

Agata Łżykowska-Uszczyk

ORCID: 0000-0002-7870-5233

Intymność ciała: performatywne strategie wyzwolenia z „wyzwolenia”

Abstrakt: W artykule omówione zostało zjawisko intymności zniewolonej. Autorka odnosi się do analizy i interpretacji dzieł tworzonych przez polskie artystki współczesne. Podejmuje się omówienie procesów wyzwolenia ze stereotypowych modeli postrzegania ciała, w które wciąż wpisywane są kobiety. Przedstawia trzy strategie wspomnianego wyzwolenia. Strategie te zostają omówione i przeanalizowane przez pryzmat działań Grupy Sędzia Główny, prac Agaty Zbylut oraz działania Iwony Majdan.

Słowa kluczowe: intymność, sztuka współczesna, ciało, polska sztuka

W 1996 roku Rosemary Betterton opublikowała książkę *An Intimate Distance. Women Artists and the Body*. Była to jedna z pierwszych obszernych analiz intymności w kontekście sztuki współczesnej. Betterton omówiła w niej między innymi prace Kathe Kollwitz, Georgii O’Keeffe, Helen Chadwick i Laury Godfrey-Isaacs. Koncepcja zaprezentowana w publikacji stanowiła rozwinięcie fundamentalnej dzisiaj pracy Luce Irigaray *Speculum of the Other Woman*, w której badaczka śledziła procesy wykluczania kobiet z kultury.

Według Betterton to właśnie te wymienione artystki zrewolucjonizowały myślenie o relacji między kobietą i jej ciałem a ich reprezentacją w sztuce. Główną tezę Betterton jest to, że sztuka tworzona przez kobiety (*women’s art*¹) oferuje nowy sposób angażowania i konfrontowania odbiorcy z lękami dotyczącymi kobiecego ciała. Badaczka w sposób pionierski wykorzystuje feministyczny nowy materializm: uwzględnia współczesną naukę o reprodukcji, psychoanalizę oraz badania nad *body horror* w relacji do jedzenia, starzenia się oraz seksu². Jej rozważania ukazują, że doszło do swoistego przeformułowania roli ciała w sztuce tworzonej przez kobiety.

¹ Książka nie doczekała się tłumaczenia na język polski. Dlatego też pozwalam sobie na tłumaczenie *women’s art* jako „sztuka tworzona przez kobiety”, aby uniknąć trywializacji kryjącej się za określeniem „sztuka kobieca”, które zostało już dostatecznie omówione w polskim dyskursie naukowym.

² R. Betterton, *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*, London-New York 1996, s. 159–160.

Przywoływana przeze mnie Rosemary Betterton postawiła tezę, że tego typu sztuka oferuje nowy sposób angażowania i konfrontowania odbiorcy z lękami dotyczącymi kobiecego ciała³. Betterton analizuje ciało w sztuce tworzonej przez kobiety jako efekt materialnego i historycznego usytuowania oraz jako czynnik warunkujący owo usytuowanie. W artykule chciałabym ukazać, że sztuka współczesna tworzona przez polskie artystki wykorzystujące ciało jako materiał artystyczny odnosi się (bezpośrednio bądź pośrednio) do ukazania intymności zniewolonej, to znaczy do takiej formy odczuwania cielesnego oraz emocjonalnego przeżycia, które u podstaw były ograniczone przez społecznie narzuconą konwencję. Intymność zniewolona będzie więc dotyczyła tych aspektów poruszanych przez artystki, w których pojawi się temat ciąży, macierzyństwa oraz funkcjonowania w miejscu pracy. W ramy intymności zniewolonej wpisują się te rodzaje intymności, w których może dochodzić do zewnętrznego ograniczania wrażeń jednostki oraz narzucania im określonej konwencji. W tym miejscu należy doprecyzować pojęcie intymności, którym będę posługiwać się w ramach niniejszego artykułu. Termin ten, w moim przekonaniu, należy obecnie traktować jako swoiste pole badawcze, w którym to intymność funkcjonuje zarówno w refleksji związanej z cielesnością, jak również w obszarze studiów nad emocjami. Wiek XXI, zwłaszcza w dziedzinie sztuki⁴, stanowi okres, w którym w pełni przejawia się szerokie spektrum intymności jako pola badawczego: od jej osadzenia w ciele, przez tworzenie zindywidualizowanego języka symboli, aż po sztukę konfesyjną, demaskującą w sposób bezpośredni różne stany emocjonalne oraz przeżycia. Dlatego intymność należy analizować z uwzględnieniem sfery cielesnej, a także z uwagą na konfesyjne zabiegi artystyczne, to jest przeniesienie prywatnej sfery emocjonalnej do sfery publicznej.

Zacznijmy od omówienia modelu kobiety wyzwolonej⁵, aby przyjrzeć się intymności, w której ciało kobiet ulega społecznej seksualizacji. Ten model został ukształtowany wraz z rozwojem aktywności zawodowej kobiet na rynku pracy⁶. Pierwsze etapy wspomnianego rozwoju możemy zaobserwować już pod koniec wieku XIX. Wprowadzane zmiany miały doprowadzić do zredukowania problemu nierówności kobiet i mężczyzn na rynku pod kątem zatrudnienia. Zignorowano pozostałe kwestie, jak chociażby cielesność oraz wiążącą się z nią dyskryminację w sektorze zawodowym. Wraz z pojawieniem się kobiet na rynku pracy pojawiło się oczekiwanie, że „kobieta będzie aktywna na rynku pracy i jako taka przyczyniać się będzie do utrzymania tempa rozwoju gospodarczego, a równocześnie

³ *Ibidem*, s. 14.

⁴ B. Holmes, *Manifest afektywistyczny*, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Łódź 2013, s. 249.

⁵ J. Helios, W. Jedlecka, *Wpływ feminizmu na sytuację społeczno-prawną kobiet*, Wrocław 2016, s. 15–39.

