

Dr hab. Rafał Jakubowicz, prof. UAP
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

**Recenzja pracy doktorskiej pani mgr Katarzyny Górnej
sporządzona w związku z przewodem doktorskim
na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów
Akademii Sztuki w Szczecinie**

Podstawowe dane o Kandydatce:

Pani Katarzyna Agnieszka Górna (ur. 27 lipca 1968 r. w Warszawie) uzyskała tytuł magistra sztuki 31 maja 1995 roku na Wydziale Rzeźby (na kierunku rzeźby) Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom zrealizowała w Pracowni Rzeźby prof. Grzegorza Kowalskiego, w słynnej „Kowalni”. Od tamtego czasu Górna z powodzeniem funkcjonuje zarówno w polskim jak i międzynarodowym obiegu sztuki.

Ocena jakości i rozmiaru dorobku artystycznego:

Twórczość Katarzyny Górnej weszła do kanonu polskiej sztuki współczesnej. Katarzyna Górna jest jedną z najważniejszych artystek nurtu sztuki krytycznej, czy też sztuki ciała lat 90. Jej czarno-białe prace fotograficzne, prezentowane na wielu wystawach, reprezentowane w wielu kolekcjach publicznych i reprodukowane w niezliczonej ilości książek i katalogów, jak np. tryptyk *Fuck Me Fuck You, Peace* (2000) czy cykl *Madonny* (1996-2001) – stały się wręcz ikoniczne.

W 2013 roku Katarzyna Górna zrealizowała, wspólnie z Jakubem Majmurem, pracę pt. *Seria Archeologia Utopii – Umierający Lenin przekazuje swoje myśli młodemu Lincolnowi*, podejmującej nieobecny w latach 90. temat ekonomii. Kilka lat wcześniej z jej inicjatywy powstało Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, które 24 maja 2012 roku zorganizowało bezprecedensowy strajk artystów – Dzień bez Sztuki. Natomiast w 2014 roku artystka była jedną z inicjatorek powołania Komisji Środowiskowej Pracowników Sztuki OZZ Inicjatywa Pracownicza. Odtąd działalność aktywistyczna stała się istotnym polem zaangażowania artystki. Choć odnoszę wrażenie, że Katarzyna Górna stara się

oddzielić swoją twórczość od działalności aktywistycznej, jej zainteresowania kwestiami pracowniczymi znajdują jednak reprezentację w sztuce – myślę tu przede wszystkim o filmie z 2017 roku, pt. *Sytuacja, która się jeszcze nie zdarzyła*, który jest głosem w sprawie wyzysku pracowników Amazona, w którym artystka skonfrontowała postulaty Guya Deborda i Międzynarodówki Sytuacionistycznej z rzeczywistością neoliberalnej Polski 2017 roku.

Postawę Katarzyny Górnej w dużej mierze ukształtowały studia w „Kowalni”. Okres w którym Górna studiowała w Pracowni Rzeźby prof. Kowalskiego (studiowali tam wówczas również m.in. Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra oraz Artur Żmijewski) można – z perspektywy czasu – określić jako jeden z najciekawszych momentów słynnego warszawskiego studio. Wielu z absolwentów „Kowalni”, wśród nich również Katarzyna Górna, miało później trwale zaznaczyć swą obecność w sztuce nie tylko lat 90.

Już wczesne prace artystki wpisują się w pole tzw. sztuki krytycznej, która w przekonaniu Ryszarda W. Kluszczyńskiego „staje się formą analizy struktur społecznych, mechanizmów kultury i jej systemów aksjologicznych”¹. „Sztuka krytyczna” jest niezwykle istotnym dla charakterystyki życia artystycznego lat 90. określeniem. „Kontekst artystyczny ostatnich dekad – zdaniem Wojciecha Włodarczyka – wyznaczają, upraszczając, dwa zjawiska, bo jeszcze za wcześnie, by można nazwać je okresami artystycznymi: modernizm, zwany niegdyś w polskich badaniach nad sztuką współczesną nowoczesnością, i postmodernizm”². Sztuka krytyczna może być postrzegana w perspektywie postmodernizmu. „Sztuka krytyczna, najważniejsze zjawisko nowej sztuki lat dziewięćdziesiątych, chce być awangardowa, ale w specjalnym rozumieniu awangardyzmu, jako sztuka oporu, jako sztuka krytyczna, jako sztuka libertariańskiego projektu społecznego i politycznego, a nie – pisał Włodarczyk – jako sztuka analizy języka artystycznego, estetyzująca, o modernistycznym rodowodzie”³. Autor odniósł się do koncepcji Hala Fostera. „Wprowadzając rozróżnienie między dwiema postaciami postmodernizmu: bardziej zachowawczą (na przykład transawangardowe malarstwo) i bardziej radykalną (sztukę oporu), dokonuje takiej właśnie próby ratowania pewnego wątku tradycji awangardowej przed lawiną krytycznych stanowisk z początków

1 Ryszard W. Kluszczyński, *Pierwsza dekada wolności. Uwagi na temat sztuki polskiej lat 90.*, [w:] *Sztuka lat 90.*, red. Halina Grajewska, Orońsko 2003, s. 44.

2 Wojciech Włodarczyk, *Kiedy zaczęło się „dzisiaj”? O źródłach sztuki polskiej lat dziewięćdziesiątych*, w: *Sztuka dzisiaj*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 2001 Pod redakcją Marii Poprzęckiej, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2002, s. 28.

