

Magdalena Strzałkowska

Rzecz o fotografii odkrywczej : Alfreda Ligockiego przyczynek do tzw. sztuki krytycznej

Sztuka i Filozofia 34, 90-100

2009

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.

Magdalena Strzałkowska

**Rzecz o fotografii odkrywczej.
Alfreda Ligockiego przyczynek do tzw. sztuki krytycznej**

W Ligockiego wizji sztuki rzeczy nazywane są po imieniu. Żeby ją uprawiać, trzeba wyrzec się strachu, że wypadnie się z gry we współczesną sztukę. Ligocki zaryzykował – jako krytyk funkcjonował na własnych prawach i tego samego wymagał od odbiorców – myślenia. Być może dzisiaj jest anachroniczny w wierze, że fotografia i sztuka w ogóle ma zdolność do pokazywania rzeczy takimi, jakie są, i jednocześnie odkrywania tego, czego nie da się zobaczyć. To jednak rezultat jego świadomej decyzji i prowadzonej od lat pięćdziesiątych do końca lat siedemdziesiątych XX wieku konsekwentnej dyskusji z tradycją i istotą fotografii oraz sztuki.

Niespodzianki obiektywne

Ligocki uprawiał krytykę z zakresu sztuk plastycznych i fotografii od początku lat pięćdziesiątych do końca lat siedemdziesiątych. Był autorem licznych przekładów, szeregu prac o sztuce, szkiców biograficznych i artykułów w czołowych pismach kulturalnych, między innymi w *Życiu Literackim*, *Przeglądzie Artystycznym*, *Przeglądzie Kulturalnym*, *Nowej Kulturze*, *Odrze*, *Fotografii* oraz analitycznych wstępów do katalogów wystaw artystów śląskich, krakowskich i wrocławskich. Był krytykiem, którego światopogląd zasadniczo wpłynął na postrzeganie przez niego sztuki, i któremu pozostał wierny. Jako zdeklarowany materialista i realista poszukiwał związków sztuki z rzeczywistością, jej odniesień od i do rzeczywistości, którą uważał za podstawowy materiał artystycznego jej sprawdzania. Mniemał, że szuka winna być syntezą postawy artysty wobec otaczającego go świata i jego reakcją na to, co się dzieje wokół. Ligockiego wizja sztuki wymagała innego modelu jej odbioru niż przyjęty w europejskiej tradycji i wypracowany przez osiemnastowieczną estetykę, opierającą się na trzech zasadach: bezinteresowności, przyjemności i skupieniu uwagi na jakościach formalnych dzieła. Sztuka, za jaką się opowiadał i którą postulował, te trzy zasady podważała. Poglądy te Ligocki przeniósł na fotografię, której był gorącym orędownikiem i którą uważał za największą przygodę ludzkości, lecz nie w sensie powielania banału „nieodkrytych krain”, tylko, używając terminu Kazimierza Wyki,

„niespodzianek obiektywnych”¹, które uważał za pierwszy pewnik realizmu i zarazem punkt dojścia. „Fotografia jest nowym sposobem doświadczania rzeczywistości”² – podkreślał.

Sztukę widział przede wszystkim jako nośnik określonych treści, które możliwie najlepiej uwidaczniają się w obrazie fotograficznym. Mniemał, że nie tyle ważna jest fotografia (sama dla siebie), mistrzostwo techniczne czy bogactwo estetyczne, ile sprawa. Owszem, przemyślana artystycznie, wypowiedziana i starająca się utrzymać widzów w obrębie określonej formy, jednak będąca starciem z samą rzeczywistością.

„(...) Nie ma alternatywy fotografii jako sztuki albo fotografii jako mechanicznej dokumentacji. Jest tylko alternatywa fotografii bezmyślnej lub konformistycznej i twórczej niezależnie od tego, czy się tę twórczość nazwie sztuką czy nie. A to jest chyba ważniejsze od terminologicznych łamigłówek”³

– pisał w swojej najważniejszej książce *Fotografia i sztuka*, budzącej liczne polemiki i dyskusje. Ligocki, na co wskazuje ta wypowiedź, nie szukał w sztuce alternatywy, to, czego od niej oczekiwał, nie było tylko „historią rozwiązań” artystycznych, czyli poszukiwaniem „rozwiązania problemu w rozwiązaniu innego problemu podniesionego w innym momencie przez innych ludzi”, ale raczej ujmowaniem aktualności swej współczesności, badaniem jej specyficznych problemów, rzeczywistych, codziennych walk. Fotografia przynależna do materialnej rzeczywistości w stopniu wykraczającym poza istniejące dla każdego stereotypy postrzegania tej ostatniej była dla krytyka „zwierciadłem ducha czasu”, a zadanie jej upatrywał w formułowaniu diagnozy rzeczywistości. To ukazywanie życia, służące w istocie celowi nadrzędnemu, jakim jest stawianie oporu wobec rzeczywistości społecznej, postulował nieprzerwanie przez cały okres swojej działalności krytycznej.