⁶ S. de Beauvoir, *Kobieta niezależna*, [w:] S. de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2003, s. 737–767.

będzie pociągająca seksualnie i tajemnicza dzięki wysiłkowi włożonemu w kreowanie własnego wizerunku”⁷. Taki sposób reprezentacji kobiet miał za zadanie kształtować nowe pokolenie tych, które zarówno spełnią się na rynku pracy, jak i wciąż będą odgrywać rolę matki i żony. Ten model wymagał więc, aby kobieta wyzwolona — z jednej strony — realizowała się zawodowo, pięła po szczeblach kariery, a z drugiej — pozostawała osadzona w mechanizmie stereotypowego wpisywania kobiet w rolę gospodyń domowych. Nacisk na wyzwolenie kobiet tak naprawdę doprowadził do nałożenia na nie kolejnych społecznych oczekiwań, klisz kulturowych, którym musiały sprostać⁸.

Pole eksploracji intymnych doznań pozostało w sferze zniewolenia i konieczności dostosowywania się. Uważam, że w procesie nieustannego ograniczania oraz narzucania formy adaptacji ekspresję intymności zniewolonej należy potraktować jako emocje wtórne⁹. Przez to pojęcie rozumiem zestaw złożonych przeżyć doświadczanych przez jednostkę. Emocje wtórne są konstruktem społecznym wynikającym z połączenia emocji pierwotnych z procesem socjalizacji. Emocje pierwotne wiążą się z instynktem i są wbudowane w reakcje człowieka na sytuacje graniczne¹⁰. Te reakcje rzutują na pośrednie stany, takie jak poczucie intymności. Dlatego konieczność odczuwania estetycznej przyjemności z patrzenia na kobietę wyzwoloną wiąże się z potrzebą ograniczenia (a nawet i całkowitego wyeliminowania) emocji pierwotnej (związanej ze sferą antyestetyczną), a tym samym ogranicza intymność jednostki, zniewala ją. W intymności zniewolonej obserwujemy, że leżące u jej podstaw bezpośrednie doświadczenia, jak chociażby wstręt wobec danego zjawiska, prowadzą do zniewolenia doświadczenia intymnego: uniemożliwiają poznanie owego doświadczenia na drodze samoeksploracji niekrępującej. To oznacza, że ogranicza się doświadczenia intymne jednostki przez zakazy i nakazy odnoszące się do etycznych zasad i estetycznych kwestii wynikających z bezpośredniego doświadczenia emocjonalnego. Dlatego też w działaniach artystycznych, w których podejmowane są kwestie intymności zniewolonej, artyści rozdzielają sferę odczuć bezpośrednich od odczuć pośrednich.

Dodatkowo, jak zauważa Wojciech Klimczyk, kobiety wyzwolone, spełniające się zarówno na polu zawodowym, jak i w życiu domowym, miały wpisywać się w określoną estetykę. Klimczyk zwraca uwagę, że zwiększająca się konsumpcja rozwinęła zapotrzebowanie na erotyzację życia — pojawił się popyt na nieustającą seksualizację każdego aspektu egzystencji jednostki¹¹. Reklamy, artykuły w kolorowej prasie, a także filmy promują erotykę ponowoczesną, czyli taką, która nigdy nie będzie procesem skończonym. Erotyzacja ponowoczesna

⁷ W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008, s. 129.

⁸ *Ibidem*, s. 122–128.

⁹ A. Adamus-Matuszyńska, *Konflikt w społeczeństwie a emocje człowieka*, „Chorzowskie Studia Polityczne” 2013, nr 6, s. 221.

¹⁰ *Ibidem*, s. 222.

¹¹ W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, s. 21–25.

sprawia, że jednostka odbiera samą siebie jako niedoskonałą. Aby spełnić standardy, musi ona się wciąż ulepszać, czy to na polu wiedzy, sprawności fizycznej, czy w kwestii wyglądu. Jest to proces dążenia do doskonałości, która nigdy nie nadejdzie, ponieważ oczekiwania będą wciąż zmieniane ze względu na potrzeby rynku konsumpcji. Anthony Giddens podkreślał, że obecnie potrzebujemy autorytetów, które będą nam wskazywać drogę¹². Owi specjaliści zastąpili instytucję rodziny — to im jednostka może zawierzyć swoje problemy. Kult autorytetów pojawia się również w kwestii erotyki ponowoczesnej pod postacią mnogości popularnonaukowych artykułów, w których autorzy używają naukowego języka oraz cytują znanych badaczy, aby wykreować siebie na ekspertów. Zatem to myślenie w kategoriach procesu, który nie ma końca, lecz wymaga ciągłego ulepszania oraz poszukiwania akceptacji u autorytetów, określa estetykę ciała wymaganą od kobiet wyzwolonych. Mają one spełniać wymóg profesjonalności oraz zachowania pięknego wyglądu — być zadbane, eleganckie, wypoczęte i zadowolone, a ich ciało ma być „adekwatne”¹³. Fenomen modelu kobiety wyzwolonej analizowały między innymi Susan Bordo, Naomi Wolf czy Ewa Hyży.

Sprowadzenie kobiety do ciała oraz przejawy tego zjawiska w zakresie filozofii omówiła Ewa Hyży w książce *Kobiety, ciało i tożsamość*. W podrozdziale *Kulturowe choroby kobiecych ciał-podmiotów*¹⁴ Hyży przywołuje dwa określenia — „kulturowy plastik”¹⁵ oraz „posłuszne ciało”¹⁶ Foucaulta — których używa Bordo w celu wyjaśnienia przemiany w odbiorze kobiecego ciała, która stała się „paradygmatyczną cechą okresu późnego modernizmu”¹⁷. Badaczka na przykładzie percepcji ciała przez osoby chorujące na anoreksję omawia dualizm duszy i ciała. Zachowanie anorektyczek — odzieranie się z kobiecości oraz dążenie do przyjęcia chłopięcej identyfikacji — Hyży postrzega jako paradoks kultury ciała plastikowego. Dążenie do określonej fizycznej reprezentacji (chorobliwej szczupłości) odziera osoby chorujące na anoreksję z podmiotowości: „Anorektyczki stają się cieniami kartezjańskiego dyskursu: słabe, bezpłciowe, ciche, niezdolne do żadnych aktywności i koncentracji umysłowej. Chcąc stać się pełnymi osobami, przeciwnie, likwidują swą podmiotowość”¹⁸. Jako jeden z powodów takiej patologii kultury¹⁹ badaczka podaje reklamy. Określa je mianem mapy iluzji, terytorium

¹² A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2010, s. 230.