3 Tamże, s. 29.

kształtowania się postmodernizmu. Do tego rozróżnienia Fostera nawiązuje – przekonywał Włodarczyk – nasza sztuka krytyczna lat dziewięćdziesiątych”⁴. Hal Foster dokonał podziału na dwa wersje postmodernizmu w dziedzinie plastyki i architektury. Są to neokonserwatywny i poststrukturalistyczny postmodernizm. Neokonserwatywny postmodernizm jest bardziej znany. „Definiowany zazwyczaj w kategoriach stylistycznych jest zależny od modernizmu, zredukowanego do najgorszej formalistycznej wersji. Sprzeciwiając się modernizmowi, postmodernizm obwieścił powrót do narracji, ornamentu i figuracji. Neokonserwatywny postmodernizm ma zazwyczaj – przekonywał Foster w artykule *(Post)modernistyczne polemiki* – reakcyjny charakter, zresztą nie tylko ze stylistycznego punktu widzenia, bo proklamuje on również powrót do historii (jako humanistycznej tradycji) i do podmiotu (artysty/architekta jako autora). Poststrukturalistyczny postmodernizm, przeciwnie, akceptuje «śmierć człowieka» tak w roli oryginalnego twórcy unikatowych artefaktów, jak w szerszym znaczeniu zintegrowanego podmiotu reprezentacji i historii. Przeciwwstawiając się neokonserwatyzmowi, drugi typ postmodernizmu jest z gruntu antyhumanistyczny. Zamiast nawoływać o powrót do przedstawienia, poddaje je krytyce, traktując reprezentację jako element raczej konstruujący rzeczywistość, niż wobec niej transparentny”⁵. Obie koncepcje postmodernizmu, w ujęciu Fostera, ujawniają wspólną historyczną tożsamość⁶. Hal Foster „przeciwstawia się – pisał Piotr Piotrowski – postmodernizmowi nostalgicznemu, konserwatywnemu i eklektycznemu, emanującemu powrotem do form tradycyjnych, zarówno w sztukach wizualnych, jak – zwłaszcza – w architekturze, postmodernistyczną falę krytyki późnokapitalistycznego społeczeństwa, wyrastającą z kontestacji lat sześćdziesiątych”⁷.

Niezależnie od sposobu rozumienia pojęcia „sztuka krytyczna” czy też pojęć pokrewnych, jak „poststrukturalistyczny postmodernizm”/„sztuka oporu” oraz pojęć pokrewnych, stosowanych niekiedy w sposób wymienny, jak np. „sztuka radykalna”, „sztuka różnicująca”, „sztuka społeczna”, „sztuka sugerująca”, „sztuka zaangażowana”, należy spostrzec, że w centrum zainteresowania polskich artystów tamtego okresu znalazło się ciało oraz cielesność. „Ciało bardzo często występowało tu – pisał Grzegorz Dziamski – w postaci «abjektu», ciała wylewającego się z ram swojej figuralności, ciała wzbudzającego niechęć i strach”⁸. Innymi słowy w latach 90. istotną rolę odgrywać zaczęła zwłaszcza tzw.

4 Tamże.

5 Hal Foster, *(Post)modernistyczne polemiki*, „Magazyn Sztuki” NR 5(1/95), s. 140.

6 Por. tamże.

7 Piotr Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Poznań 1996, s. 73.

8 Grzegorz Dziamski, *Co wniosły do sztuki lat 90.?*, [w:] tamże, s. 31.

sztuka ciała – swoisty nurt w sztuce krytycznej. Na rozwój w Polsce sztuki ciała wpływ wywarła zapewne sztuka zachodnia lat 80. i 90., w której również nastąpił zwrot w stronę ciała. „Płeć nie tylko w Polsce była represjonowana. W latach wcześniejszych jednak, gdy przez świat przechodziły kolejne fale feminizmu oraz walki o równouprawnienie mniejszości seksualnych, w sztuce polskiej problematyka nie zdobywała sobie zbyt wielu zwolenników. Lata dziewięćdziesiąte, kiedy kultura artystyczna – pisał Piotr Piotrowski – zaczyna funkcjonować w innej przestrzeni społecznej i politycznej, z jednej strony bez wątpienia wolnej, z drugiej zaś intensywnie i bez sztucznych barier spoglądającej na to, co dzieje się na Zachodzie, stają się wręcz erupcją zainteresowań cielesnością i płcią; można by rzec – w tempie nadrabiającym straty”⁹. Katarzyna Górna tworzyła w tamtym okresie niezwykle wyestetyzowane, a jednocześnie prowokacyjne fotografie. Praca dyplomowa Katarzyny Górnej to cykl ośmiu fotografii nagiej kobiety, stojącej w kontrpoście, zapalającej papierosa. „Kobieta zapala papierosa. Widać płomyczek zapalniczki. Zdjęcia są pochylone, ustawione w okręgu i zwrócone do jego wnętrza. Kobietę można – zwróciła uwagę artystka – obejrzeć ze wszystkich stron dzięki temu, że fotografując obchodziłam ją dookoła. Kobieta na zdjęciach ma coś z kapłanki, która strzeże świętego ognia. Jest w nich taki mistyczny, świątynny klimat. To cicha, stonowana praca: biała płaszczyzna okręgu, gazowy płomyczek i czarno-białe zdjęcia nadają jej klimat egzystencjalnej świątyni”¹⁰. W 1996 roku Katarzyna Górna zaczyna realizować cykl, pt. *Madonny*, podejmujący dialog z ikonografią chrześcijańską. „Robię to, żeby pozbawić te postacie świętości. Moje bóstwa – powiedziała Górna – to zwykli ludzie”¹¹. W 2000 roku powstał zaś tryptyk *Fuck Me, Fuck You, Peace*, w którym Karol Sienkiewicz dostrzegł trzy okresy z życia kobiety i trzy sposoby w jaki „negocjują” one swoją seksualność”¹².

