

 <https://orcid.org/0000-0002-4954-8478>**Katarzyna Ojrzyńska**

Zakład Angielskiego Dramatu, Teatru i Filmu

Instytut Anglistyki, Wydział Filologiczny

Uniwersytet Łódzki

e-mail: katarzyna.ojrzyńska@uni.lodz.pl

QUIPOWANIE MUZEUM: O WYSTAWIE *QUEERING THE CRIP, CRIPPING THE QUEER* W BERLIŃSKIM SCHWULES MUSEUM

Quipping the Museum: *Queering the Crip, Crippling the Queer* at Berlin's Schwules Museum

Abstract: The article analyzes *Queering the Crip, Crippling the Queer* (Schwules Museum, Berlin, 2022/2023) – the first international exhibition which centred on the intersections of queer and crip history, culture, and activism. Drawing on the theoretical framework of cultural disability studies, Ojrzyńska examines its key thematic areas, such as inclusion, aesthetic beauty, history, and resistance. Informed by the minoritarian ethics of representation, *Queering the Crip...* showed how a museum exhibition can serve as a site of inclusivity and a resource for inclusive practices, nurturing solidarity and a sense of connection across various categories of social exclusion, invisibility, and marginalization, with major focus on “quip” identities, to use the neologism put forward by Quiplash. It expanded the Schwules Museum’s reach beyond those members of the queer community who fit in the bodily and mental “norm” as well as stimulating reflection on the place and role of disability in culture and society. In fact, the exhibition presented disability and queerness as identities and alternative ways of being in the world that can intersect and have a strong subversive political, ethical, and aesthetic potential.

Keywords: *Queering the Crip, Crippling the Queer*, disability, queer, crip, museum, Schwules Museum, inclusivity, aesthetics, history, resistance, identity

Goszczącą w berlińskim Schwules Museum od wczesnej jesieni 2022 do późnej wiosny 2023 roku *Queering the Crip, Crippling the Queer* reklamowano jako „pierwszą międzynarodową wystawę, która bada liczne związki historyczne, kulturowe i polityczne pomiędzy queerowością i niepełnosprawnością”¹. Wystawa prezentowała bogaty spłot wątków tematycznych poruszanych w sztuce, kulturze, historii społecznej i polityce. Przedstawiała wielokierunkową narrację sięgającą od antyku po czasy współczesne. Podzielono ją na osiem części, porównanych przez Zofię Nierodzińską do rozdziałów rozprawy naukowej², które łączyło wiele powtarzających się motywów.

Berlińska wystawa tworzyła inkluzywną przestrzeń relacyjną, w której pamięć i archiwalia spletały się z wyobraźnią artystyczną, indywidualność ze wspólnotowością i to, co lokalne, z tym, co międzynarodowe. Eksponowała związki pomiędzy historiami i perspektywami queerowymi a tymi spod szyldu *crip*, który odnosi się do subwersywnego przejścia i przewartościowania obraźliwego terminu „kaleka” przez osoby z niepełnosprawnościami. W środowisku naukowym o związkach tych pisał przede wszystkim Robert McRuer,

dowodząc istnienia bliskiej zależności pomiędzy „systemem obowiązkowej sprawności, który wytwarza niepełnosprawność” i „systemem obowiązkowej heteroseksualności, który wytwarza queerowość”³. Innymi słowy, wykazał, że „obowiązkowa homoseksualność jest zależna od obowiązkowej sprawności i vice versa”⁴. O wzajemnych relacjach pomiędzy teorią queerową a studiami o niepełnosprawności pisała również Carrie Sandahl. To właśnie jej artykuł *Queering the Crip or Crippling the Queer? Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance* posłużył jako jedna z inspiracji dla osób tworzących berlińską wystawę⁵. W swoim tekście Sandahl wspomina o wspólnej historii (historii krzywdy, medycznej patologizacji, demonizacji w dyskursie religijnym, stereotypowych przedstawień, społecznej dyskryminacji i wyobcowania) osób queerowych i osób z niepełnosprawnościami. Jednocześnie podkreśla, że osoby te stworzyły różnorodne społeczności i wypracowały „żywe praktyki subkulturowe”, które pomagają stawiać opór „normie”⁶. Wystawa *Queering the Crip...* pokazała szeroki wachlarz tego rodzaju działalności, a jednocześnie podkreśliła analogie pomiędzy różnymi formami uprzedzeń

¹ Schwules Museum, *Press Section: Queering the Crip, Crippling the Queer*, Press/News 2022, <https://www.schwulesmuseum.de/presseaktuell/press-section-queering-the-crip-cripping-the-queer/?lang=en> (dostęp: 29.06.2023).