¹³ Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Kraków 2010; A. Gromkowska, *Kobiecość w kulturze globalnej. Rekonstrukcje i reprezentacje*, Poznań 2002.

¹⁴ E. Hyży, *Kobieta, ciało i tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003, s. 203–207.

¹⁵ *Ibidem*, s. 203.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, s. 204.

¹⁹ *Ibidem*, s. 205.

budowanego z wyidealizowanych wyobrażeń, które powodują, że kobiety zatracają się w tym nierealnym świecie. Tylko radykalna niezgoda, opór i autonomia podmiotu, pozwolą na zbudowanie rzeczywistości odartej z patologii²⁰.

Dwie pierwsze dekady XXI wieku w polskiej sztuce współczesnej pełne są niezgody, oporu i działań skupiających się na świadomej autonomii podmiotu. Są to działania, w których artystki wykorzystują własne ciało oraz własne doświadczenie intymne do stworzenia realnego świata, w którym podmiot może się konstytuować. Warto przywołać w tym miejscu cały nurt sztuki menstruacyjnej, który w Polsce promowany jest przez takie artystki jak: Ada Braun, Iwona Demko, Katarzyna Korzeniecka, Anka Leśniak, Małgorzata Stankiewicz, Magdalena Samborska, Karolina Stępniewska, Ewa Potocka (efka_s), Anna Tomaszuk czy Jowita Żychniewicz. Są to twórczynie, których dzieła nadają nowy bieg refleksji o intymności ciała. W ich pracach znajdziemy zabiegi obalające tabu związane z kobiecym ciałem oraz gesty artystyczne świadczące o silnej kontestacji erotyki ponowoczesnej. Wspomniane twórczynie mogły rozwijać swoją działalność, między innymi, dzięki wcześniejszym dokonaniom polskich artystek współczesnych. Twórczynie takie jak Katarzyna Kozyra, Natalia LL, Grupa Sędzia Główny, Iwona Majdan czy Agata Zbylut konkretnymi działaniami otwierały przestrzeń do dyskusji o intymności, przeformuływały porządki, prowadząc do stopniowego odrzucania tego pozornego wyzwolenia.

Pragnę przywołać trzy działania artystyczne, które w moim przekonaniu pozwolą na wyjaśnienie procesów emancypacji intymności zniewolonej oraz zobrazują zabiegi artystyczne przyczyniające się do owych procesów. Pokażą również, że estetyka związana z erotyką ponowoczesną jest wciąż obecna. Omówione dzieła stanowią jedynie wybór spośród prac artystek, które zostały wspomniane przeze mnie powyżej.

Podsumowując, kobiety w kulturze ponowoczesnej wciąż są sprowadzane do ciała. Wyzwolone z zamknięcia w domowej przestrzeni, są wpychane w kolejny mechanizm zniewalania. Nazwanie więc tego procesu „wyzwoleniem” kobiet jest tylko pozorne, ponieważ opiera się ono na jeszcze większym zniewoleniu. Zniewoleniu będącego pokłosiem ponowoczesnej erotyzacji ciała. Dochodzi do narzucenia określonej formy, w którą kobiety powinny się wpisać, aby spełnić społeczne standardy.

Za przykład może posłużyć nam performans Grupy Sędzia Główny, zatytułowany *Tele Game*, z 2005 roku²¹. Dzieło, które w 2019 roku, razem z pracą

²⁰ *Ibidem*, s. 207.

²¹ Performans zaistniał w telewizji w określonym momencie czasowym – w 2005 roku stacja TVN rozpoczęła nadawanie odrębnego kanału telewizyjnego TVN Gra, na którym emitowano interaktywne gry. Uczestnicy mogli dzwonić do studia oraz rozwiązywać zagadki, za co otrzymywali nagrody pieniężne. Formuła anonimowości, przedstawienia się wyłącznie z imienia sprzyjała poczuciu bezkarności, które było wykorzystywane przez dzwoniące osoby. Mechanizm dominacji, władzy pojawiał się u dzwoniących w postaci prowokacyjnych komentarzy do (przeważnie) kobiet

Natalii LL oraz Katarzyny Kozyry, zostało usunięte z wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie²². Aleksandra Kubiak, jedna z performerek tworzących Grupę, w dniu ogłoszenia decyzji o usunięciu pracy napisała na swoim profilu facebookowym: „Grupa Sędzia Główny została ocenizowana! Trzy tygodnie temu ściągnięto naszą pracę z ekspozycji w #MuzeumNarodoweWarszawie. Wczoraj wyłączono ekrany z pracami Katarzyna Kozyra i Natalia Lach-Lachowicz. Obudziłam się kraju totalitarnym, w państwie, które boi się sztuki i kobiet!”²³. Wyzwolenie kobiet nabiera nowych kontekstów wraz z upływem czasu.