„Polska jest krajem szalenie konserwatywnym, w którym zespoliły się dwa konserwatyzmy: komunistyczny (reżimowy) i katolicki. Po złączeniu tego skoszarowanego myślenia dwóch opcji otrzymaliśmy – mówił Stanisław Ruksza – ogrom konserwatystów z prawa do lewa. Nadszedł moment, że można było umówić o innych praktykach seksualnych, religijnych, narkotykach, więc artyści ten temat poruszyli”¹³. W latach 90. temat opresyjnej dewocyjności Kościoła poruszali również chociażby Jacek Markiewicz czy Robert Rumas.

9 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 243.

10 *Fuck Me, Fuck You, Peace. Z Katarzyną Górna rozmawia Artur Żmijewski*, [w:] Artur Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytom-Kraków 2006, s. 88.

11 Tamże, s. 89.

12 Por. Karol Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Kraków-Warszawa 2014, s. 325.

13 Poszerzyć imaginariusium polskie. Rozmowa ze Stanisławem Rukszą wokół wystawy "Oblicze dnia. Koszty społeczne w Polsce po 1989 roku, Marta Świetlik, Wiktor Kozioł 15.09.2014. aktualizacja 15.09.2014 15:12, „Obieg”, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/33381> (dostęp: 27.05.2019)

Z pewnością jednak Górna jest jedną z niewielu artystek, które zwróciły uwagę na pozycję kobiet w Kościele Katolickim, i to w czasie gdy akurat trwały walki o kształt ustawy aborcyjnej (problem ten porusza praca pt. *Dziesięć panien* z 1995 roku). „Uważam, że chrześcijańska świętość jest obłudna, wizerunek kobiety idealnej, który Kościół próbuje nam wciskać jest fałszywy. Zdjęcia, które robię są dosłowne, nie fałszuję obrazu kobiety. Moje zdjęcia są rodzajem dokumentalnego zapisu. Jedynie pozy modelki czy kompozycja kadru sugeruje – zwróciła uwagę artystka – odwołanie do katolickiej ikonografii”¹⁴.

Kościół rzymskokatolicki, który w latach 80. poparł dążenia solidarnościowej opozycji chciał mieć wpływ na kształt nowego ustroju, chciał współ-wyznaczać granice wolności czy raczej swobód obywatelskich. Tak więc wolność „zaczęła być – jak pisał Piotr Piotrowski – systematycznie ograniczana przez wpływowy Kościół katolicki, czego najbardziej spektakularnym przykładem była delegalizacja aborcji i debata o kształcie społeczeństwa, jaka w związku z tym w Polsce się toczyła”¹⁵. Pozycja Kościoła w naszym kraju była i jest szczególnie „Katolicyzm, z uwagi na historię Polski, historię ciągłych walk o niepodległość, jest zrośnięty z tradycją tego narodu. W czasach, gdy nie istniało państwo polskie (tzn. w wieku XIX), lub gdy jego suwerenność była ograniczona (1945-1989) Kościół katolicki stawał się ostoją narodu, jego wartości, ambicji kulturalnych i niepodległościowych, itp. Skutkiem takiej historii jest – stwierdził Piotrowski – zrośnięcie katolicyzmu z tradycją narodową oraz obecna wpływowa pozycja polityczna Kościoła i – co za tym idzie – popularność propagowanej przez Kościół antykobiecej retoryki i ideologii”¹⁶. Kościół, jak również rozmaite chrześcijańsko-narodowe ugrupowania, widziały tylko jedną możliwą drogę do „wolności”, której wizję kształtował system religijny. Owej dyscyplinującej ciała kobiet wizji nie sposób było pogodzić z dążeniem do wolności jednostki. Kościół wysuwał, jako struktura z definicji niedemokratyczna, postulaty sprzeczne ze świeckimi ideałami demokratycznego społeczeństwa. Katolicki, dogmatyczny sposób rozumienia „wolności”, nie mógł rzecz jasna podlegać negocjacjom, nie mógł być dyskutowany, poddany jakiegokolwiek publicznej debacie. „Katolicki fundamentalizm obecny w polskim życiu publicznym lat dziewięćdziesiątych, manifestowany zresztą nie tylko przez hierarchię Kościoła katolickiego, ale także, a być może przede wszystkim przez szukające jego poparcia i skrywające się pod tarczą jego autorytetu partie polityczne, stanowi bez wątpienia – pisał Piotrowski – zagrożenie dla wolności jednostki, z takim trudem

14 *Fuck Me, Fuck You, Peace. Z Katarzyną Górną rozmawia Artur Żmijewski*, [w:] Artur Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytom-Kraków 2006, s. 90.

15 Piotr Piotrowski, *Poza starą i nową wiarą*, „Magazyn Sztuki” nr 10 (2/96), s. 151.

16 Tamże, s. 157.

wywalczonej w poprzednich dekadach”¹⁷. Co ciekawe, Kościół, poczynając od lat 90. pozostawał w ścisłej symbiozie z władzą – także „lewicową”, powiązany wspólnotą interesów. Granice swobody wypowiedzi artystycznej wytyczała i zresztą nadal wytycza powierzchownie rozumiana, populistyczna, dewocyjna moralność chrześcijańska, której miałość bezwzględnie obnażają m.in. właśnie prace Katarzyny Górnej z lat 90. W Polsce nadal zamiast o prawach człowieka i obywatela mówi się o prawach „boskich” bądź „naturalnych”, których depozytariuszem jest Kościół.