² Z. Nierodzińska, *Rzucenie ciała do walki*, „Dwutygodnik” 2022, nr 349, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10476-rzucenie-ciala-do-walki.html> (dostęp: 29.06.2023).

³ R. McRuer, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York University Press, New York 2006, s. 2.

⁴ Ibidem.

⁵ Wystawie towarzyszyło wiele wydarzeń, w tym festiwal teatralny oraz wykład C. Sandahl.

⁶ C. Sandahl, *Queering the Crip or Crippling the Queer? Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance*, „GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies” 2003, t. 9, nr 1–2, s. 26.

i opresji oraz potrzebę budowania szerokich sojuszy. Jednymi z kluczowych motywów spajających ekspozycję były kwestie inkluzji, estetycznego piękna, historii i oporu. Rozłożone na nich akcenty sprzyjały budowaniu mostów porozumienia, jak również rozwojowi polityki i estetyki tożsamościowej grup nieuprzywilejowanych.

Jak sugeruje sama jej nazwa, berlińska wystawa skupiała się w dużej mierze na działalności artystycznej i społecznej osób wpisujących się w kategorie tożsamościowe *queer* i/lub *crip* oraz osób sojusznicznych. Kategorie te nie są też obce osobom kuratorskim: Kate Brehme (niezależnej kuratorce pochodzenia australijskiego, która jest jednocześnie edukatorką artystyczną i osobą z niepełnosprawnością), Birgit Bosold (pierwszej kobiecie w zarządzie Schwules Museum, które początkowo koncentrowało się jedynie na społeczności gejowskiej) i Kenniemu Friesowi (amerykańskiemu pisarzowi, który w swojej twórczości skupia się na osobistych doświadczeniach nieheteronormatywnego życia w nietypowym ciele). Traktując priorytetowo kwestie inkluzji i dostępności, wystawa *Queering the Crip...* opierała się na aktywistycznej zasadzie „nic o nas bez nas”. Jak zauważa Brehme, dostępność należy bowiem pojmować w sposób holistyczny „nie tylko jako dostępność architektoniczną budynku, ale również w wymiarze symbolicznym i strukturalnym”⁷. Kluczowe znaczenie miała zatem obecność na każdym etapie

projektu osób z określonej grupy doświadczającej wykluczenia.

Ableizm jest niewątpliwie problemem, który występuje nie tylko w grupach uprzywilejowanych, ale również w wielu mniejszościach, w tym wśród osób nieheteronormatywnych. Berlińska wystawa nie odnosiła się bezpośrednio do tego rodzaju uprzedzeń widocznych w przestrzeniach queerowych. Nie poruszała też problemu homofobii w środowiskach osób z niepełnosprawnościami. Czyżby obie grupy nie były gotowe na otwartą konfrontację z własnymi, często ukrytymi podskórnymi uprzedzeniami?

Do ableizmu i braku inkluzji w środowiskach aktywistycznych wystawa *Queering the Crip...* odniosła się w części poświęconej Audre Lorde i czarnemu feminizmowi, wskazując na analogiczne problemy w kontekście rasowym. W wywiadzie z 1984 roku, zaprezentowanym w formie nagrania i transkrypcji, amerykańska pisarka i aktywistka mówi o braku dostępności feministycznych targów książki w Londynie i konieczności włączania kobiet z niepełnosprawnościami na wszystkich szczeblach ruchu feministycznego. Wywiadowi towarzyszyły fragmenty z tomu *A Burst of Light* (Eksplzja światła, 1988), w którym Lorde kontynuuje rozważania związane z osobistym doświadczeniem śmiertelnej choroby podjęte wcześniej w *Dziennikach raka*. Porównuje walkę z rasizmem do walki z nowotworem. Chcąc wygrać, „osoba, która stawia opór, musi jedynie przeżyć”⁸.

⁷ J. Vallette, *Combatting Institutional Ableism in Germany: An Interview with Berlinklusion*, Berlin Art Link, 4.12.2020, <https://www.berlinartlink.com/2020/12/04/combating->

[institutional-ableism-in-germany-an-interview-with-berlinklusion/](https://www.berlinartlink.com/2020/12/04/combating-institutional-ableism-in-germany-an-interview-with-berlinklusion/)(dostęp: 29.06.2023).

⁸ A. Lorde, *A Burst of Light: Living with Cancer*, [w:] eadem, *A Burst of Light: Essays*, Firebrand, Ithaca, NY 1988, s. 111.

