnienie sfotografowanej postaci lub przedmiotu, i wierne o tyle, że utrwała jedną z istniejących możliwości wyglądo-

---

<sup>28</sup> A. Ligocki, *Fotografia artystyczna jako narzędzie poznania oraz walki z alienacją*, „Fotografia” 8 (1967), s. 171.

<sup>29</sup> K. Pawek, *Mowa fotografii. Metoda tej wystawy*. Katalog wystawy *Czym jest człowiek*, Warszawa 1968.

<sup>30</sup> A. Ligocki, *Fotografia artystyczna a kultura masowa*, „Odra” 9 (1967), s. 52.

wych tej postaci lub przedmiotu. Mistyfikacja dotyczy natomiast układu warstwy semantycznej zdjęcia, takiego traktowania i zestawienia jego elementów, by nie fałszując ich cech wizualnych nadać samemu zdjęciu cechy fałszu [...]. Walka musi być zatem rozegrana w warstwie semantycznej zdjęcia<sup>31</sup>.

Wypowiedź ta wskazuje, raz jeszcze, na budowę koncepcji fotografii Ligockiego. Posiada ona, jak można zauważyć, określoną hierarchię. Zdjęcie jest przede wszystkim indeksem, „urządzeniem czysto teoretycznym”, gdzie liczy się sam akt fotograficzny. Dopiero w dalszej kolejności może stać się podobieństwem (ikoną) i może uzyskać sens (symbol) – poprzez nadanie znaczenia – dokonanie wyboru oznaki. Przywołuje to teorię oznaki Charlesa S. Peirce’a, gdzie

[...] znak jest dla niego tym, co łączy i pośredniczy między dziedzinami różnych bytów – potencjalnych możliwości, aktualnego doświadczenia, ogólnych praw – w taki sposób, że różnorodność ta może być sprowadzona do jedności rozumu<sup>32</sup>.

Znak jest więc czymś fizycznym, może być postrzegany dzięki zmysłom, i zawsze odnosi się do czegoś innego niż on sam. Właściwość ta możliwa jest dzięki posiadaniu przez znak znaczenia.

Sam znak zachowuje zaś w pełni swoje znaczenie, niezależnie od tego, czy jest faktycznie uznawany, czy nie. Jego szczególność polega zatem na posiadaniu znaczenia, a więc na jego relacji do interpretantu<sup>33</sup>.

W tym ujęciu fotograficzność więc staje się kategorią myślową. Owo zamknięcie fotografii w kategoriach semiotyki, jako drugim, istotnym elemencie konstytuującym koncepcję „fotografii odkrywczej” dotyczy procesu stawania się fotografii i jej nieskończonej liczby możliwych wariacji, stanowiąc między innymi o tym, w jakim porządku społeczno-polityczno-kulturowym zostanie ono zakotwiczone. Powoduje to, że fotografia może być podwójnie zwodnicza. Stąd, z jednej strony stanowi krytyczne narzędzie podkopujące nasze potoczne postrzeganie rzeczywistości, z drugiej zaś posiada potencjał manipulacji, wytwarzania złudzenia prawdy, stając się tym samym narzędziem panowania.

---

<sup>31</sup> Ibid., s. 54.

<sup>32</sup> M. Dobrosielski, *Filozoficzny pragmatyzm C. S. Peirce’a*, Warszawa 1967, s. 164.

<sup>33</sup> Ch.S. Peirce, *Wybór pism semiotycznych, Znak – Język – Rzeczywistość*, Warszawa 1997, s. 140.



Przywołując w tym miejscu myśl Foucaulta, możemy zatem powiedzieć, że spotkanie sztuki i ideologii następuje w obrębie „treściowej” koncepcji sztuki, w ramach normatywnego modelu realizmu.

### **Narzędzie poznania i walki z alienacją**

Ligocki określiwszy sposób, w jaki fotografia włącza się w mechanizm kultury masowej, wyróżnił jej funkcje, w których zawarte są jednocześnie, jak można dostrzec, tryby produkcji kulturowej, odsłaniając tym samym pole możliwych negocjacji znaczeń w relacjach między światem sztuki a ideologicznym aparatem władzy:

Te właściwości fotografii w granicach kultury masowej powodują, że również skutki opisanych wyżej zasad przystosowywania wartości kulturalnych przez środki masowego przekazu do poziomu najliczniejszej w danym społeczeństwie grupy potencjalnych odbiorców są tu odmienne niż przy przekazywaniu dzieł sztuki lub nauki. Tam uproszczeniom i nasycaniu stereotypami ulegają przeżycia estetyczne, poznawcze, wywoływane przez dzieła człowieka. Tutaj tym samym przekształceniom ulega stosunek człowieka do rzeczywistości<sup>34</sup>.