Świadek epoki

Ligocki był przekonany, że żadne inne medium dzięki sile swej dokumentacyjności i autentyczności, w którą głęboko wierzył, nie daje tak dużych możliwości perswazji jak fotografia. Traktował ją przede wszystkim jako „faktyczność rzeczy”, której siłę oddziaływania upatrywał w jej wymowie, przywołując słowa Karla Pawka:

„Fotografia nie jest logiczna (...). Fotografia nie jest «pojęciem». Słów można używać pojęciowo, można za ich pomocą stwierdzić coś ściśle określonego i poza tymi słowami nie wypowiada się nic innego. Rzeczywistość w swych wypowiedziach zachowuje się inaczej. Tkwi w niej jednocześnie nieskończona różnorodność i nawet coś ściśle określonego ukazuje się nam w wielokształtnych wielowarstwowych splotach”⁴.

¹ K. Wyka, „Tragiczność, drwina i realizm”, w: *Kartografowie dziwnych podróży. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*, red. M. Wyka, Universitas, Kraków 2004, s. 239.

² A. Ligocki, *Fotografia i sztuka*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962, s. 43.

³ Ibidem, s. 120.

⁴ K. Pawek, *Totale Photographie*, cyt. za: A. Ligocki, *Czy istnieje fotografia socjologiczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 14.

Prawdziwie twórcza i zarazem odkrywca fotografia nie była dla Ligockiego „kosmetykiem” rzeczywistości, dostarczycielką przyjemności estetycznej, za którą jest uważana z racji swej niezbywalnej cechy – fotogeniczności. Krytyk stał na stanowisku, że szczególny sposób konfrontacji odbiorcy z rzeczywistością, jaki implikuje fotografia, pretenduje ją do roli odkrywcy. Nakładał na nią funkcję służebną – rolę egzaminatora w świecie pozbawionym uzasadnień i punktów oparcia, powołując się na słowa Dürrenmatta:

„Dokumenty zeznają, nie muszą się one tłumaczyć przed nami, ale my przed nimi. Pytają, oskarżają, świadczą o człowieku, o jego strachu i radości, o jego kryjówkach i ciemnych ścieżkach, o jego żądzach, o samotności, o jego możliwości i dążeniach. Wstrząsają tym, co pokazują. Jesteśmy wydani na ich łup i dobrze, że jesteśmy wydani”⁵.

Słowa te, wielokrotnie przytaczane przez krytyka, stanowiły dla niego niejako dowód na silną potrzebę „obecności”, świadka epoki, czego możliwość spełnienia upatrywał w fotografii jako dostarczycielce określonych informacji, a zarazem mechanicznym nośniku kierowanym podmiotowym *ratio* i przez to dającym możliwość otwarcia nowych perspektyw na otaczającą nas rzeczywistość.

Z perspektywy dnia dzisiejszego zdominowanego przez szybkie koncepty, grę ze sztuką i w sztukę, w której fotografia pełni funkcję dostawcy półfabrykatów dla medialnych manufaktur, a także niezliczonych strategii prywatyzacji estetyki, poglądy Ligockiego, urodzonego w 1921 roku, którego żarliwa myśl krytyczna postulowała aktywną obecność w świecie, budzą spore wątpliwości co do tego, czy sztuka może nadal być świadkiem. A być świadkiem to widzieć z bliska. Kwestia ta to ni mniej, ni więcej, tylko ciągle powracanie do ślepego punktu obecności sztuki. Z wywodów Ligockiego i jego postawy prawdziwego humanisty zdaje się wynikać, że nie dopuszczał on do świadomości możliwości zniknięcia sztuki. Myślenie zaś o „tu i teraz”, o czasowości i obecności sztuki nie oznaczało dlań przeciwstawiać się jej zniknięciu, lecz monitorować, mówiąc słowami Sławomira Magali, „wielość rzeczywistości nieustającego uspołecznienia, któremu nie ma końca”. Dlatego siłę i potencję oporu widział w twórczej myśli, szukającej z różnym powodzeniem związku z realnym życiem i będącej sprawozdaniem z „ducha epoki”. Ligocki był przy tym jednak świadomy jej dwuznaczności oraz partyjnych i komercyjnych uwikłań dokonywanych na polu wiary w jej autentyczność. Konserwatyzm czy nawet anachronizm tej postawy, który wielu może w niej dzisiaj dostrzegać, paradoksalnie przyjęć można jako prowokację. Zachowywanie „tu i teraz”, obecności i lokalizacji we współczesnej sztuce to postawa nader prowokująca. Nie jest to jednak, w przypadku postulowanych przez krytyka zadań i funkcji fotografii, manifestacyjne podpisywanie się pod rozmaitymi receptami socjologicznymi, które się nam często serwuje, ale wydawać się może, że bycie świadkiem jest bardzo istotne.