W latach 90. nasilały się postawy nietolerancji i ksenofobii, religijny fundamentalizm, patriarchalna, antyfeministyczna retoryka ugrupowań związanych z Kościołem, który dążąc do zachowania dominującej roli w duchowym przywództwie narodu, niezmiennie chciał postrzegać społeczeństwo w kategoriach katolickiego monolitu. Nasilały się postawy nacjonalistyczne, niekiedy wręcz rasistowskie, sankcjonujące niechęć wobec wszelkich „obcych” czy „innych” – prowadzące w konsekwencji do wykluczenia; mniejszości narodowych, uchodźców i emigrantów, przedstawicieli innych wyznań, ludzi o odmiennym kolorze skóry czy wyrażających inne przekonania niż powszechnie podzielane i akceptowane, ludzi innej orientacji seksualnej, narkomanów, niepełnosprawnych, chorych psychicznie, bezdomnych, nosicieli HIV, etc. Tytuł głośnej wystawy z 1996 roku, w której uczestniczyła Katarzyna Górna brzmiał właśnie *Ja i AIDS*. Artyści zaczęli otwarcie odnosić się do wskazanych wyżej wykluczeń, co nierzadko było powodem otwartych konfliktów z władzą, Kościołem, a także opinią publiczną. „Dawna opozycja w swej większości nie stawiała sobie problemu wolności człowieka, lecz – przeważnie – wolności narodu, jego niepodległości. Niepodległość narodu, a więc zbiorowości, często ma negatywny charakter. Po pierwsze, może wiązać się z tendencją do poświęcania wolności jednostki interesom zbiorowości (tu: narodu), po drugie, może wykluczać inne zbiorowości (m.in. narody, ale też innego rodzaju mniejszości) z prawa do korzystania z wolności. Takie niebezpieczeństwa nie są w Polsce obce. Wspomnę – pisał Piotr Piotrowski w połowie lat 90. – choćby o prawie kobiet do aborcji, o praktycznym wykluczaniu mniejszości seksualnych z wielu obszarów życia publicznego, represjach społeczeństwa polskiego wobec chorych na AIDS. Społeczeństwo polskie, w tym artyści, staje więc teraz przed nowymi wyzwaniem, przed «nową wiarą»”¹⁸. Obecnie, ponad dwadzieścia lat później, konflikty które wskazał Piotrowski się jedynie zaostrzają.

17 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 238.

18 Piotr Piotrowski, *Poza starą i nową wiarą*, „Magazyn Sztuki” nr 10 (2/96), s. 159.

W jaki sposób należałoby zatem scharakteryzować obraz polskiej sztuki lat 90.? Artyści na pewno koncentrowali uwagę na problemach tożsamości indywidualnej. „Miejsce typowych «historycznych» narracji emancypacyjnych, ześrodkowanych na zbiorowym podmiocie (klasa robotnicza, naród), zajmują – spostrzegł Jan Stanisław Wojciechowski – zindywidualizowane narracje, zogniskowane na konstruowaniu indywidualnej tożsamości wokół zmultiplikowanych narracji, takich jak emancypacja kobiet i wszelkich «innych». A więc w miejsce rewolucji proletariackiej rewolucja obyczajowa, wolność ekspresji, wolność tożsamości – prawo do «inności» i to nie tylko etnicznej, lecz np. seksualnej lub ze względu na kalectwo lub chorobę”¹⁹. Sztuka lat 90. sprzeciwia się stereotypom, którym bezwiednie ulegamy oraz które – co więcej – nieświadomie wspieramy i powielamy. „Jej celem – pisała Małgorzata Lisiewicz – nie jest zmaganie się z panującym systemem, lecz z ludzką świadomością, która ów system wspiera. [...] W miejsce jawnej walki ideologicznej pojawiła się raczej dywersja semiotyczna, językowa, symboliczna. Przewrotna logika przedstawień ma podważyć oczywistość i obiektywizm obowiązujących sądów”²⁰. Zamiast otwartej walki z systemem – konsekwentna strategia obnażania ideologii ów system wspierającej. Ideologii – dodajmy, którą wszyscy jesteśmy przesiąknięci czy też skażeni. „Lata 80. i 90. są swoistą eksplozją cielesnego «barbarzyństwa» usiłującego zakłócić spokojną przestrzeń artystycznych instytucji. Cieleśność ujawnia się w obfitości semantycznych i formalnych konfiguracji: od skrajnej konceptualizacji, poprzez naturalistyczną prezentację, do – przekonywała Lisiewicz – o poetyckiej melancholii i egzystencjalnej tajemnicy”²¹. W przypadku czarno-białych fotografii Górnej z lat 90. możemy mówić o wszystkich kategoriach wymienionych przez Lisiewicz – zarówno o konceptualizacji, naturalistycznej prezentacji, poetyckiej melancholii, jak i – paradoksalnie – o egzystencjalnej tajemnicy, bezsprzecznie obecnej w czarno-białych fotografiach artystki.

Artyści krytyczni lat 90. pominęli jedno z istotnych wykluczeń – mianowicie wykluczenie ekonomiczne. W czasie, gdy skutek transformacji robotnicy masowo tracili posady i zasilali szeregi rezerwowej armii pracy, trudno doszukać się dzieł podejmujących np. problem bezrobocia. Paradoksalnie artyści, jako grupa zawodowa, również znaleźli się w trudnym położeniu ekonomicznym i często w ogóle rezygnowali z uprawiania sztuki bądź

19 Jan Stanisław Wojciechowski, *Sztuka i polityki*, [w:] *Sztuka lat 90.*, Seminaria Orońskie Tom V, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2003, s. 12.

20 Małgorzata Lisiewicz, *Dyskursy nauki a wizerunek ciała w zachodniej i amerykańskiej sztuce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, „Artium Quaestiones VIII, Poznań, Poznań 1997, s. s. 106.