Fotografia – dowód – obraz idealnie wierny, niemożliwy do zafałszowania, gdyż uzyskany automatycznie, bez udziału człowieka, bez formy, bez właściwości, staje się na „etapie produkcyjnym” rzeczywistością znaczącą, jako swoisty „tekst” o skonstruowanym czy przypisanym przez ludzi znaczeniu, a tym samym rzeczywistością będącą przedmiotem potencjalnych zabiegów ideologicznych. Człowiek zbytnio potrzebując wiary, popada tym sposobem w iluzję, której dowód istnieje dzięki fotografii.

Jako pierwszą funkcję, opartą właśnie na ontologicznej koncepcji fotografii, wymienia Ligocki funkcję poznawczą: „Fotografia jest szczególnie sugestywnym środkiem kształtowania poznania i sądzenia”<sup>35</sup>. Pamiętając o wcześniejszych uwagach krytyka, należałoby wywnioskować, że istotnie chodzi o nową, powszechną świadomość, o wykrywanie tego, co w jej wyobrażeniach jest efektem „fałszywej świadomości” nadbudowanej wskutek „wstecznych koncepcji układów stosunków międzyludzkich”, dalekich od humanistycznego racjonalizmu. Dalej jednak dodaje:

<sup>34</sup> A. Ligocki, *Fotografia artystyczna a...*, op.cit., s. 55.

<sup>35</sup> A. Ligocki, *Fotografia artystyczna jako...*, op.cit., s. 172.

W ramach kultury masowej odgrywa więc przede wszystkim rolę optycznie uwierzytelnionej informacji, tym bardziej sugestywnej, że stwarza iluzję bezpośrednio wzrokowego postrzegania utrwalanych przez siebie zjawisk<sup>36</sup>.

Zatem poznanie, które najlepiej umie uporać się z faktami, najskuteczniej wspiera władzę w opanowaniu człowieka. Pogląd ten, odczytany poprzez koncepcję wiedzy-władzy Foucaulta, wskazuje na składnik poznawczy jako ideologiczną funkcję koncepcji społeczeństwa masowego. Owa bezstronność, obiektywność fotografii, rozumiana jako dokładne odtwarzanie rzeczywistości, może stać się kamuflażem dla ideologicznego wymiaru dokumentu. Dokument wizualny „zdoływający coraz większy wpływ na rozwój i treść świadomości człowieka i na międzyludzkie powiązania”<sup>37</sup>, poprzez udoskonalenie technik fotograficznych i powielania fotografii, doskonale nadaje się do zmiany powszechnych perspektyw pytań, jakie stawiano władzy. Związana z tym kwestia kodowania i dekodowania przekazu, to jak publiczność „czyta” informacje i jak różnicuje się w odbiorze, staje się podstawową kwestią w cyrkulacji i zabezpieczaniu dominujących ideologicznie pojęć i obrazowań.

Drugą funkcją fotografii akcentowaną przez krytyka jest funkcja antyalienacyjna. Ligocki podkreślał wpływ nowych technik na społeczną percepcję – możliwość produkowania większej ilości obrazów w duchu egalitaryzmu, a więc powszechną dostępność do fotografii, szybkość obiegu informacji i sposób doświadczania świata poprzez ukazanie jego wiernego wizerunku: „Fotografia artystyczna uczy nas nawiązywania głębokich, bogatych w emocje i procesy intelektualne kontaktów z rzeczywistością”<sup>38</sup>. I dalej pisze:

Dzięki fotografii iluzyjne spotkanie z rzeczywistością staje się wielką przygodą. Jednym z najważniejszych skutków oddziaływania fotografii jest przywrócenie nam zdolności do zdumiewania się światem. Ponadto zjawiska rzeczywistości zadokumentowane przez fotografię pod względem ontologicznym, w fotografii artystycznej z natury już pozbawione dystansu estetycznego i dystansu fikcji, a dzięki odpowiedniej organizacji warstwy znaczeń pozbawione ochronnej warstwy stereotypów – uderzają w nas ze szczególną energią. Nie tylko działają na wyobraźnię, intelekt i uczucie, ale też na nasze władze sądenia i zmysł moralny. Fotografia artystyczna nie tylko mobilizuje zatem nasze władze psychiczne, nie

<sup>36</sup> A. Ligocki, *Fotografia artystyczna a...*, op.cit., s. 55.

<sup>37</sup> Ibid., s. 52.

<sup>38</sup> Ibid., s. 57.

tylko wrywa nas ze stanu bierności, ale także działa wychowawczo – jest znakomitym środkiem ideowego kształtowania<sup>39</sup>.

Ligocki kładzie ponownie nacisk na przekaz, treść fotograficznego obrazu, „wizualnego dokumentu zjawisk życia”, który, o ile nie zostanie „spreparowany dla uprzywilejowania go” (fotograficzne klisze rzeczywistości), staje się „narzędziem wzbogacania wizji świata” w opozycji do alienujących skutków „świata w obrazku”.