Cytowany fragment kończy pytanie: „jak definiuję swoje przetrwanie i na czyich warunkach?”⁹, które można odczytać jako wezwanie do walki o sprawczość, upodmiotowienie i możliwość decydowania o własnym losie. Słowa te mają silną wymowę nie tylko w różnych kontekstach rasowych czy – ujmując sprawę szerzej – mniejszościowych, ale również w przestrzeniach klinicznych, w których osoba niewpisująca się w medyczną „normę” jest wtłaczana w pasywną i uległą „rolę chorego”¹⁰. Lorde rozwija to zagadnienie w wywiadzie dla Lesbijskiego Archiwum Spinnboden. Otwiera go pytanie o prawo niepełnosprawnej lesbijki do identyfikowania się z problemami czarnych kobiet. Lorde twierdzi, że tego rodzaju identyfikacja jest konieczna dla budowania zrozumienia wśród różnych grup wykluczonych i rozwoju wspólnego aktywizmu. Fundamentem inkluzji jest poczucie solidarności i uważność na różnego rodzaju formy wykluczenia oraz powinowactwa je łączące.

Inkluzja to oczywiście także dbałość o zagadnienia blisko związane z kwestią dostępności eksponatów, która miała duże znaczenie dla osób kuratorskich odpowiedzialnych za berlińską wystawę. Widać to było przede wszystkim w szerokiej gamie rozwiązań wprowadzonych przez Kate Brehme, współzałożycielkę sieci Berlininklusion, która zrzesza osoby działające na rzecz inkluzji w sektorze kultury i sztuki. Rozwiązania te obejmowały między innymi: transkrypcje nagrań (po niemiecku i angielsku),

modele dotykowe, audioprzewodniki, teksty w prostym języku i oprowadzanie w niemieckim języku migowym.

Niektóre z zastosowanych rozwiązań nie służyły jednak wyłącznie jako neutralne, transparentne narzędzia dostępnościowe. Tak było między innymi w przypadku audiodeskrypcji obrazów opracowanych przez Amelię i Alę Lander-Cavallów, czyli parę niepełnosprawnych osób artystycznych, działającą pod pseudonimem Quiplash. To właśnie temu duetowi zawdzięczamy termin „quip” – złożenie słów „queer” i „crip”.

Działalność duetu Quiplash dobrze ilustrowała polityczno-estetyczny charakter omawianej wystawy. Z nagrań towarzyszących pracom Kaha Mendozy Weetheego można było dowiedzieć się, jak interpretować przedstawione w nich quipowe ciała. Opisy, które zostały opracowane z perspektywy osób dobrze obeznanym z quipowym doświadczeniem i estetyką, ułatwiają proces komunikacji zachodzący pomiędzy obrazami przedstawiającymi różne aspekty quipowej przyjemności a osobami odbiorczymi.

Z wystawy dowiadujemy się również szczegółów dotyczących procesu twórczego Quiplash. Opiera się on na wartościach, które mają kluczowe znaczenie dla budowania quipowej społeczności. Szczególny nacisk położono zatem na współpracę i (współ)zależność, które w środowiskach osób z niepełnosprawnościami często stanowią trzon krytyki neoliberalnego modelu samowystarczalnej i hiperproduktywnej jednostki obywatelskiej. Audiodeskrypcje powstały w procesie współpracy. Amelia Lander-Cavallo, której głos słuchamy, jest osobą z uszkodzeniem wzroku. Choć

⁹ Ibidem.

¹⁰ T. Parsons, *System społeczny*, przeł. M. Kaczmarczyk, Nomos, Kraków 2009, s. 325–326, 352–354 i *passim*.

posiada dużą wiedzę na temat audiodeskrypcji, samx nie jest w stanie opisać obrazów Weethego. Jex żona Al jest natomiast introwertyczną osobą neuro-różnorodną, która ma duże opory przed nagrywaniem swojego głosu. Duet Quiplash odrzuca role pasywnych odbiorców usług i rozwiązań dostępnościowych, ich twórczość zaś jest źródłem wiedzy na temat współzależnych, quipowych sposobów funkcjonowania w świecie. W kontekście wystawy *Queering the Crip...* dostępność jawi się zatem przede wszystkim jako proces, w którym uczestniczą różnorodne osoby i który przypomina zarówno o możliwościach, jak i ograniczeniach związanych z próbami przekładu tekstów kultury na inne medium oraz ich nieuchronną subiektywnością wynikającą z zapośredniczenia, czyli z takich czynników jak perspektywa osoby tłumaczącej czy też specyfika języka docelowego.