21 Tamże, s. 107.

też szukali alternatywnych źródeł utrzymania. Po studiach sytuacja bytowa zmusiła także Katarzynę Górna do pracy zarobkowej. „Górna miała się różnych zajęć, prowadziła knajpę, fotografowała firmowe imprezy. Potem zajęła się ich oprawą wizualną, a z czasem całą organizacją. W końcu miała dosyć stosunków panujących w branży – jedna z dyrektorek prywatnej telewizji zrobiła jej awanturę, że czerwony dywan jest – pisał Karol Sienkiewicz – za mało czerwony i za mało puszysty”²². Powrót do aktywności artystycznej oznaczał dla Katarzyny Górnej zarówno próbę przepracowania własnego doświadczenia zawodowego, jak również podjęcie starań o zmianę sytuacji bytowej młodych artystek i artystów, tych dopiero wkraczających na scenę. Brak wynagrodzeń za udział w wystawach, brak zabezpieczeń socjalnych – to problemy, którymi zajęło się powstałe z jej inicjatywy Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, którego działania doprowadziły do wspomnianego już strajku artystek i artystów – Dnia Bez Sztuki. Jarosław Urbański stwierdził, że ów strajk był „ciosem w serce systemu”. „Wszyscy myśleli, że artysta sobie radzi, a tymczasem nie ma on zabezpieczeń społecznych. Niby wszystko od nas zależy, lecz utknęliśmy w najgorszej pozycji – to paradoks” – mówi Urbański, socjolog, aktywista i działacz związkowy podczas jednej z dyskusji zorganizowanej w stołecznej Zachęcie²³. Strajk, działalność OFSW oraz Komisji Środowiskowej Pracowników Sztuki OZZ Inicjatywa Pracownicza doprowadziły w konsekwencji do zmiany świadomości zarówno wielu twórców, którzy zaczęli w końcu myśleć o sobie w kategoriach pracowniczych, jak i w świadomości części menedżmentu kultury, który wreszcie dostrzegł problem wyzysku artystów. Jednym z ważniejszych osiągnięć OFSW jest podpisanie porozumień z większością znaczących dla obiegu sztuki współczesnej instytucji wystawienniczych porozumień o minimalnych wynagrodzeniach. Doświadczenia Forum oraz Komisji Środowiskowej Pracowników Sztuki stały się punktem wyjścia do ważnej książki podejmującej te problemy, której Katarzyna Górna była jedną z redaktorek (wspólnie z Karolem Sienkiewiczem a także Joanną Figiel, Mikołajem Iwańskim, Stanisławem Rukszą i Kubą Szrederem), mianowicie *Czarnej Księgi Polskich Artystów* wydanej w 2014 roku.

W tym samym roku w którym ukazała się *Czarna Księga* Katarzyna Górna zrealizowała film, pt. *Portret artysty romantycznego*. Film, którego bohaterem jest artysta, Mikołaj Starowieyski, został przygotowany na wystawę Stanisława Rukszy, pt. *Manifestacje romantyczne* w BWA Sokół w Nowym Sączu. Projekt, choć podejmuje grę z wyobrażeniami artysty funkcjonującymi w społeczeństwie, jest zarazem autentycznym (do

²² Karol Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Kraków-Warszawa 2014, s. 172.

²³ Agnieszka Maria Wasieczko, *Czy strajk artystów może być skuteczny?*, „Obieg”, 05.07.2013, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/29145> (dostęp: 02.05.2019).

pewnego stopnia) „portretem” Starowieyskiego. Ów fabularyzowany dokument, w którym znaczenie ma niemalże każdy kadr (warto podkreślić dbałość o najdrobniejsze nawet szczegóły), można odczytać również jako krytykę telewizyjnych dokumentów o artystach, prezentujących – a tym samym nobilitujących – ich życie oraz dzieło. W 2017 roku na indywidualnej wystawie w warszawskiej Galerii Studio Górna uzupełniła film *Portret artysty romantycznego* serią krótkich impresji opowiadających o tym z czego może żyć artysta, w sytuacji gdy nie sprzedaje – jak Mikołaj Starowieyski – własnej sztuki. Bohater ima się różnych zajęć, które w żaden sposób nie poprawiają jego sytuacji materialnej – bo nie mogą.

W 2017 roku powstał również czarno-biały film, pt. *Sytuacja, która się w Polsce nie zdarzyła*. Oto duch Guya Deborda (w tej roli Paweł Mościcki) z grupą Sytuacionistów (w tej roli Cezary Marcza, Zbigniew Olkiewicz oraz Krzysztof Żwirblis), zapewne podczas pozbawionego celu tzw. „dryfowania” (*dérive*) przenoszą się w czasie i jakimś cudem zjawiają się akurat we współczesnej Polsce. „Zdaniem Deborda od końca lat 30. w polityce lub sztuce nowoczesnej nie pojawiły się żadne ruchy rewolucyjne. Zatem zadaniem SI nie było podporządkowanie sztuki polityce, lecz ożywienie obydwu dziedzin – sztuki nowoczesnej i rewolucyjnej polityki – poprzez wyjście poza ich obręb. Chodziło mu więc o realizację – pisała Claire Bishop – najbardziej rewolucyjnego z postulatów historycznej awangardy głoszącego potrzebę zintegrowania sztuki z życiem”²⁴. Sytuacioniści włączają się bez celu („dryf”), odwiedzając warszawskie knajpy i rozmawiając z ich bywalcami o założeniach ich ruchu, studencko-pracowniczej solidarności oraz wyczekiwanej rewolucji. „SI odrzucało sztukę, nieustannie przywołując ją jako punkt odniesienia dla niewyobcowanego życia. Sztuka jest jednocześnie uprzywilejowaną strefą działania niepodlegającego alienacji oraz alibi trwałej alienacji życia – pisała Bishop – we wszystkich jego pozostałych obszarach”²⁵. Jednak sytuacioniści generalnie nie zwracali szczególnej uwagi na to, kim mogą być potencjalni uczestnicy ich akcji. „Można nawet stwierdzić, że w tym wypadku dominował całkowity brak świadomości klasowej wśród artystów. Debord i Lebel często atakowali sztukę «burżuazyjną» i jej instytucje, mimo iż sami pochodzili z dobrze sytuowanych rodzin i w zasadzie nie brali pod uwagę – spostrzegła Bishop – sposobów dotarcia ze swoimi działaniami do publiczności wywodzących się spoza bohemy i środowisk inteligenckich. Organizowane przez nich akcje raczej konsolidowały, aniżeli stwarzały tożsamość grupową”²⁶.