⁵ F. Dürrenmatt, cyt. za: A. Ligocki, *Fotografia i sztuka*, op. cit., s. 97.

Trybuna krytyki

Ta rola fotografii będąca przedłużeniem światopoglądu Ligockiego wynikała jednocześnie z refleksji krytyka nad istotą samego medium fotograficznego, które dzięki sile swej dokumentacyjności i realizmowi kamery oferuje sporą możliwość poznawczą. Krytyk określił fotografię jako „specyficzną formę poznania”, „szczególnie sugestywny środek kształtowania poznania i sądzenia”. Realizm kamery i realizm w ogóle uważał za „szczególnie przy stosowany do funkcji poznawczej (...) dzieł sztuki” i najbardziej otwartą formę sztuki. Opowiadając się za takim podejściem, rozgraniczał wyraźnie realizm jako świadomą postawę wobec rzeczywistości od tendencji realistycznych i historycznego kierunku w sztuce. Ową postawę traktował zaś jako rozmowę osób, które łączy nieufność wobec spraw oczywistych oraz wrażliwość na problemy ludzi.

Fotografię w tym kontekście postrzegał jako idealną syntezę przyrodzonego kamerze realizmu oraz rzeczowości rozumu. Uogólniając, twierdził, że każda fotografia, odgrywając w ramach kultury rolę optycznie uwierzytelnionej informacji, wpływa na postawę poznawczą człowieka, będąc traktowana jako „mechaniczne narzędzie wizualnego spisywania świata zewnętrznego”. Dlatego już samo utrwalanie na zdjęciach właściwości zewnętrznych przedmiotów i zjawisk wzbogaca naszą „księgę świata”, pełniąc swoistą funkcję w procesie poznawania rzeczywistości: „Inwentaryzuje każda fotografia, nawet produkt prymitywnego pstrykania. Takie wizualne «fiszki dokumentacyjne» stanowić mogą materiał do uogólnień poznawczych”⁶ – powiada Ligocki. Podkreśla jednak, że odkrywcza fotografia, jak nazywał ją krytyk, wychodzi poza te granice, będąc czymś więcej niż suchą dokumentacją rzeczywistości, a mianowicie pewnym do niej stosunkiem. Tym samym zmusza odbiorcę do myślowej aktywności, zajęcia stanowiska, opowiedzenia się. „[Fotografia odkrywcza – M.S.] nie dostarcza gotowych uogólnień poznawczych, ale przywracając nam zdolność do zdumiewania się światem i odsłaniając warstwy rzeczywistości ukryte pod zasłoną stereotypów, nawyków i schematów, inspirowanie ich powstawanie”⁷ – wskazuje krytyk. Chodzi tu zatem o nacisk położony na treść myślową i merytoryczną wrażliwość w opozycji do formalnych analiz artystycznych, estetycznej dominacji czy suchej dokumentacji. Istota tak pojmowanej fotografii nie tkwi w jakościach formalnych, które same w sobie nie są ważne, lecz w przesłaniu. Są one znaczące jako wskaźnik pewnych postaw, przekonań, pewnej wizji świata, jaką ma artysta. W takim rozumieniu funkcji poznawczej oko kamery ujawnia, jak pisał krytyk, tajemnicę codzienności, pojedynczego losu, po to, by ukazać los ogólny: „Nowoczesna kamera nie widzi tylko trójwymiarowości rzeczy, widzi nowe i dalekie wymiary, nowe aspekty, nowe rzeczywistości. Nie fotografuje tylko zewnętrznej powłoki rzeczy, lecz wraz

⁶ A. Ligocki, „Fotografia artystyczna jako narzędzie poznania oraz walki z alienacją”, *Fotografia* 1967, nr 8, s. 172.

⁷ A. Ligocki, *Czy istnieje...*, op. cit., s. 27.

z ich istotą, z ich sytuacją, z ich losem”⁸. Odkrywczą fotografią to ta, która unaocznia nieuchwytnie momenty rzeczywistości, pokazuje to, co znane, w zupełnie nowym świetle, odkrywając tym samym drugie jej oblicze, ukryte znaczenia i treści lub, przywołując słowa Pawka, „otwierając totalność rzeczywistości”. W węższym aspekcie, jak stwierdził Ligocki, poprzez samo już trafne „cięcie przez czas” fotografia zatrzymuje „dialektyczny ruch rzeczywistości”: „Można stworzyć sugestywne «cięcie przez czas» w fotografii odwiecznych głazów”⁹ – zauważył.