Osoby odwiedzające wystawę były witane przez ustawione niedaleko wejścia gipsowe odlewy antycznych posągów – bezrękiej Wenus z Milo i pozbawionego kończyn Doryforosa. Towarzyszył im długi cytat z artykułu Lennarda Davisa, w którym autor podaje długą listę uszkodzeń słynnej rzeźby rzymskiej bogini. Na koniec podkreśla, że mimo tych mankamentów „uważa się ją za jedną z najpiękniejszych postaci kobiecych na świecie”¹¹. Choć samej bogini nie wyobrażamy sobie jako postaci bezrękiej o ciele pokrytym

licznymi szramami, omawiana rzeźba od dziewiętnastego wieku stanowi jej najbardziej znane i podziwiane przedstawienie. Być może naznaczone zębem czasu posągi są nam bliskie, ponieważ przypominają o kruchości naszych własnych ciał. Choć osoby konserwatorskie dokładają wszelkiego rodzaju starań, aby starodawne dzieła zachować w jak najlepszym stanie, to właśnie oznaki upływu czasu dowodzą wartości obrazów i rzeźb. Jak zauważa Tobin Siebers, są świadectwem ich oryginalności¹² oraz trafniej oddają ludzką kondycję niż wyidealizowane przedstawienia ludzkich ciałoumysłów¹³. Można by wręcz zaryzykować stwierdzenie, że uwagę osób odbiorczych przyciąga nie tyle powielenie pewnego wyidealizowanego wzorca, ile wszystko to, co przełamuje „normę” i nie daje się łatwo zasufladkować.

Wenus z Milo widziana z quipowej perspektywy staje się zatem uosobieniem ludzkiego piękna i różnorodności. Jako taka była źródłem inspiracji dla bezręcznych artystek, np. Alison Lapper, Mary Duffy i transpłciowej Lorenzy Böttnej¹⁴. Zdjęcia tej ostatniej zostały wykorzystane na wystawie w Schwules Museum. W ten sposób krytyka ableistycznych standardów kobiecego piękna

¹¹ L.J. Davis, *Nude Venuses, Medusa's Body, and Phantom Limbs*, [w:] D.T. Mitchell, S.L. Snyder (red.), *The Body and Physical Difference: Discourses of Disability*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997, s. 51.

¹² T. Siebers, *Disability Aesthetics*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2013, s. 94. Książka Siebersa ma się ukazać w tłumaczeniu na język polski nakładem Fundacji Teatr 21 pod koniec roku 2023.

¹³ Ibidem, s. 5.

¹⁴ W Polsce słynna rzeźba posłużyła jako inspiracja dla nazwy nieistniejącego już Stowarzyszenia Strefa Wenus z Milo, które założyły aktywistki z niepełnosprawnościami.

splotła się z zakwestionowaniem ich heteronormatywności.

Splot ten ma kluczowe znaczenia dla wystawy *Queering the Crip...* Zwraca ona bowiem uwagę na ożywczy charakter estetyk tworzonych na pograniczu niepełnosprawności i innych mniejszościowych identyfikacji określanych mianem queer, obejmującym barwne spektrum nieheteronormatywności i – w szerszym ujęciu – wielorakiej ludzkiej pozanormatywności. Jak pisze Judith Butler,

jeżeli termin „queer” ma służyć jako obszar kolektywnej kontestacji, punkt wyjścia do refleksji historycznej i do tworzenia wyobrażeń na temat przyszłości, wówczas musi pozostać niezmiennie tym, czym jest obecnie, nigdy w pełni nie zawłaszczony, ale zawsze i tylko przesuwany (...) w kierunku palących i rozwijających się celów politycznych¹⁵.

Tak definiowana kategoria queer jest płynna i ciągle poszerza swoje granice. Jest subwersywną koncepcją, która stale destabilizuje „normę” i utarte schematy. Quipowa estetyka poszerza zatem granice queeru, zapobiegając jego skostnieniu i stagnacji. Dąży też do redefinicji piękna jako podstawowej kategorii estetycznej.

W pokazanych w Schwules Museum fragmentach wywiadu zatytułowanego *Danse Vunérable* niemiecki tancerz z niepełnosprawnością Raimund Hoghe opisuje swoją twórczość jako walkę o piękno – „nie o piękno z reklamy, ale o prawdziwe ludzkie piękno”, rozumiane jako pozytywna ocena estetyczna

ciał, które nie wpisują się w „normę”¹⁶. Jak podaje w innym miejscu, tym, co skłoniło go do pokazania swojej nietypowej fizyczności na scenie, były ciała zmienione przez AIDS, które posiadały „szczególny rodzaj piękna”¹⁷. Quipowa estetyka jest źródłem zarówno formalnych innowacji, jak i nowych spojrzeń na człowieka i to, co ludzkie. Wystawa *Queering the Crip...* pokazywała różnorodność ludzkiego piękna, skupiając się przede wszystkim na ciałach, które są nieobecne w przedstawieniach głównego nurtu. Nienormatywne ciała przyciągają spojrzenia i – jak by to ujęła amerykańska badaczka niepełnosprawności Rosemarie Garland-Thomson – „zakłócają naszą zadumę nad codziennym krajobrazem wizualnym”¹⁸, który starają się poszerzyć i urozóżnorodnić.