Tele Game to performans, który był nadawany na żywo w telewizji TVP Kultura w ramach programu „Nocy Artystów”. Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor zdecydowały się na działanie performatywne, w którym będą wykonywały wszystkie polecenia dzwoniących do telewizji osób. Stały się tym samym całkowicie zależne od anonimowego współuczestnika performansu, któremu nie narzucano żadnych ograniczeń. Uprzedmiotowanie ciała, na które zdecydowały się artystki, możemy potraktować jako ukazanie sprzeczności w koncepcji kobiety wyzwolonej. Kubiak i Wiktor dobrowolnie zdecydowały się na udział w performansie. Jednak na potrzebę tego działania zastosowały estetyzację ciała, która wpisała je w określony porządek symboliczny — kobiet młodych, zadbanych, atrakcyjnych. Ubrane w krótkie szare sukienki, wysoko naciągnięte białe podkolanówki z czarnymi lakierkami, świadomie dopuściły infantyлизację oraz wykorzystały stereotyp łagodnego wizerunku — takiego, który ośmiela do kontaktu. Wpisały się tym samym w wizualną reprezentację wytresowanej dziewczynki. Izabela Kowalczyk w artykule *Ciemne strony młodej dziewczynki — na wybranych przykładach z polskiej sztuki współczesnej* zwraca uwagę na trening ciała, któremu poddaje się dziewczynki już od początków procesów wychowawczych. Kowalczyk przytacza komendy, które kieruje się w stronę młodych dziewcząt: „Siedź prosto, nie garb się, trzymaj nogi razem, uważaj, bo się pobrudzisz, przestań się kręcić!”²⁴. Kontrola nad ciałem staje się koniecznością, a relacja z własną cielesnością okazuje się naznaczona obowiązkami i trudnościami. Artystki z Grupy Sędzia Główny decydują się na taki strój, aby niejako sprowokować do wydawania im poleceń i poddać się tresurze. Telefony od widzów ukazały, że wykreowany przez nie wizerunek skłaniał do określonych typów zachowań: prowadził do zniewolenia kobiecej cielesności, a tym samym jej seksualizacji. Artystki, na początku działania, stworzyły

prowadzących programy telewizyjne. Komentarze, które towarzyszyły *Tele Game*, takie jak „Ściągnij bluzkę”, pojawiały się również na antenie TVN Gra.

²² W momencie ogłoszenia decyzji o usunięciu pracy z wystawy stałej w MN w Warszawie była ona pokazywana także w BWA Zielona Góra pod nazwą „Rachunek z miłości platonicznej. Wystawa kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie”.

²³ Informacja z prywatnego konta artystki na Facebooku.

²⁴ I. Kowalczyk, *Ciemne strony młodej dziewczynki — na wybranych przykładach z polskiej sztuki współczesnej*, [w:] *W poszukiwaniu młodej dziewczynki*, red. I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz, Poznań 2003, s. 62.

swoją postawą wrażenie pełnej kontroli nad zaplanowaną akcją. W trakcie trwania działania okazała się ona pozorna, stłumiona przez władzę i siłę nad kobietami, którą poczuł dzwoniący widzowie — wszak styl trenowania i dyscyplinowania zdominował cały performans. Losowe komendy, przytoczone w artykule przez Kowalczyk, podczas *Tele Game* znalazły swoje urzeczywistnienie. Okazały się również przykładem patokultury²⁵, o której pisała Ewa Hyży. Performerki ukazały swoim działaniem, że model kobiety wyzwolonej w patokulturze jest jedynie pozorny. Kobiety mogą wybierać z określonej puli konkretnych estetyk mających je wpisać w ciągłą potrzebę tworzenia seksualnie aprobowanych podmiotów, które — jak zwracałam wcześniej uwagę — nigdy nie są skończone, nigdy nie są doskonałe, nigdy nie spełnią wszystkich oczekiwań. Kobiety stały się przedmiotami w określonej machinie oczekiwań, a ich intymność — produktem, który miał zaspokajać potrzeby związane z ponowoczesną erotyką. „Jesteśmy narzędziem w Pana rękach”²⁶ — stwierdziła w trakcie performansu Karolina Wiktor. *Tele Game* miało na celu ukazać, jak minimalne poczucie władzy może wpłynąć na człowieka. Warto też zwrócić uwagę na proces powolnego zawłaszczania ciała, który nastąpił w performansie. Początkowe komendy osób dzwoniących brzmiały następująco:

„Chciałem Wam dać pierwszą prośbę-instrukcję wysłać. Czy możecie się nam tak pięknie uklonąć tutaj? [śmiech kobiety]. Jeszcze jakieś takie delikatne, miłe pozdrowienie możecie wysłać mojej małżonce tutaj [śmiech kobiety]”.

„Zbliźcie się do kamery, nie widać waszych twarzy”.

„Czy mogą Panie zdjąć perukę... No dużo lepiej... Okulary też mi przeszkadzają [okulary korekcyjne]”.

„Czy mogą się Panie odwrócić? [kobiety odwracają się, śmiech mężczyzny] Przejść parę kroków w przód i się wrócić”.

„Chciałbym, żeby usiadły Panie po turecku [...]. A teraz może sukieneczki do góry. A czy mogą sobie jeszcze coś życzyć?

KW: To Pan dzisiaj decyduje.

Aha. A czy mogą Panie odsłonić swoje piękne piersi? A druga Pani? Pani z tatuażem? Bardzo ładne mają Panie piersi. A teraz mogą Panie wstać? I zdjąć majteczki”.

„Ja prosiłbym, żeby się Panie już ubrały”.

„Dobry wieczór, czy możecie ściągnąć pończoszki?”.

„Halo. Ja mam taką prośbę, aby się Panie teraz rozebrały”.

„Prośba ze studia, czy możecie się ubrać i opowiedzieć o zdjęciach, które wyświetlą się na tablicy?”.

„Czy ja mogę mieć esencjonalne pytanie? Czy mogą mi Panie wytłumaczyć skąd pomysł na to działanie?”²⁷

²⁵ E. Hyży, *Kobiety, ciało i tożsamość*, s. 205.

²⁶ Wszystkie wypowiedzi performerki pochodzą z nagrania wystąpienia Grupy Sędzia Główny pt. *Part XL. Tele Game*, Artmuseum, <http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/sedzia-glowny-part-xl-telegame?age18=true> (dostęp: 20.12.2022).

²⁷ *Ibidem*.