Przywołana przez Ligockiego funkcja poznawcza może budzić wątpliwość, szczególnie dziś, kiedy zaufanie do poznawczej wartości sztuki mającej za cel dochodzenie do prawdy jest bardzo naruszone. Jednakże niepotrzebnie. Poznanie w sztuce w rozumieniu krytyka nie rości sobie żadnych socjologiczno-naukowych praw. Poznanie to, jak uważał, ma poprzez unaocznienie zjawisk odkrywać świat jak gdyby na nowo, ukazywać elementy struktury zjawisk i poddawać je krytycznemu oglądowi, budząc przez to naszą świadomość. W swojej książce *Czy istnieje fotografia socjologiczna* Ligocki konkludował:

„Nasz przegląd różnych rodzajów fotografii społecznej pokazał, jak głęboko potrafi fotografia penetrować obszary będące przedmiotem badań socjologii, a więc struktur zbiorowości społecznych oraz zjawisk i procesów zachodzących w tych zbiorowościach. Ale ta penetracja, przybierająca niekiedy postać aktywnego uczestnictwa w tych procesach, nie ma nic wspólnego z badaniami socjologicznymi. Są to akty poznawcze o zupełnie innym charakterze (...). Nie ma fotografii socjologicznej, podobnie jak nie ma socjologicznego malarstwa czy poezji”¹⁰.

Opisana przez krytyka funkcja poznawcza fotografii to nic innego jak wypowiedanie się na temat kondycji społeczeństwa i ciągłe zapuszczanie sond diagnozujących w niejednorodną, wielowarstwową rzeczywistość. Ligocki żądał od fotografii jej penetrowania uwzględniającego wyobrażenia podmiotu o jego miejscu w społecznej strukturze oraz wykrywania, co w owych wyobrażeniach jest efektem „fałszywej świadomości”, a także wskazywania na przemiany zachodzące w świecie, co miało skłaniać odbiorców do krytycznej analizy zjawisk społecznych. Nie chodziło mu jednak, jak można przypuszczać, o siłę przebicia fotografii, a nawet nie o jej gotowość do przekraczania norm i konwencji, ale o rozszerzanie granic, gdyż, jak pisał, „fotografowi wystarczy często dla jego odkryć skrócić za najbliższy róg ulicy”¹¹. Źródłem więc istotnego materiału tematycznego może stać się również „zwykłe” życie przeciętnych ludzi uwikłanych we współczesną codzienność, pod warunkiem wyłuskania z niego waloru pełni indywidualnego życia ludzkiego.

⁸ K. Pawek, *Totale Photographie*, cyt. za: A. Ligocki, *Czy istnieje...*, op. cit., s. 15.

⁹ A. Ligocki, *Fotografia artystyczna jako...*, op. cit., s. 197.

¹⁰ A. Ligocki, *Czy istnieje...*, op. cit., s. 125.

¹¹ A. Ligocki, „Fotografia artystyczna i kosmetyka rzeczywistości”, *Odra* 1967, nr 10, s. 54.

Walka ze świętym spokojem

Istotą twórczości była dla Ligockiego świadomość zanurzenia w kulturze i podjęcie próby jej krytyki. Fotografie widział jako demaskatora, medium, które z przenikliwością spogląda na rzeczywistość, odziera człowieka z masek, ukazując jego nagość ukrywaną za fasadą kultury i wiary. „Pierwsze zetknięcie się z odkrywczą fotografią z reguły jest walką”¹² – stwierdził. Ligocki przypominał, iż zadaniem fotografii jest nieustanna problematyzacja „apriorycznych założeń”, szukanie „warunków i okoliczności, wśród których się [te założenia] rozwijały i przesuwaly”. Innymi słowy, chodzi o jej dążność do rozbijania konwencji, nawyków i stereotypów postrzegania i przeżywania świata oraz siebie samych. Przywołany po raz kolejny przez krytyka autor wystawy „Czym jest człowiek” pisał: „Fotografia zrywa zasłonę naszych pojęć i teorii, by wystawić nas na uderzenie tego, co rzeczywiste”¹³.