Prace pokazane w ramach wystawy *Queering the Crip...* są często przykładami odzyskiwania obecności w społeczeństwie, w tym w świecie kultury i sztuki, jak również odzyskiwania pewnych gatunków i konwencji, które dotychczas były zdominowane przez osoby wpisujące się w sprawną heteronormę. Doskonały przykład stanowią performanse Perel, mieszkającej obecnie w Berlinie, a pochodzącej ze Stanów Zjednoczonych quipowej osoby

¹⁶ R. Hoghe, *Danse Vunérable*, 2016, Schwules Museum, 2022, nagranie wideo, 7:14.

¹⁷ Idem, *Dancing the Sublime: Raimund Hoghe in Conversation with Bonnie Marranca*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 2010, t. 32, nr 2, s. 25.

¹⁸ R. Garland-Thomson, *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, przeł. K. Ojrzyńska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020, s. 105.

¹⁵ J. Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, New York 1993, s. 228. Do słów Butler nawiązuje też w swoim artykule C. Sandahl, op. cit., s. 27.

artystycznej pochodzenia żydowskiego. Mają bowiem formę nocnego talk-show – gatunku zdominowanego przez sprawnych cis-mężczyzn. Wspomniany wcześniej Hoghe sięga natomiast do klasyki baletu. Przedstawia na przykład własną interpretację *Jeziora labędziego*. W opracowanej choreografii zestawia swoją nietypową fizyczność z ideałem cielesności, który uosabia lekkie, wysoko zdyscyplinowane ciało baleriny. Jak pisał niegdyś Rayner Heppenstall, balerina jest „wyidealizowanym i ustylizowanym tworem teatralnym”, pewną „metaforą” tego, co anielskie i nieuchwytnie¹⁹. Hoghe zastępuje ten nieważki obraz przyziemną cielesnością, której materialność pod wieloma względami może wydawać się bliższa i bardziej znajoma widz(k)om.

Quipowa estetyka może również sięgać poza antropocentryczny kontekst. W manifestie zatytułowanym *Notes from the Underlands* R.A. (Romily Alice) Walden, w którym widać wyraźne inspiracje wierszem *Grzyby* Sylvii Plath, perspektywa osób z niepełnosprawnościami spleta się z perspektywą grzybni oraz podkreślony zostaje wywrotowy potencjał tej społeczności, jej oddolna siła i wiedza niezbędna do przetrwania. Niepełnosprawne ciało-mysły, tradycyjnie postrzegane jako aberracja natury, jawią się jako jej istotna część. Jest to grupa niedostrzegana i marginalizowana, a jednocześnie liczna i zdeterminowana, aby stan ten zmienić.

Podobny motyw powiązania niepełnosprawnego ciało-mysłu ze światem natury widać również na obrazach niepełnosprawnej amerykańskiej malarzki Rivy Lehrer, które zaprezentowano w Berlinie. Jeden z nich przedstawia siedzącą na drzewie profesorkę prawa Theresię Degener. Jej bezręki tors przypomina pień, nogi są zaś podobne do konarów, które oplatają. Kolejny portret, *66 Degrees* (2018), przedstawia samą Lehrer w szmaragdowej sadzawce. Zanurzona w niej malarka zdejmuje złotą, wieczorową suknię, odsłaniając nietypowy krajobraz swoich pleców. Fałdy skóry odpowiadają koncentrycznym kołom, które na tafli wody namalował deszcz. W ten sposób Lehrer stapia się z otaczającym ją środowiskiem naturalnym. Zanurzona po pas w wodzie, jest niczym syrena, która wraca do swojego naturalnego habitatu.

Autoportret Lehrer wisiał zaledwie kilka kroków od części wystawy skupiającej się na nazistowskiej eugenicie i programie eliminacji tzw. „życia niewartego życia”. To rozmieszczenie nie wydaje się przypadkowe. W opublikowanej kilka lat temu autobiografii Lehrer wspomina, że kiedy była nastolatką, została poddana histerektomii bez swojej wiedzy czy zgody²⁰, a następnie nawiązuje do historii innych kobiet poddanych przymusowej sterylizacji. Szkoda, że w Schwules Museum ta część historii amerykańskiej malarki nie została opowiedziana. Mogłaby bowiem posłużyć jako dodatkowe spoiwo łączące kwestie estetyczne i biopolitykę oraz amerykańskie i niemieckie

¹⁹ R. Heppenstall, *From Apology for Dancing: The Sexual Idiom [1936]*, [w:] R. Copeland, M. Cohen (red.), *What Is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, Oxford University Press, Oxford 1983, s. 274.