Istota wypracowanych przez krytyka założeń dotyczących zadań fotografii wyraża się zatem w podkreśleniu jej pluralistycznej i autoanalitycznej roli jako interpretacji kultury, co pozwala zaspokoić różnorodne i wszechstronne potrzeby społeczne, podnosić i kształtować gusty estetyczne oraz poszerzać masowe horyzonty. Krytyk stwierdza:

Z powyższego spisu głównych funkcji fotografii artystycznej wynika ważny wniosek dla wyzyskania środków kultury masowej do podniesienia jej odbiorcy ku coraz wyższym formom i treściom kultury. Fotografia artystyczna dokonuje swoistej „uprawy psychiki” odbiorcy, stwarza w niej dyspozycje i potęguje zdolność do przyjęcia treści wyższych form kultury i do nawiązania z tymi formami ścisłych kontaktów<sup>40</sup>.

### Uprawa psychiki

Ligockiego „uprawa psychiki” to, w kontekście naszych rozważań, nic innego jak Foucaultowska koncepcja podmiotu konstytuowanego i konstytuującego oraz umocowanego w historyczności sytuacji społeczno-kulturowych, skierowanego ku konkretnemu światopoglądowi. Ligocki był jednak świadom, że do ideału socjalistycznego prowadzi trudna i wymagająca droga, której przyspieszenie nastąpić może jedynie przez aktywne zaangażowanie się ludzi sztuki i szerokich mas odbiorców w kulturową walkę o nowy kształt reprezentacji rzeczywistości. Za narzędzie tej walki obrał fotografię, która, jak pisał:

[...] przez swoje wstrząsy za pomocą odkrywco zaobserwowanych i unaoczniających autentycznych zjawisk rzeczywistości, rozbija te skorupy zalepiające otwory

<sup>39</sup> A. Ligocki, *Fotografia artystyczna jako...*, op.cit., s. 197.

<sup>40</sup> A. Ligocki, *Fotografia artystyczna a...*, op.cit., s. 57.

ku świeżemu postrzeganiu i przeżywaniu świata, a w dodatku czyni to w języku zrozumiałym dla każdego, w „pierwszym języku uniwersalnym ludzkości”<sup>41</sup>.

Istnieje, dodajmy, tylko jeden warunek na drodze do tego celu: uczciwość twórcy, nam zaś pozostawiając wiarę w prawdziwość owych przedstawień.

Ukazany przy pomocy koncepcji „fotografii odkrywczej” mechanizm kultury masowej jako „reżimu prawdy”<sup>42</sup> polegał na urabianiu postaw, nawyków postrzegania, schematów rozpoznawania dopasowujących jednostkę do wymogów ideologicznego mechanizmu państwa. Kryterium udostępniania dóbr kultury masowemu odbiorcy stanowiła ich interpretacja, niezbędna w procesie konstruowania prawdy o jednostce i świecie. W ten sposób środki masowego przekazu stanowiły siłę transmitującą i wytwarzającą „słuszość”, która z założenia respektowała i utrzymywała dominujący układ społeczny i ideologiczny aparat państwowy. Bliskie jest więc to uznaniu poglądu o zmianie charakteru władzy z zachowań represyjnych na sytuację przyzwalania, poprzez między innymi przejęcie areny fotograficzno-medialnych praktyk, które byłyby dostępne, zrozumiałe, wiarygodne, a przez to bliskie „ludziom pracy”.

Program krytyki Ligockiego przełożony przez Foucaultowską tezę o swoistym splocie wiedzy z władzą, splocie wytwarzającym prawdę, wskazuje, jak można przypuszczać, na zastąpienie narzędzi bezpośredniej perswazji politycznej „dyskretną władzą interpretacji”, głęboką internalizacją „zaleceń”, które stają się podstawowym elementem konstytuującym ideologiczny i państwowy porządek społeczny.

Koncepcja kultury masowej przedstawiona przez Ligockiego została oparta na teoretycznych zasadach socjalizmu, które krytyk obiektywizował, stając się narzędziem pomocnym w przeprowadzeniu rewolucji intelektualnej, ułatwieniu lepszemu zrozumieniu życia warstw ludowych i doprowadzeniu do stworzenia prawdziwej sztuki rewolucyjnej. Ligockiemu zależało przede wszystkim na dużym stopniu świadomości twórców i celowości sztuki. Pragnął nie tylko tego, by artysta wiedział, dlaczego i w imię czego tworzy, ale również, by konsument sztuki, którym są wszyscy obywatele wtedy, gdy kupują meble, ubrania, ceramikę, obraz, czytają prasę, idą do kina czy na wystawę, poznał właściwe znaczenie tych wytworów dla współczesnego życia w świetle jego potrzeb i dążeń.

<sup>41</sup> Ibid., s. 58.

<sup>42</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, Warszawa 2000, s. 75.