24 Claire Bishop, *Sztuczne piekło. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Warszawa 2015, s. 149.

25 Tamże, s. 177.

26 Tamże, s. 179.

W latach 50. we Francji podjęto rewizję myśli marksistowskiej, co stworzyło „klimat intelektualny, w którym – jak spostrzegł Stewart Home – IS zaczęła być postrzegana jako organizacja «polityczna», a nie wyłącznie «kulturalna»”²⁷. Niemniej idee sytuacjonistów wydają się odległe od problemów polskich robotników, co najlepiej pokazuje ostatnia, jedyna w filmie kolorowa scena, w której trzech facetów – członków Akademii Ruchu, ubranych w ciemne garnitury stoi naprzeciw podpoznańskiej filii Amazona, z którego wychodzą styrani pracownicy. Scena ta jest niezwykle symboliczna. Zmęczeni, po całej nocy w pracy (sekwencja została nagrana o godz. 4.00 rano), nie zwracają uwagi na protestujących performerów. Mijają ich obojętnie. Każdy z mężczyzn ma na plecach (niewidoczny dla opuszczających zakład pracy pracowników) napis: „NIGDY”, „NIE”, „PRACUJ”, który układa się znane hasło SI pojawiające się na murach Paryża 1968 roku. Scenie tej towarzyszy manifest „Czas na strajk generalny” czytany przez robota. Sytuacjoniści są jakby z innego świata, z innej rzeczywistości. Choć tak bardzo starają się agitować, zgrzewać i mobilizować – trafiają w próżnię. Sytuacjoniści i robotnicy mówią, jak się okazuje, różnymi językami – i to nie tylko w dosłownym sensie (francuski/polski). Ambiwalencja tego niezwykle sugestywnego obrazu w kontekście polskich walk klasowych polega na tym, że możemy go potraktować zarówno jako wezwanie do odmowy pracy, a więc na przykład dzikiego strajku, jak i kolejny pusty, tzn. „odklejony” od rzeczywistości, gest intelektualistów, artystycznej bohemy tak naprawdę nie rozumiejącej problemów z którymi mierzą się szeregowi pracownicy Amazona (sytuacjonistyczne hasło paryskiego Maja 1968 przeniesione w rodzimą szarą rzeczywistość wyzysku wydaje się dość surrealistyczne). Choć warunki pracy w polskich magazynach Amazona eksperci Państwowej Inspekcji Pracy określili w 2018 roku jako „niehumanitarne” – luksus odmowy pracy nie jest dostępny dla pracowników magazynów amerykańskiego giganta z podpoznańskich Sadów. Mogą oni jedynie zamienić śmieciową pracę w magazynach Amazona na śmieciową pracę w najbliższej Specjalnej Strefie Ekonomicznej – to jedyny wybór jaki posiadając. Tam też będą pracować po jedenaście godzin dziennie, będą dojeżdżać z odległych miejscowości, gdzie brak perspektyw, będą godzić się na swój status pracujących biednych. Ale mogą też spróbować zawałczyć o poprawę warunków pracy wykorzystując do tego radykalny, autonomistyczny Ogólnopolski Związek Zawodowy Inicjatywa Pracownicza. A jak pokazuje doświadczenie OZZ IP – potrafią wygrywać²⁸.

27 Stewart Home, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura od Letryzmu do Class War*, Warszawa 1993, s. 38.

28 Por. Paulina Nowacka, *Wygrana związków zawodowych? Amazon ma wycofać się z krytykowanego systemu oceny pracowników*, „Gazeta Wyborcza”, 8 października 2018, <http://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,24008260,wygrana-zwiazkow-zawodowych-amazon-ma->

Obecnie konflikt zmierza w kierunku strajku i o to właśnie toczy się gra²⁹. Teoria ruchu pracowniczego nie może zostać odgórnie zaszczerpiona, narzucona pracownikom – musi ona wynikać z bezpośrednich (autonomicznych) doświadczeń walk w zakładzie pracy. Film Górnej pełen jest, podobnie jak wiele innych projektów tej artystki, zarówno przenikliwego humoru, jak i dojmującego smutku i goryczy. Trzeba wyraźnie podkreślić, że jest w nim także – głównie dzięki scenom z berlińskich protestów (umiędzynarodowienie ruchu oraz ponadnarodowa solidarność pracownicza) i muzyce Czerwonych Świń – cień nadziei na lepsze jutro.