²⁰ R. Lehrer, *Golem Girl: A Memoir*, One World, New York 2020, s. 135.

konteksty kulturowe, w których myśl eugeniczna rozwijała się szczególnie prężnie i nie zniknęła wraz z końcem drugiej wojny światowej.

Wystawa *Queering the Crip...* była okazją do krytycznego spojrzenia w przeszłość i aktualizacji tego, co pamiętamy i w jaki sposób. Nie bez powodu szczególnie akcent położono na czasy Trzeciej Rzeszy. Tragiczne losy osób queerowych i niepełnosprawnych w tym okresie były przez wiele lat nieobecne w niemieckiej kulturze pamięci. To samo dotyczy badań naukowych. Pierwsze prace na temat prześladowań społeczności queerowych pojawiły się pod koniec lat 60.²¹, ale dopiero w latach 80. amerykańskie i zachodniemieckie społeczności gejowskie zaczęły rozwijać własną kulturę pamięci „w odpowiedzi na traumę epidemii AIDS i szerszy trend w kierunku upamiętniania Holokaustu”²². Dokładnie w tym samym czasie badacze tacy jak Ernst Klee, Klaus Dörner czy Hans-Walter Schmuhl zaczęli rekonstruować i analizować historię Akcji T4, wysoce zbiurokratyzowanego programu eksterminacji pacjentów i pacjentek szpitali psychiatrycznych. W 1987 roku założono Gruppe: Bund der „Euthanasie“-Geschädigten und Zwangssterilisierten (Związek ofiar „eutanzji” i przymusowej sterylizacji), który walczył o odzyskanie pamięci o tych właśnie ofiarach. Wspólnym mianownikiem dla *queeru* i *cripu* w Niemczech jest długa historia opresji, wiktyimizacji, medykalizacji,

stygmatyzacji i zapomnienia, jako że ocalałym osobom przez wiele lat odmawiano statusu ofiar narodowego socjalizmu i prawa do odszkodowań.

Odpamiętywanie historii na berlińskiej wystawie miało miejsce na polu, na którym estetyka splata się z biopolityką. Stało się tak za sprawą prac z tzw. kolekcji Prinzhorna z lat 1840–1940. Założycielem kolekcji był niemiecki psychiatra i historyk sztuki Hans Prinzhorn, autor książki o sztuce osób doświadczających chorób psychicznych, zatytułowanej *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* (Twórczość osób chorych psychicznie. Wkład psychologii i psychopatologii kompozycji, 1922). Monografia ta współcześnie może wydawać się dość zachowawcza i pełna sprzeczności w ocenie dzieł, które omawia²³. W latach dwudziestych była jednak książką o charakterze przełomowym. Stanowiła ważny krok w kierunku uznania walorów artystycznych twórczości osób żyjących z chorobami psychicznymi, która wszak stanowiła inspirację dla wielu znanych modernistów, np. Paula Kleeego, Maxa Ernsta²⁴ czy Oskara Schlemmera²⁵. W latach trzydziestych sztuka z kolekcji Prinzhorna stała się jednym z kluczowych przykładów tzw. sztuki zdegenerowanej. Naziści zestawiali ją z obrazami Kleeego czy Chagalla, aby zdyskredytować twórczość nowoczesną. Po wojnie kolekcja pozostawała w dużej mierze zapomniana, aż w 2001

²¹ E.N. Jensen, *The Pink Triangle and Political Consciousness: Gays, Lesbians, and the Memory of Nazi Persecution*, „Journal of the History of Sexuality” 2002, t. 11, nr 1–2, s. 324.

²² Ibidem, s. 336.

²³ Por. H. Foster, *Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge, MA 2004, s. 196–197.

²⁴ Ibidem, s. 198–199.

²⁵ G. Hessling, *Madness and Art in the Prinzhorn Collection*, „The Lancet” 2001, nr 358, s. 1913.

roku została ponownie wystawiona w galerii w budynku sąsiadującym ze szpitalem uniwersyteckim w Heidelbergu, którego dyrektorem był niegdyś Prinzhorn. Wystawa *Queering the Crip...* przedstawiała prace z jego kolekcji w oderwaniu od kontekstu medycznego. Stanowiła zatem kolejny krok w kierunku demedykalizacji sztuki tworzonej przez osoby doświadczające chorób psychicznych i uwolnienia jej od „łatki” terapii, podkreślając jej wywrotowy charakter.