Telefony, w których padała prośba o rozebranie się, ukazanie części ciała, pochodziły od mężczyzn. Dopiero ostatnie przytoczone pytanie, zadane przez kobietę, pozwoliło artystkom na przybliżenie idei stojącej za pomysłem na to działanie. Żaden z oglądających nie zainteresował się samą ideą owego performansu, lecz koncentrował się wyłącznie na potencjale władzy, który został mu zaoferowany. Dopiero po kilkudziesięciu minutach padło pytanie o sam koncept. Towarzyszyło mu podziękowanie artystkom za działanie, za odwagę oraz ubolewanie nad mnogością prośb o rozebranie się. W następnych minutach zadzwonił kolejny uczestnik, który także poprosił artystki o ściągnięcie sukienek. Gdy Karolina Wiktor poprosiła go o powtórzenie pytania, telefon się urwał. Prośby, które padły w trakcie performansu, pokazują, jak łatwo dyscyplinować kobiece ciało, określać je przez pryzmat estetyki oraz tego, czy wpisuje się ono w akceptowalny model seksualności. Mnogość komentarzy odnosząca się do wieku artystek, uwagi o atrakcyjności dziewcząt, urodzie ich ciała, pokazuje, że obrany przez nie wizerunek został społecznie zaakceptowany, że spełniły kryteria uprzedmiotowienia seksualnego oraz wpisał się w koncept tresury. Prośba o ściągnięcie okularów i peruk uwypukla jedynie dążenie do estetyzacji ciała artystek przez usunięcie tych elementów, które mogłyby stanowić komunikat braku. Może być ona odczytywana jako próba odkrycia, czy w tej konwencjonalnej estetyce ciała nie ma jakiejś niedoskonałości. Performans ujawnił to, że — po pierwsze — intymność uległa komercjalizacji oraz — po drugie — władza wpływa na intymność: ma moc sprawczą, aby ewokować intymność w przestrzeni publicznej²⁸.

Wspomniane wcześniej wyzwolenie z „wyzwolenia” kobiet, nabiera postfeministycznego znaczenia w sztuce drugiej dekady XXI wieku. To wtedy wyraźne staje się wykorzystanie w sztuce własnego wizerunku w sposób prześmiewczy, zabawowy. Artyści dzięki temu wytwarzają poczucie upodmiotowienia, które okazuje się podstawą emancypacji.

Będąc kilka lat temu w Helsinkach, jakoś chyba w grudniu, maszerowałam przez miasto w roztopiającym się śniegu w zamoszonych kozakach na szpilkach. Rozglądając się wokół i zdałam sobie sprawę z tego, że tylko ja chodzę w tak niewygodnych butach. Reszta dziewczyn miała buty lepiej dostosowane do takich okoliczności. Natomiast dużo bardzo niewygodnych butów noszą kobiety na wschodzie: w Rosji, Ukrainie. Zdałam sobie wówczas sprawę z tego, jak daleko sięgają kwestie równościowe, które podświadomie determinują nawet to, czy jest mi wygodnie, kiedy idę w śniegu po mieście. I znowu prywatne jest publiczne²⁹.

Wspomniana zabawa ze standardami, z narzuconym projektem seksualizacji wizerunku kobiet, pojawia się w pracach Agaty Zbylut. *Pańcia* (2018) odpowiada na problem dotyczący mechanizmów konsumpcyjnych. Zbylut w swojej pracy wskazuje na presję wymuszającą na kobietach nieustanną walkę o to, aby

²⁸ Grupa Sędzia Główny podjęła się dalszej eksploracji zagadnień związanych z erotyzacją ciała, władzą oraz seksualizacją. W *Hommage à Natalia LL*, pracy z 2006 roku, grupa trawestuje słynną pracę Natalii LL.

²⁹ A. Zbylut, *Muka*, Szczecin 2019, s. 217.

utrzymać swoją urodę. We współpracy z lekarką Bogną Gaj podejmuje się eksperymentu na własnym ciele, który ma odsłonić owe mechanizmy kryjące się za osiągnięciem społecznie akceptowalnego wyglądu. W tym celu artystka tworzy serię autoportretów.

Zacząło się od wizyty u kosmetyczki, która miała mi usunąć makijaż permanentny brwi. Zabieg był bardzo bolesny, po powrocie do domu moje brwi krwawiły. Wiedziałam, że czeka mnie kilka dni spędzonych samotnie w domu w oczekiwaniu na zejście opuchlizny. Podczas tego czekania zrobiłam pierwszą serię zdjęć.

[...]

Siedząc w domu z bąbelkami kwasu hialuronowego na szyi zdałam sobie sprawę z tego, że ten czas „pomiędzy” jest niewidoczny dla osób postronnych, że nigdy nie widziałam nikogo w stanie, w jakim sama teraz jestem³⁰.

W społeczeństwie dochodzi do rozłamu w kontekście granic medycyny estetycznej. Zbylut wskazuje, że wiele zabiegów estetycznych dostępnych w gabinetach dentystycznych, a nawet u kosmetyczki, nie przynosi poczucia wstydu. Jednak cóż jest bardziej wstydliviego, niż kobieta, które nie jest w stanie pogodzić się ze swoim wiekiem? — pyta Zbylut³¹. „Uczy się nas, byśmy ignorowały nauczania naszych matek dotyczące piękna, ozdób czy uwodzenia ponieważ matka — starzejąc się — zawiodła. Jeżeli kobiecie uda się mieć mentora, to relacja z nim będzie miała charakter profesjonalny i nie będzie w niej miejsca na nabywanie takich intymnych umiejętności”³².

Zbylut zwraca uwagę na dążenie do idealizacji ciała w kulturze ponowoczesnej, w której liczy się wyłącznie perfekcyjność. Relacja z osobą wskazującą drogę do owego ideału będzie miała charakter profesjonalny — czyli obierze formę Giddensowskiego autorytetu³³, który zastąpi niespełniającą oczekiwań relację z bliskimi (u Zbylut przykład ze starzejącą się matką). To, co możemy zaobserwować w serii *Pańcia*, to przykład dzieła posługującego się zarówno ironią, jak i empatyczną percepcją. Ironiczny zabieg został zastosowany przez artystkę w samym tytule dzieła. Użycie słowa „pańcia”³⁴, którego konotacja wskazuje na prześmiewcze określenie kobiet przesadnie dbających o swój wygląd, zostało zestawione z wizualizacją zabiegu odzierającego kobietę z przesadności — z usunięciem makijażu permanentnego. Makijażu, który miał sprawiać, że kobieta zawsze będzie gotowa do zaprezentowania swoich wdzięków. Widok zakrwawionych brwi przełamuje stereotypową reprezentację gotowego produktu, jakim jest pańcia. Natomiast empatyczna percepcja wynika z postawienia się przez Zbylut

³⁰ *Ibidem*, s. 28–29.