Taka wizja fotografii budzić może silny opór, z powodu m.in. braku tu jednej z klasycznych kategorii estetycznych – bezinteresowności, jak również generować może posądzenie o represyjność i ideologiczność, skrywaną pod pozorem podważania zafalszowanej świadomości. Ligocki na taki zarzut odpowiada jednak śmiało:

„Ludzie z natury nie bardzo lubią takie rozbijanie – jakżeż więc chętnie będą mu się przeciwstawiać, jeśli mają do dyspozycji wzniosłe racje estetyczne. Zewnętrznym objawem tej opozycji jest mnożenie tabu. Zofia Rydet może opowiedzieć o perypetiach ze swoim cyklem «Mały człowiek». A to zarzucano, że cykl jest zbyt smutny, bo przecież dziecko jest radosne, to znów że za dużo dzieci chodzi tam niezbyt elegancko ubranych, przy czym musiała udowadniać, że nie są to dzieci polskie!”¹⁴.

Starając się uchwycić postulaty Ligockiego, należy zastrzec, iż tak rozumiana fotografia i sztuka nie jest ani dowodem przeciw społeczeństwu, ani oskarżeniem wysuniętym przeciw pojedynczemu człowiekowi. Wizja krytyka nie jest równoznaczna z zawłaszczaniem sobie przez artystę pojęcia sztuki. To raczej afirmacja stałego odnawiania naszego nastawienia wobec świata w jego szczególe, zwyczajach i z pozoru niewartych uwagi faktach, które można by określić, mając na względzie światopogląd Ligockiego, jako stałą krytykę naszego historycznego bytu. Ligocki po doświadczeniach socrealizmu pozostał w swoich postulatach przy „mikrotransformacjach” czynionych w korelacji z analizą historyczną i nastawieniem praktycznym, już bez złudzeń zakładających uniwersalne podłoże działań o humanistycznej wymowie. Ligocki-socjalista, szczególnie po intensywnym okresie lat 1949–1956, świadomy był własnego zanurzenia w rzeczywistość, wobec której stał się teraz podwójnie wnikliwym obserwatorem. Sam będąc elementem ideologicznego dyskursu i polityki, chciał, by sztuka przyjęła wobec tych zjawisk postawę rozumiejącą, by nie mówiła już o jednym Rozumie, lecz różnych postaciach racjonalności.

¹² A. Ligocki, „Fotografia artystyczna a kultura masowa”, *Odra* 1967, nr 9, s. 57.

¹³ K. Pawek, cyt. za: A. Ligocki, „Dwa albumy”, *Fotografia* 1964, nr 2, s. 28.

¹⁴ A. Ligocki, „O wystawie Waldemara Jamy”, *Fotografia* 1970, nr 12, s. 282.

Broń złudzeń i broń rzeczywistości

Pomimo wielu uwikłań fotografii krytyk nie zrezygnował z propagowania modelu krytycznej postawy fotograficznej, zależnej w swej istocie od wolnej aktywności umysłu twórcy, będącej w stanie ożywić nasze relacje ze światem, wyprowadzając odbiorcę ze stanu biernego, wegetatywnego przeżywania ku intensywnemu kontaktowaniu się z otoczeniem zewnętrznym. Wierzył, że fotografia, stawiając nam przed oczami autentyczne zjawiska życia i losu ludzkiego, mobilizuje nasze poczucie odpowiedzialności, wstrząsa naszym sumieniem, burząc owo doznanie „świętego spokoju”: „Musimy sprostać spojrzeniu kamery”¹⁵ – powiada przywoływany wielokrotnie przez Ligockiego Dürrenmatt. Takie stanowisko krytyka może popychać do odbierania jego postawy jako postawy moralisty i propagandy. Nie wydaje się to jednak słuszne. Ligocki był realistą wiążącym artystyczność z nastawieniem praktycznym, a jego realizm to przede wszystkim, jak mówił Pawek, „stawianie za pomocą kamery fotograficznej podstawowych i drażliwych pytań jedynym językiem zrozumiałym dla wszystkich”. To również zaproszenie, dzięki możliwościom, jakie daje nam kamera fotograficzna, do refleksji nad odpowiedzialnością za wydarzenia, które nie dotyczą nas bezpośrednio i pozostają pozornie poza naszą kontrolą. Płynące stąd wnioski zdają się wskazywać, iż Ligocki definiował pewien sposób uprawiania fotografii i sztuki jako analizę rzeczywistości i nas samych jako bytów historycznie zdeeterminowanych.

Kolejnym ważnym zadaniem, jakie stawiał krytyk fotografii w ramach społecznej wizji sztuki, była walka z alienacją współczesnego człowieka. Założenie autentyczności medium fotograficznego, jakie przyjął na początku swych rozważań, prowadziło do traktowania jej jako prawdziwego spotkania z rzeczywistością, jako „przezroczystej szyby”, co z kolei generowało miało u odbiorcy różnorodne przeżycia związane z obcowaniem ze światem przedstawionym na zdjęciu:

„Fotografia (...) jest przede wszystkim instrumentem spotkania z tym, co «faktyczne», lub innymi słowy: specyficzną formą «doświadczenia rzeczy». Formą diametralnie różną od plastyki. Fotografia wywołuje poczucie egzystencjonalnego powiązania i wspólnoty istnienia człowieka i rzeczy przez stworzenie do nich pomostu. Jest medium bez własnej autonomicznej struktury”¹⁶.