Podczas gdy Prinzhorn skupił się w swojej książce na twórczości mężczyzny ze schizofrenią, na wystawie *Queering the Crip...* przedstawiono prace bardziej zróżnicowanego grona artystów i artystek: Helen Prager, Carla Güntera, Karla Genzela (pseud. Karl Brendel), osoby tworzącej pod pseudonimem Cora Spassvogel, Alloisa Dallmayra i Wilhelma Wernera. Wiele z nich ukazuje nie-normatywne i subwersywne ciała. Warto wspomnieć choćby drewnianą rzeźbę autorstwa Karla Genzela, przedstawiającą interseksualną figurę będącą połączeniem biblijnych postaci Adama i Ewy czy też przypominającą Chrystusa, ukrzyżowaną osobę z obnażonymi, kobiecymi piersiami oraz latające na miotłach nagie wiedźmy z aureolami z rysunków Alloisa Dallmayra.

Z opisów eksponatów pokazanych na wystawie dowiadujemy się, że wiele osób, których prace znajdują się w kolekcji Prinzhorna, zostało zamordowanych w ramach Akcji T4. Dallmayr zginął w komórce gazowej w Hartheim, natomiast Wernera, którego słynne rysunki w prześmiewczo-groteskowy sposób przedstawiają wspomnienie własnej przymusowej sterylizacji, zamordowano

w szpitalu mieszczącym się na zamku Sonnenstein w Pirnie. Ich tragiczna śmierć jest ukazana jako spleciona z losami osób, które w tym samym czasie otrzymały wyroki za homoseksualizm: Ottona Hampela, który również zginął w ośrodku psychiatrycznym, gdzie realizowano Akcję T4, oraz Hansa Heinricha Festersena, którego listy stanowią część ekspozycji.

Podobnie jak wiele innych prac zaprezentowanych w Schwules Museum, dzieła z kolekcji Prinzhorna są wyrazem oporu i nonkonformizmu. Przede wszystkim zachęcają do refleksji nad formami sprzeciwu, które mogły mieć miejsce w głęboko uniesprawniającym kontekście instytucji psychiatrycznych. To właśnie w nich najlepiej widać mechanizm, który redukował jednostki do Parsonsowskiej roli chorego, której istotnymi elementami była izolacja i pozbawienie osób chorych „możliwości stworzenia solidarnej zbiorowości”²⁶. W czasach nazistowskich osoba pacjentka, która nie miała szans na uleczenie, stawała się uosobieniem choroby trawiącej zdrową tkankę społeczną i jako taka wymagała eliminacji. Nowe odczytania dzieł z kolekcji Prinzhorna jako sztuki, a nie objawu degeneracji, wyrażają opór wobec tego rodzaju klasyfikacji i ocen zarówno konkretnej grupy osób, jak również ich twórczości.

Kwestia oporu odgrywa ważną rolę w quipowej polityce tożsamościowej. Krytyczne spojrzenie na przeszłość pozwala dostrzec w pacjentach i pacjentkach mordowanych przez nazistów nie tyle pasywne i uległe ofiary, ile jednostki

²⁶ T. Parsons, op. cit., s. 354.

zdolne do pewnych form oporu, a jednocześnie szczególnie podatne na krzywdę. W kontekście drugiej wojny światowej quipowa historia koresponduje pod tym względem choćby z Holocaustem i powojennym zmaganiem się żydowskich społeczności z wizerunkiem eksterminowanych Żydów jako bezbronnych i uległych „owiec prowadzonych na rzeź”. Do tego podobieństwa na berlińskiej wystawie nawiązuje nagranie drugiej edycji talk-show *Life [Un]Worthy of Life*²⁷, w którym Perel wspomina, jak w szkole poproszono jęx jako osobę, która z uwagi na pochodzenie powinna mieć dużą wiedzę na temat Zagłady, o przygotowanie na ten temat prezentacji. W prezentacji Perel wykorzystałx serię typowych przedstawień Holocaustu – ludzi podczas egzekucji, ciał w zbiorowych mogiłach, osób błagających o życie itp. Wkrótce zdałx sobie sprawę, że osoby rówieśnicze zaczęły jęx postrzegać właśnie przez pryzmat tych obrazów. Przedstawienia przeszłości grup o wspólnej tożsamości rzutują na ich teraźniejszość i przyszłość. Dlatego właśnie wystawa w Schwules Museum zwracała uwagę na ograniczenia związane ze statusem ofiary i starała się stworzyć bardziej złożony obraz quipowych osób, które nie wpisują się w sprawnościocentryczny model silnej, niezależnej i odpornej jednostki, a jednocześnie wyrażają opór i niezgodę.