³¹ *Ibidem*, s. 29.

³² N. Wolf, *Mit urody*, przeł. M. Rogowska-Stangret, wstęp do pol. wyd. K. Dunin, Warszawa 2014, s. 105.

³³ A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, 2006, s. 255–256.

³⁴ A. Zbylut, *Muka*, s. 41–48.

w roli podmiotu samostanowiącego o sobie. Podmiotu obnażającego się z tego, co prywatne/intymne. Zbylut w autoportretach niezwykle świadomie wykorzystuje swoją seksualność. To samo czyni w pracy *Fotografia intymna* z 2018 roku. Na 13 fotografiach widzimy ją leżącą na łóżku z białą pościelą³⁵. Artystka układa swoje nagie ciało w śmiałych pozach, nie odsłaniając jednak przy tym intymnych części ciała. Pozostają one zasłonięte przez otwarty laptop z widocznym logotypem firmy Apple. Zbylut tworzy wizualną grę z odbiorcą: z jednej strony prowokuje tytułem, że oto mamy fotografię sfer intymnych kobiecego ciała, a z drugiej — przez zasłonięcie tych sfer ukrywa to, co intymne. Pozostaje więc pytanie: czym jest tytułowa intymność w fotografiach artystki? Staje się ona prowokacją oraz grą ze wyobrażeniami odbiorcy. Zbylut w przyjmowanych przez siebie pozach powiela przedstawienia kobiet z popularnych czasopism przeznaczonych dla mężczyzn. Z jednej strony odsłania intymność poprzez powielenie ponowoczesnej erotyki, a z drugiej — zasłania genitalia, przez co sprowadza intymność do sfery osobistej, prywatnej, nieekspozowanej publicznie. Jej praca może również stanowić komentarz do stopniowego odchodzenia od cielesnej reprezentacji intymności w stronę budowania jej nowego znaczenia. Zasłaniająca się (choć nie w geście zawstydzienia) Zbylut stanowi komunikat — fotografuję swoją intymność, jednak tylko ja mam do niej dostęp. Ciekawe jest również to, czym artystka zasłania genitalia. Nie jest to białe prześcieradło, na którym leży. Użycie go mogłoby symbolicznie odnosić się do zawstydzienia, ukrycia nagości pod materiałem. Zasłonięcie się laptopem można zinterpretować jako owe uświadomienie sobie konieczności ograniczenia wyborów. Zakrycie intymnych części ciała jest wyborem. Nie musimy już ukazywać swojej nagości, aby nadażyć za oczekiwaniem medialnym, za realizacją wszystkich celów narzuconych przez społeczeństwo. W normalizowaniu seksualności bardzo istotną rolę odgrywa wzrok. To właśnie patrzenie, przyglądanie się, obserwowanie aktów seksualnych miało na celu ich detabuizację, normatywizację i oswojenie, a w konsekwencji doprowadziło do — wspomnianego przeze mnie wcześniej — uprzedmiotowienia osób upubliczniających swoje akty seksualne. Jednak rola wzroku jest tutaj kluczowa w zrozumieniu procesu detabuizacji i normatywizacji seksualności.

We wzrokocentrycznej władzy w obliczu seksualizacji chodzi głównie o przyjemność, swoiste konsumowanie ciała. Konsumpcja, jak wskazuje Wojciech Klimczyk, jest działaniem w ponowoczesnej kulturze, które ma znieczulić na lęki związane z realnym obcowaniem z ciałem³⁶. Badacz zwraca uwagę, że konsumpcja ciała stała się projektem — od kreacji medialnego wizerunku ciała młodego, powabnego, do budowania ciała wedle własnych zasad³⁷. Kiedy patrzymy

³⁵ A. Zbylut *Fotografia intymna*, Agata Zbylut, <https://agatazbylut.com/Article/fotografia-intymna> (dostęp: 20.01.2023).

³⁶ W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, s. 118.

³⁷ „Ciała się obecnie wybiera” (*ibidem*, s. 119).

na działania Agaty Zbylut, z jednej strony musimy się zgodzić z Klimczykiem, że ciało funkcjonuje w kategoriach projektu kształtowanego przez sam podmiot. Z drugiej — nie sposób nie zauważyć, że obrany przez nią projekt sięga po kulturowe klisze erotyzujące kobiece ciało. W *Fotografiach intymnych* Zbylut w sposób świadomy wykorzystuje ciało jako przedmiot konsumpcji. Artystka buduje reprezentację ciała na własnych zasadach, jednak pula form wyrazu sprowadza się do powielania zabiegów mających znieczulić odbiorcę. Prowadzi to do tego, że w *Fotografiach intymnych* dominuje reprezentacja nagiego ciała jako formy idealnej, z małym wyjątkiem – zakryciem części intymnych laptopem.

Zbylut przełamuje model kobiety wyzwolonej: kreuje obraz bardzo samoświadomej kobiecej seksualności, który nie spełnia kryteriów normalizujących kobiecy wizerunek. Dokonuje wizualnego wyzwolenia z modelu kobiety wyzwolonej. W zestawieniu z performansem Grupy Sędzia Główny widzimy wyraźnie, że Zbylut nie chce swoim wizerunkiem wpisać się w określony model kobiecości. Karolina Wiktor i Aleksandra Kubiak, ubierając się w krótkie sukienki, peruki i podkolanówki, świadomie wpisują się w społecznie narzucony model kobiecości — w tym przypadku podlegający formom dyscyplinowania. Zbylut dokonuje mocnego przełamania, przejmując władzę nad swoim ciałem.

Ważnym przykładem z obszaru swoistego przejmowania władzy nad swoim ciałem jest praca Iwony Majdan *Casting na męża* (2002). Jej projekt oddaje charakter potencjalności wyzwolenia z intymności zniewolonej. Artystka dokonuje wyzwolenia ze schematu kobiety wyzwolonej, nie tylko na płaszczyźnie wizualnej, lecz także w sferze emocjonalnej. Iwona Majdan jest Polką, która na co dzień mieszka w Kanadzie. W 2002 roku zdecydowała się na powrót do kraju, aby zorganizować *The Love Project*³⁸. Przez trzy miesiące w przestrzeniach galeryjnych w największych polskich miastach przesłuchiwała kandydatów na potencjalnego męża. Majdan pisze o samej akcji w następujący sposób:

PANOWIE, UWAGA, UWAGA!