Scena protestu pod magazynem Amazona z sytuacjonistycznym hasłem „NIGDY NIE PRACUJ” (prezentowana na dużym ekranie plazmowym) jest częścią najnowszej realizacji artystycznej, instalacji wchodzącej w skład pracy doktorskiej, pt. *Zagłada ludzkości*. Tym razem Katarzyna Górna odniosła się do nieuniknionej katastrofy klimatycznej. Instalacja składa się z plastikowego obiektu-rzeźby (quasi-scenografii), nawiązującej do struktury o niewiadomej funkcji, znalezionej w latach 90. w jednej z francuskich jaskiń, wykonanej przez neandertalczyków 176 tysięcy lat p.n.e., nad którą zawieszono cztery owalne ekrany wykonane z opalowej plexi (istotna jest gra światła i cienia – swoisty spektakl), na których można zobaczyć czterech siedzących w fotelach białych mężczyzn, znanych w Polsce lewicowych intelektualistów, którzy – jak się wydaje – prowadzą ze sobą rozmowę. Prezentują oni poglądy sprzeczne z własnymi, co powoduje komiczny efekt. Video inspirowane jest artykułem Douglasa Rushkoffa, pt. *Przetrawianie Najbogatszych*. Rushkoff, amerykański filozof i dziennikarz zdradził, że w 2017 roku zaproszono go do luksusowego hotelu podczas konferencji dla branży inwestycyjnej, na temat „przyszłości technologii”. Wynagrodzenie stanowiło równowartość jego rocznej profesorskiej pensji. Jak się okazało, miał udzielić odpowiedzi na nurtujące krejusów pytania. A pytali co zrobić w sytuacji, gdy po ekologicznej katastrofie pieniądze będą przez pewien czas bezużyteczne albo jak sprawić by służba i strażnicy byli im podlegli. Zastanawiali się np. czy zamknąć zapasy jedzenia w schowkach na zamek szyfrowy czy może lepiej zakładać strażnikom dyscyplinujące obroże. A wszystko to – w przeciwieństwie do lewicowych publicystów – na poważnie. Niestety.

„Niniejsza praca jest romantyczną opowieścią o zagładzie” – tymi słowami Katarzyna Górna rozpoczyna doktorską pracę teoretyczną. Praca jest jednak nie tyle „romantyczna”, co

[wycofac-sie-z-krytykowanego.html](#) (dostęp: 04.06.2019)

29 Por. [https://www.pulshr.pl/zwiazki-zawodowe/coraz-blizej-do-strajku-w-amazonie-w-polsce-podpisza-protokol-rozbieznosci.64464.html?](https://www.pulshr.pl/zwiazki-zawodowe/coraz-blizej-do-strajku-w-amazonie-w-polsce-podpisza-protokol-rozbieznosci.64464.html?fbclid=IwAR2Z6JCrNjfg6JrBgPNNIOUGa01dXsAvaGZ8eXOL6Imv5tBlme5KtT1tUU)

[fbclid=IwAR2Z6JCrNjfg6JrBgPNNIOUGa01dXsAvaGZ8eXOL6Imv5tBlme5KtT1tUU](#) (dostęp: 04.06.2019)

świadoma klasowo. „Ilu w ogóle ma dostęp do podstawowej opieki medycznej? Ilu z nas stać na zdrową żywność? Ile procent z tych 7 miliardów żyje poniżej granicy ubóstwa i nie stać ich na jakiegokolwiek pożywienie? A wkrótce najważniejszym pytaniem może okazać się: ilu z nas może oddychać czystym powietrzem i pić czystą wodę?” – pisze autorka. A dalej stwierdza: „Najbardziej prymitywny instynkt podpowiada, by się ratować, my jednak zamiast walczyć o swoją przyszłość, bierzemy udział w tej grze, gdzie jedni mają prawo korzystać z pracy drugih, uczestniczymy w systemie, gdzie wyzysk jest na porządku dziennym, jesteśmy aktorami w spektaklu, w którym nasz czas, nasze zdrowie, nasze szczęście jest poświęcane dla zysku nielicznych. Ci nieliczni naszym kosztem, kosztem życia naszych dzieci i wnuków, zapewniają sobie i tylko sobie przyszłość. Doskonale wiemy, że aby gatunek ludzki przetrwał, musimy coś zmienić. Oczywistym wyjściem z tej patowej sytuacji jest odmowa udziału w tym kapitalistycznym spektaklu. W tej chwili nasza dobrze znana walka klas nie jest już walką o prawo do godnego życia, w tej chwili walka klas jest walką o przetrwanie gatunku”.

Katarzyna Górna przyjmuje logikę podziału klasowego zaproponowanego przez Guya Standinga. Autorka pisze: „mimo, że proletariatus rozumiany jako klasa robotników wciąż istnieje, nigdzie nie stanowi większości i gwałtownie się kurczy”. W przekonaniu Standinga prekariat to nowa kategoria pracowników, nie mogąca liczyć na przywileje socjalne, które charakteryzowały wielkoprzemysłowy proletariatus. Jednak prekariat jest kategorią tak wewnątrznie zróżnicowaną, że należałoby chyba raczej pozostać przy przy podziale klasowym zaproponowanym przez Karola Marksa, włączając część prekariatus do kategorii proletariatus. „Koncepcje zawężające klasę proletariatus do konkretnych stref zatrudnienia, czy gałęzi gospodarczych uznać należy za historyczny fenomen, znak czasów, pozostający także w sprzeczności z oryginalną i pierwotną definicją proletariatusa. [...] Z tej perspektywy możemy więc także odrzucić wszelkie koncepcje i tezy głoszące śmierć proletariatus w krajach Europy i szerzej – pierwszego świata. Marksistowski opis zjawisk, których mogliśmy być świadkami w ostatnich dekadach byłby zupełnie inny, niż to, co często starają się sugerować teoretycy identyfikujący proletariatus z wyłącznie pracownikami przemysłowymi, czy w innym wypadku – uznawanymi przez siebie za «produkcyjnych». Z perspektywy współczesnej teorii marksistowskiej proletariatus ani więc nie zniknął w zupełności, ani też – pisał Tymoteusz Kochan w artykule w którym polemizuje z poglądami Standinga – nie zmienił swojego miejsca pobytu, jedyne, co uległo zmianie, to charakter gospodarek europejskich, w których proletariatusze zmienili po prostu sektor i sferę swego zatrudnienia, pozostając jednak cały czas pracownikami najemnymi – a więc i

marksowskimi proletariuszami.³⁰ Praca składa się z sześciu rozdziałów – I. „Czy taka katastrofa jest w ogóle możliwa?”, II. „Wiemy już jak się skończy, warto wiedzieć jak się zaczęło”, III. „Niebezpieczni zbywatele”, IV. „Jesteśmy w stanie wojny”, V. „Spisek elit”, VI. „Walka klas to walka o przetrwanie gatunku”.