Ligocki głosił, iż poprzez swą dokumentacyjność fotografia świadczy o bliskości zjawiska i widoku bezpośrednio na drodze wizualnej oraz że jest „ślądem rzeczy w cudowny sposób podobnym do śladu, jaki te rzeczy pozostawiają w naszej świadomości”. Wskazanie to, jak uważał, sprowadzało praktyczne konsekwencje dla odbiorcy w postaci intensyfikacji jego kontaktu ze światem oraz przywrócenia zdolności do zdumiewania się nim. Krytyk wierzył, że poprzez umiejętność zaskakiwania, wywoływania wstrząsów fo-

¹⁵ F. Dürrenmatt, cyt. za: A. Ligocki, *Fotografia i sztuka*, op. cit., s. 97.

¹⁶ A. Ligocki, „Niefortunne zmartwychwstanie”, *Fotografia 1970*, nr 12, s. 281.

tografia toruje drogę gwałtownym strumieniom przeżyć, służąc do sublimowania i wzbogacania naszego doznawania rzeczywistości. Przeżycia te, składające się z rozmaicie ze sobą splecionych emocji, odczuć i procesów myślowych, są podobne do tych, których doznajemy przy bezpośrednim postrzeganiu rzeczywistości, będąc w istocie źródłem umacniania z nią więzi.

Interesowność i brak dystansu

Dyskurs Ligockiego o pojęciu sztuki krytycznej, jaki wyłania się z naszych rozważań, cechują dwa podstawowe przeświadczenia. Po pierwsze, tak rozumiana sztuka zmusza odbiorcę do bardzo osobistej reakcji. Nie reakcji na sztukę, tylko osobistej reakcji na problemy, które sytuują się bardzo często daleko poza nią. Po drugie, sztuka krytyczna realizująca się w medium, jakim jest fotografia, ma podwójną siłę oddziaływania. Pierwsza z istotnych cech wynika z samego założenia krytycznej refleksji nad tą sztuką, w której przekaz artysty powinien odbiorcę poruszać jako człowieka, co z kolei powoduje utratę dystansu estetycznego. Mamy więc do czynienia z brakiem tradycyjnego odbioru sztuki w postawie bezinteresownej. Z kolei wyjściowe założenie, jakie poczynił krytyk na gruncie fotografii, mówi o braku dystansu estetycznego i dystansu fikcji w stosunku do przedmiotów zadokumentowanych na zdjęciu. Otrzymana „płaszczyna pokryta układem plam barwnych” nie ma, zdaniem krytyka, charakteru samodzielnego ani autonomicznego, gdyż jest ściśle podporządkowana funkcji odbijania, nie będąc wynikiem dyskursywnej spekulacji operującej abstrakcyjnymi pojęciami. Stąd rozstrzygnięcie, iż fotografia ze względu na przyrodzoną temu medium dokumentacyjność i, by przywołać słowa Pawka, „dialektykę samej rzeczywistości” ma podwójną siłę rażenia. „Fotografia artystyczna pyta za pomocą autentycznych elementów rzeczywistości, jakby za jej pośrednictwem pytała nas sama rzeczywistość”¹⁷ – powiada krytyk.

Dostrzeżona w fotografii zdolność do pokazywania rzeczy takimi, jakie są, i jednocześnie odkrywania tego, czego nie da się zobaczyć, stanowiła dla Ligockiego konsekwentną podstawę jego poglądów. Od odkrywczej fotografii domagał się wywoływania krytycznej refleksji o sposobach i środkach dotarcia do naszej samowiedzy i nas samych, usposobionych tak, a nie inaczej, przez historyczne okoliczności, ale nie w sensie poszukiwania wartości (ideałów), wzrostu poznania *sensu stricto* czy legitymowania tego, „co jest”, lecz w sensie przekraczania własnych ograniczeń, problematyzowania. Z refleksji Ligockiego nad sztuką można wywnioskować, że jest ona tym środkiem, który pozwala sprawdzić, „czy można myśleć inaczej, niż się myśli, i postrzegać inaczej, niż się widzi, aby móc potem znów patrzeć i rozmyślać”¹⁸.

¹⁷ A. Ligocki, „Fotografia artystyczna a kultura masowa”, op. cit., s. 57.

¹⁸ M. Foucault, *Historia seksualności*, tom II, *Użytek z przyjemności*, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 148.