Przez następne trzy miesiące intensywnie poszukuję kandydatów na męża. Pragnę ogłosić moje intencje w całej Polsce (i zrobić małe zamieszanie). Jak na razie, plan akcji zakłada podanie ogłoszeń do głównych gazet oraz komunikatów o precyzyjnie ustalonych spotkaniach w różnych miejscowościach z „zainteresowaną” publicznością (pierwsze takie spotkanie odbyło się 21 listopada w Lublinie w Galerii KONT). Przewiduję również bezpośrednie „zaczepki” interesujących mnie osób w kawiarniach, tramwajach i na ulicy. Rodzina też dołączy się do akcji, zapoznając mnie ze znajomymi kawalerami (nie wiem[,] czy ich wybór przypadnie mi do gustu). Proces, którego się podejmuję[,] składa się z wielu niewiadomych. A ryzyko jest nie małe³⁹.

Iwona Majdan zamieszcza również konfesyjne wyjaśnienie zorganizowanej przez siebie akcji:

³⁸ I. Majdan *The love project*, Iwona Majdan, http://iwonamajdan.com/projects/love_project.html (dostęp: 5.02.2023).

³⁹ I. Majdan, „*The love project*” — *casting na męża*, BWA Zielona Góra, <https://bwazg.pl/archiwum/29-2003/628-iwona-majdan-qthe-love-project-qcasting-na-ma-090103> (dostęp: 5.03.2023).

Zapraszam Was do wspólnego przeżywania, poprzez moje intymne zwierzenia. Będę zawiadamiać Was o ważnych spotkaniach oraz publicznie ogłoszę moją decyzję. Być może później zaproszę Was na ślub. Moje prace artystyczne często podejmują temat intymności. W poprzednich akcjach zapraszałam nieznanne mi osoby, aby milcząc, towarzyszyły mi w miejscach publicznych. Zostawiałam swój numer telefonu w wielu miejscach, aby nawiązać kontakt z przypadkowymi osobami. Ostatnio, pisałam listy miłosne i wysyłałam je do osób wybranych z książki telefonicznej⁴⁰.

Majdan przełamuje społeczny porządek wynikający z kultury patriarchy, w którym głównym podmiotem sprawczym zamięzłości ma być mężczyzna, i pozwala na zaistnienie w publicznym dyskursie emocji bezpośrednich. Dzieje się tak ze względu na konfesyjny charakter tego dzieła. Szczerość działa emancypacyjnie na intymność zniewoloną.

Wyzwolenie, które dokonuje się w działaniu Majdan, wiąże się również z przewartościowaniem społecznej hierarchii. Według Joanny Tokarskiej-Bakir w kulturze ponowoczesnej od kobiet wymaga się, aby ich pozycja społeczna była niższa od tej, którą zajmują mężczyźni. Kobieta jest również piętnowana za zbytne ujawnianie się ze swoim ja — przypisuje się jej wtedy miano ekshibicjonistki⁴¹. Gdy ze swoimi wyznaniem obnaża się społecznie mężczyzna, określany jest on jako ekscentryk i odkrywca⁴². Działanie Majdan jest przykładem reprezentacji pełnego wyzwolenia, obrazuje kobiecą wolność w sposób, który opisała Joanna Tokarska-Bakir: „[kobieta] powinna być wolna, być sobą, to jest być kobietą na swój własny sposób, na tysiąc i jeden własnych sposobów”⁴³. Artystka zaproponowała alternatywną interpretację ról płciowych: oparła scenariusz projektu na kobiecych działaniach dalekich od modelu zseksualizowanej „kobiety wyzwolonej”. Majdan w podsumowaniu projektu zwraca uwagę na funkcjonowanie kobiety w polskim społeczeństwie. Wskazuje, że jej eksperyment udowodnił, że w Polsce wciąż myśli się o kobiecie jako o „kruchej istotce, która zajmuje się przygotowaniem kolacji i domem”⁴⁴.

Majdan oferuje siebie jako główny element działania artystycznego. Ekspozuje swoją osobowość, obnaża się emocjonalnie przed potencjalnymi kandydatami. Prezentuje swoje intymne ja jako towar, który może zainteresować potencjalnego męża. Jej działanie nie tylko prowokuje do spojrzenia na sytuację zamięzłości w odmiennym ujęciu niż ukonstytuowany przez porządek patriarchalny. Dopuszcza ekspozycję intymną w konfrontacji z obcymi mężczyznami, aby wskazać na konieczność szczerości w budowaniu trwałych relacji.

W trakcie trwania projektu artystka publikuje na swojej stronie dziennik. W publikacji informuje o swoich emocjach związanych z akcją. Teksty te są

⁴⁰ *Ibidem* (interpunkcja oryginalna).

⁴¹ J. Tokarska-Bakir, *Wypowiedź w dyskusji redakcyjnej. Kobiety twórcze. Między eksploatacją a wykluczeniem*, „Pismo OŚKA” 1999, nr 3, s. 1–14.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ M. Wendołowska, *Casting na męża*, „Uroda” 2003, nr 5, s. 135.

przykładem swego pamiętnika intymnego. Zapiski pozwalają nam towarzyszyć artystce w procesie, który, jak się finalnie okazuje, zakończył się dla niej rozczarowaniem. Artystka zakochuje się w jednym z uczestników projektu. Ta relacja jednak szybko zostaje zakończona przez potencjalnego partnera. Nie sprawia to jednak, że Majdan rezygnuje z przedsięwzięcia⁴⁵. Finalnie okazuje się, że z całej akcji największą wartość ma dziennik artystki. Publikowany przez cały czas trwania projektu wywołał niemałą dyskusję wśród krytyków sztuki, którzy bardziej niż samą ideą działania zajęli się analizą stanów emocjonalnych artystki⁴⁶.