Ekologia, kapitał i walka klas. „Dzięki procesom nowoczesnej transformacji technologicznej cała przyroda staje się kapitałem, a przynajmniej kapitałowi podlega. O ile nowoczesna akumulacja opiera się na formalnej subsumcji niekapitalistycznego otoczenia, akumulacja ponowoczesna – pisali Michael Hardt i Antonio Negri – polega na rzeczywistej subsumcji samego kapitalistycznego obszaru. Jest to, jak się zdaje, rzeczywista, uwzględniająca przyszłość, odpowiedź kapitalizmu na groźbę «ekologicznej katastrofy»³¹.

Autorka nie jest naiwna, z dystansem podchodzi do stylu „eko”, przejawiającego się w modach na płóciennie torby, eko-uprawy, segregacji śmieci albo zbieranie śmieci w parkach, etc., gdyż takie podejście nie może zapobiec katastrofie ekologicznej, a jedynie poprawić samopoczucie klasie średniej. Problem jest globalny i dlatego wymaga globalnych regulacji, gdy tymczasem, jak pisze Katarzyna Górna „przywódcy wszystkich światowych potęg nie są zainteresowani wprowadzaniem porozumień a już na pewno nie w krajach w których rządzą”.

Wybawienia nie powinniśmy także szukać w możliwościach jakie stwarzają nowe technologie. Bo postęp technologiczny, choć przynosi wiele pożytku, kryje w sobie liczne niebezpieczeństwa. „Zgadzam się, że nowe wynalazki i technologie są szansą na przetrwanie i na pewno mogą być bardzo pomocne. Problem polega na tym, że nie da się przekonać bogaczy, by nie zawłaszczali tych odkryć tylko dla siebie. Jak spowodować, by nowe technologie nie były wykorzystywane w celu kontrolowania i dyscyplinowania reszty ludzi, by nie były narzędziami wyzysku, jak to ma miejsce dzisiaj? Po prostu się nie da. Tylko wariat zrezygnowałby z zysku zapewniającego mu bilet na Marsa. Dlatego logika Doliny Krzemowej – pisze Górna – jest logiką chorą, opartą na dosyć absurdalnym przekonaniu, że bogaci podzielą się zyskiem z biednymi”. To nie przypadek, że to właśnie Jeff Bezos, właściciel Amazona i założyciel przedsiębiorstwa Blue Origin, zaprezentował, niespełna miesiąc temu, w waszyngtońskim Centrum Kongresowym projekt nowego ładownika księżycowego Blue Moon, który być może posłużyć do powrotu ludzi na Księżyc

30 Tymoteusz Kochan, *Proletariat – w obronie pojęcia*, „Nowa Krytyka On Line”, 21.03.2015, http://www.nowakrytyka.pl/pl/artykuly/Nk_on-line/?id=766 (dostęp: 04.06.2019)

31 Michael Hardt, Antonio Negri, *Imperium*, Warszawa 2005, s. 292.

już w 2024 roku. Cóż, w erze „kapitałocenu” lepiej polecieć na Księżyc niż zapewnić pracownikom – czyli zbywateľom godziwe warunki zatrudnienia. Swą erudycyjną (artystka sięga m.in. do Donny Haraway, Naomi Klein, Howarda Zinna), boleśnie świadomą i niezwykle wciągającą dysertację Górna kończy wezwaniem: „Naszą nadzieją nie są płóciennne torby na zakupy, a świadome włączenie się w walkę klas. Prekariat nie ma już nic do stracenia. Nie konkurujemy ze sobą, tylko współpracujemy. Opracujmy plan, zsynchronizujmy zegarki i do boju! Czas odzyskać świat i już najwyższy czas, by obalić kapitalizm, czas na strajk generalny, globalny strajk do końca istnienia kapitalizmu albo ludzkości”.

Konkludując: Pracę doktorską pani mgr Katarzyny Górnej, pt. *Zagłada ludzkości* cechuje bardzo wysoki poziom artystyczny. Stanowi ona istotny wkład w rozwój dyscypliny artystycznej. Pani Katarzyna Górna zaprezentowała oryginalne dokonanie artystyczne, wykazując jednocześnie ogólną wiedzę teoretyczną w dziedzinie „sztuki plastyczne”, w dyscyplinie artystycznej „sztuki piękne”, a ponadto posiada umiejętności do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej, a więc praca doktorska spełnia warunki określone w art. 13 ust. 1 z dnia 14 marca 2003 r. (z późniejszymi zmianami) o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki. Zarówno praca doktorska jak i wcześniejsze osiągnięcia artystyczne Kandydatki w pełni uzasadniają nadanie jej stopnia doktora sztuki w dziedzinie „sztuki plastyczne” w dyscyplinie artystycznej „sztuki piękne”. Dlatego z całym przekonaniem wnioskuję dopuszczenie pracy doktorskiej do publicznej obrony oraz o przyznanie pani mgr Katarzynie Górnej stopnia naukowego doktora.

Dr hab. Rafał Jakubowicz, prof. nadzw. UAP



Poznań, 27 maja 2019