Możliwości w sieci uwikłań

Wysuwając takie postulaty, krytyk miał świadomość przeciwnych skutków, jakie mogą wywoływać wszystkie fotograficzne formy wizualnego obcowania ze światem, stwarzając replikę owego kontaktu w postaci tzw. świata w obrazku. „Fotografia może niszczyć, zamieniając człowieka w rodzaj pierwotniaka wchłaniającego biernie wlewane w niego porcje spreparowanych obrazków, (...) sprowadzając go do skrajnych form alienacji”¹⁹. Obcujemy nie tyle z rzeczywistością, ile z jej obrazami. Przyjmując to, co widzimy, za coś oczywistego, nie potrafimy odróżnić pozoru od rzeczywistości, a co gorsza, niemożliwe staje się przejrzenie obrazu na wylot, dotarcie do rzeczywistości. Wszelka chęć dotarcia do niej jest bezprzedmiotowa, bo zagubieni w potoku przykrywających rzeczywistość obrazów, nie jesteśmy w stanie jej poznać. Baczny na te racje, Ligocki przywołał wypowiedź niemieckiej krytyk Barbary Klie z *Süddeutsche Zeitung* z 1967 roku:

„Kamera jest próżna jak książkę malarzy w aksamitnym kaftanie i zanim pokaże rzecz, gada z upodobaniem o sobie samej (...). Jest złośliwa, nic jej nie ujdzie, jest czynna – mało-mieszczanka w światowym formacie – banalna, gadatliwa, wszystkowiedząca. Jest wrażliwa, jest proletariuszką wrażliwości (...). Czy można by wyobrazić sobie naszą epokę strachu bez współdziałania fotografii? Niepokój zwierzęcia, jego nadsluchiwanie, ciągłe czuwanie, płytki sen, jego czekanie na prześladowcę, który je wytropi, poszczuje i ustrzeżli (...). Entuzjaści fotografii w r. 1839 – właśnie w połowie drogi między dwiema rewolucjami, na początku narodzin wyzysku robotników przez przemysł – nie przepuszczali, że w tym miłym aparacie tkwi inny wyzyskiwacz: niewidzialny, nieuchwytny wyzyskiwacz osobowości, który ujawnia się jako duch luksusu i jako pośrednik potęgi widzenia – jeśli już nie posiada – wszystkiego, co ma ziemia”²⁰.

Sąd ten wyraźnie ujawnia ową „dialektykę fotografii”. Dokumentacyjna autentyczność, przyjęta jako punkt wyjścia poglądów Ligockiego, w praktyce jest dość dowolna, bo ukazuje fragment, jeden tylko z możliwych widoków, a rzeczywistość przedstawiona często ześlizguje się w funkcjonalność, stając się instrumentem różnorodnych perswazji. Lecz, jak głosił krytyk, może być ona jednocześnie krytycznym środkiem wyrazu i kształtu artystycznego. Staje się w swojej antynomii pewnym antidotum, próbą oporu przeciw ograniczeniom wizualnych i sytuacyjnych schematów, w jakich nieprzerwanie żyjemy i jakie sama tworzy.

Sztuka krytyczna wypowiedzana w języku fotografii jest dla Ligockiego sposobem „myślenia obrazami”, „wydartymi przez fotografa z otaczającej go rzeczywistości”, obrazami naładowanymi treścią poznawczą, które „napadają, zmuszają do widzenia i poznawania, (...) skłaniają do samodzielnego tworzenia sądu”.

¹⁹ A. Ligocki, „Między frustracją a mistyfikacją”, *Odra* 1971, nr 5, s. 45.

²⁰ B. Klie, cyt. za: A. Ligocki, „Niefortunne...”, op. cit., s. 268.

Dopóki kogut nie zapieje

Ligocki nieprzerwanie głosił, że fotografia zaangażowana istnieje dopóty, dopóki jest dla nas wiarygodna. Rzecz nader prosta: jak wszędzie, tak i tutaj nie ma nic za darmo. Słusznie zauważył, że fotografia jest przede wszystkim dziedziną praktyczną, dlatego to człowiek jest obowiązany dowieść prawdziwości (bądź fałszywości) obrazowania kamery. Przywoływał przy tym słowa angielskiego teoretyka Bruce'a Allsoppa: „Człowiek z kamerą może być czymś znacznie więcej niż człowiekiem plus kamera”²¹, nie zapominając jednocześnie, że punktem wyjścia, bez którego taka fotografia traci sens, jest lojalność kamery wobec fizycznej rzeczywistości. Tylko dzięki temu jest ona w stanie „uderzyć” widza, wyrwać go z uśpienia. Ów warunek postawiony na linii dzieło–twórca ma charakter obustronny. Wymaga nie tylko od twórcy, lecz także od odbiorcy odwagi oraz gotowości do przełamywania stereotypów i burzenia fasadowej wiedzy o świecie. Jak wskazywał Ligocki, krytyczne oko kamery bez człowieka jako podmiotu nie jest krytyczne:

„Najbardziej zmistyfikowane i kiczowato «spreparowane» zdjęcie pozostaje autentyczne o tyle, że dokumentuje wizualnie istnienie sfotografowanej postaci lub przedmiotu, i wiernie o tyle, że utrwała jedną z istniejących możliwości wyglądownych 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, łatwego sentymentalizmu, płaskiej wulgarności lub brutalności”²².

Słowa te prowadzą do jednego wniosku: Ligockiego wizja fotografii jako pewnej aktywnej postawy to po prostu „oko człowieka poszukującego innego człowieka”, oko, które ustawia się krytycznie wobec rzeczywistości i jednocześnie potrafi kontrolować własną uczciwość, nam pozostawiając wiarę w zachowaną więź między treściami wizualnymi a przeżyciem, wiedzą i działaniem człowieka za kamerą.

Nie jest to ze strony Ligockiego, jak można by przypuszczać, próba wskrzeszenia etosu kamery (jej prawdomówności). Krytyk wielokrotnie podkreślał fakt jej uwikłania i manipulacji oraz wszelkich nadużyć dokonywanych na płaszczyźnie wiary w jej autentyczność i dokumentacyjność. Towarzyszyła mu nieustanna świadomość, że wiele fotografii, pretendujących do tego miana, zmieniło się w sztafę, idąc w przesyt informacji, nadestetyzację, banał. Nie o cechy medium chodzi tu bowiem, lecz o człowieka za kamerą z całym spektrum jego inwentarza i pewnymi obowiązkami: „Walka musi być zatem rozegrana tam, gdzie działa wróg, a więc w warstwie semantycznej zdjęcia”²³ – dowodził. Tak ujęta fotografia uzasadnia formułowanie postulatów o jej zadaniach społecznych. W innym wypadku (realizm kamery rozumiany jako cecha samego medium) takie myślenie można by uznać za etyczny nonsens i próbę szantażu.

²¹ B. Allsopp, cyt. za: *ibidem*, s. 269.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

Przywołanie poglądów Ligockiego nie jest uprawianiem wymęczonego epigonizmu społecznego zaangażowania artysty i rozpasanej kazuistyki posłannictwa. Odkrywcza fotografia, jako pewna wizja i postulat jest, w rozumieniu krytyka, zaangażowaniem się w walkę o nową, krytyczną sztukę.

Sztuka nie była dla Ligockiego manifestacją mitu artystycznej wolności. Ujmował ją jako pewną postawę zakładającą aktywność nie tylko artystyczną, lecz także społeczną. Stanowiła dla niego przede wszystkim istotny składnik ideału społecznego, a dopiero wtórnie przedmiot przyjemności estetycznej. Fotografia zaś, czerpiąc swą siłę z bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością, odgrywała istotną rolę w tworzeniu, a zarazem weryfikacji w świadomości społecznej obrazu świata.

Wybór pewnej wizji sztuki i fotografii dokonany przez Ligockiego może się stać na nowo aktualny, a walka, jaką o nią toczył – zwycięska. Potwierdza to historia i dzień dzisiejszy, gdzie pytanie o społeczne i krytyczne zadania sztuki, w ferworze kreatywności, tendencyjnego dokumentu czy niejednokrotnie podważanej wartości sztuki krytycznej zdaje się na nowo nabierać sensu, tyle że przy konieczności powtórnego wypracowania „starych” zasad.

The Matter of Revealing Photography. Alfred Ligocki's Contribution to So-called 'Critical Arts'

The article presents Alfred Ligocki ideas of revealing photography which can be placed in the 'critical arts' trend. Ligocki as an art critic, quests photography which reveals the Reality hidden under the coats of stereotypes, patterns and banalities. In his depiction photography wants 'something more', and compared with ordinary photography perspective and this banal reality appears as a danger.

Ligocki believes that no other medium, because of its power of documentation and authentication, possesses such the power of persuasion as a photographic medium. The critic believes that the realism of camera is particularly adaptable to a recognizing function of works of art understood not as sociological and scientific one but as a conscious attitude towards the reality.

Ligocki is a real humanist and searches the connection between the art and real life. He encourages to treat the camera realism as a conversation, between people who share the feeling of distrust to obvious matters and sensibility to social problems.

Ligocki's vision of 'revealing photography' relies on treating it as challenge and at the same time not forgetting about the moral aspect of any creative activity.