Jak widać, erotyzacja ciała, a dokładniej — potraktowanie go jako swego materiału — obrazuje różne strategie dotyczące wyzwolenia intymności ze ścisłego powiązania jej z seksualnością. W przypadku Grupy Sędzia Główny ukazano model stereotypowej seksualizacji kobiecego ciała, wynikający z procesów tresowania, a tym samym zarysowano mechanizm zniewolenia intymności oraz ograniczenia możliwości samodecydowania o sobie samej. Artystki jak w soczewce przedstawiły społeczny problem uprzedmiotowienia ciała. Agata Zbylut przełamuje owe zniewolenia: zwraca uwagę na możliwość wyzwolenia się za sprawą przewrotu w reprezentacji kobiecości przez ujawnienie tego, co ukryte. Natomiast Majdan koncentruje się na ukazaniu pełnego wyzwolenia i swobody samodecydowania. Wykorzystuje do tego śmiałą grę ze stereotypami i konwencjami zasymilowanymi przez kulturę polską, poprzez ukazanie kobiecej inicjatywy w budowaniu relacji.

W celu dokonania emancypacji intymności należy wyswobodzić ją z błędnego koła nieustającego dążenia do ulepszonej seksualności, ale też odrzucić utożsamianie intymności wyłącznie z seksualnością. Załączkiem owego odrzucenia był projekt Iwony Majdan. A działania Grupy Sędzia Główny czy Agaty Zbylut ukazały jak opresyjne jest ograniczanie reprezentacji intymności wyłącznie do klisz wynikających z kultu ciała. Wyzwolić intymność to znaczy tworzyć w sposób szczery, unikając błędnego koła wynikającego z erotyki ponowoczesnej.

Intimacy of the body: Performative strategies of emancipation from “emancipation”

Abstract

This paper discusses the phenomenon of enslaved intimacy. The author refers to the analysis and interpretation of works created by contemporary Polish artists. The discussion of the processes of liberation from stereotypical models of body perception, in which women are still inscribed,

⁴⁵ A. Szulc, *Iwona w nagrodę*, „Polityka” 2003, nr 7, s. 78.

⁴⁶ Pojawiły się publikacje określające projekt jako „alternatywę dla rozżalonej starej panny”. Zob. M. Radkiewicz, „Mąż dla Kanadyjki”. *Role płciowe w The Love Project Iwony Majdan*, [w:] *Gender w kulturze popularnej*, Kraków 2003, s. 172.

is undertaken. The article presents three strategies of this kind of liberation. These strategies are discussed and analyzed through the prism of the actions of the group Sędzia Główny, the works of Agata Zbylut, and one action of Iwona Majdan.

Keywords: intymacy, contemporary art, body, polish art

Bibliografia:

- Adamus-Matuszyńska A., *Konflikt w społeczeństwie a emocje człowieka*, „Chorzowskie Studia Polityczne” 2013, nr 6, s. 217–246.
- de Beauvoir S., *Kobieta niezależna*, [w:] S. de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2003.
- Betterton R., *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*, London-New York 1996.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2010.
- Giddens A., *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006.
- Gromkowska A., *Kobiecość w kulturze globalnej. Rekonstrukcje i reprezentacje*, Poznań 2002.
- Grosz E., *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington 1994.
- Helios J., Jedlecka W., *Wpływ feminizmu na sytuację społeczno-prawną kobiet*, Wrocław 2016.
- Holmes B., *Manifest afektywistyczny*, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Łódź 2013.
- Hyży E., *Kobieta, ciało i tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003.
- Klimczyk W., *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008.
- Kowalczyk I., *Ciemne strony małej dziewczynki — na wybranych przykładach z polskiej sztuki współczesnej*, [w:] *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, red. I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz, Poznań 2003.
- Kristeva J., *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York 1980.
- Majdan I., „The love project” — casting na męża, BWA Zielona Góra, 2003, https://bwazg.pl/archiwum/29-2003/628-iwona-majdan-qthe-love-projectq-casting-na-ma-090103_
- Majdan I., *The love project*, http://iwonamajdan.com/projects/love_project.html.
- Melosik Z., *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Kraków 2010.
- Part XL. *Tele Game*, Artmuseum, <http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/sedzia-glowny-part-xltele-game?age18=true>.
- Radkiewicz M., „Mąż dla Kanadyjki”. Role płciowe w *The Love Project* Iwony Majdan, [w:] *Gender w kulturze popularnej*, Kraków 2003.
- Szulc A., *Iwona w nagrodę*, „Polityka” 2003, nr 7, s. 78.
- Tokarska-Bakir J., *Wypowiedź w dyskusji redakcyjnej. Kobiety twórcze. Między eksploatacją a wykluczeniem*, „Pismo OŚKA” 1998, nr 3, s. 1–14.
- Wendołowska M., *Casting na męża*, „Uroda” 2003, nr 5, s. 132–135.
- Wolf N., *Mit urody*, przeł. M. Rogowska-Stangret, wstęp do pol. wyd. K. Dunin, Warszawa 2014.
- Zbylut A., *Fotografia intymna*, <https://agatazbylut.com/Article/fotografia-intymna>.
- Zbylut A., *Muka*, Szczecin 2019.

* * *

Agata Łżykowska-Uszczyk — doktorka, kulturoznawczyni, pedagożka, muzealniczka i animatorka kultury. Od 2015 roku realizuje oraz współorganizuje projekty włączające w życie kulturalne Wrocławia. Autorka cyklu warsztatów „Sztuka szuka zmysłów” oraz „Dotknij muzeum”, w którym otwiera na praktykę poznawania sztuki współczesnej wszystkimi zmysłami. Publikowała w periodykach naukowych, między innymi w „Kulturze Popularnej”, „Literaturze”, „Fragile” oraz w „Pracach Komisji Nauk Filologicznych Oddziału PAN we Wrocławiu”. Współautorka monografii naukowej *Anarchizm — nowe perspektywy* (2017). Zdobywczyni honorowego wyróżnienia w konkursie Zachęty Narodowej Galerii Sztuki za projekt dysertacji doktorskiej (2019).