Jednym ze środków oporu, na których wystawa *Queering the Crip...* skupiała się w szczególny sposób, była przyjemność erotyczna, której często odmawiano

pewnym ciałom (np. niepełnosprawnym, kobiecym, nieheteronormatywnym). Od osób przedstawionych na fotografiach Joeya Solomona, Rinalda Hopfa czy Ines de Nil bije pewność siebie. Są zmysłowe. Pragną i są przedmiotem pragnienia. Ich wymiar erotyczny jest formą oporu, o którym Audre Lorde pisała w następujący sposób: „kiedy jestem w kontakcie z tym, co erotyczne, staję się mniej skłonna akceptować bezsilność lub inne nabyte stany, które są obce mojej naturze, takie jak rezygnacja, rozpacz, usuwanie się w cień, depresja i abnegacja”²⁸. Ciała queerowe i cripowe bywały przedstawiane jako siedliska nieumiarkowanej, patologicznej seksualności lub odmawiano im przyjemności erotycznej w związku z cierpieniem przypisywanym ich nie-normatywności. Wystawa *Queering the Crip...* pokazywała te same ciała jako źródło upodmiotawiających doznań erotycznych. Wykorzystywała przyjemność jako formę aktywizmu, który – jak pisze Adrienne Maree Brown – opiera się na przekonaniu, że „wszyscy potrzebujemy przyjemności i na nią zasługujemy i że nasze struktury społeczne powinny to odzwierciedlać”²⁹. Prace pokazane w Schwules Museum dokumentowały dążenia artystyczne w kierunku uznania praw osób quipowych – w tym prawa do przyjemności.

²⁷ Perel, *Perel: Life [Un]Worthy of Life*, YouTube, 9.10.2020, https://www.youtube.com/watch?feature=emb_title&v=pLffbfFuUGnE (dostęp: 29.06.2023).

²⁸ A. Lorde, *Uses of the Erotic: The Erotic as Power* [1978], [w:] B.K. Scott, S.E. Cayleff, A. Donadey, I. Lara (red.), *Women in Culture: An Intersectional Anthology for Gender and Women's Studies*, Wiley Blackwell, Malden, MA 2017, s. 205–209.

²⁹ A.M. Brown, *Pleasure Activism: The Politics of Feeling Good*, AK Press, Chico, CA 2019, ebook, lok. 13.

W kontekście historycznym temat oporu szczególnie głośno wybrzmiał w pracy neuroatypowej, queerowej artystki Elizabeth Sweeney zatytułowanej *The Unrelenting* (2014). Składają się na nią obrazy przedstawiające duże, czarne trójkąty. Nawiązują w ten sposób do symbolu, którym naziści oznaczali więzione osoby przypisane do szerokiej i różnorodnej kategorii „aspołecznych”, obejmującej, między innymi, osoby z niepełnosprawnościami (np. osoby uzależnione, z chorobami psychicznymi lub niepełnosprawnością intelektualną), mniejszości etniczne (np. osoby pochodzenia romskiego i Sinti) i lesbijki (gejów natomiast oznaczano różowym trójkątem). Na odwróconym trójkącie w porządku alfabetycznym nadrukowano listę pisanych wielkimi literami, negatywnie nacechowanych przymiotników określających jednostki niewpisujące się w „normę” (np. ABNORMAL, BURDEN, LAZY, UNCONTROLLABLE) i jednocześnie służących jako źródło społecznego wykluczenia i stygmatyzacji. Kończy ją słowo „UNRELENTING” (NIEUGIĘCI/NIEUGIĘTE), które podkreśla siłę i determinację tych, których wąskie modele przydatności społecznej spychają na marginesy człowieczeństwa. W ulotce towarzyszącej obrazowi Sweeney wyjaśnia, że jej celem było odzyskanie nazistowskiego symbolu i wezwanie do solidarności z osobami, którym nadal przyczepia się podobne, stygmatyzujące łatki. Czarny trójkąt służy w jej pracach jako odznaka dumy, a nie piętno i źródło wstydu.

Sweeney wskazuje też na przykłady negatywnego wartościowania niepełnosprawnego życia podczas pandemii

COVID-19³⁰. Jej tożsamościowa strategia pamięci podkreśla zatem związki pomiędzy współczesnymi formami dyskryminacji a totalitarną przeszłością. Nawiązując do Zygmunta Freuda, Suzanne C. Knittel nazywa osiągnięty w ten sposób efekt „historyczną niesamowitością” („*the historical uncanny*”) – „przyprawiającym o zawrót głowy wtargnięciem przeszłości w teraźniejszość, nagłą świadomością, że to, co znajome, stało się obce”³¹ – świadomością, która zachwiała naszym poczuciem bezpieczeństwa. Podobnie film T.J. Cuthanda *Madness in Four Actions* (2008) wskazuje niepokojące podobieństwa pomiędzy nazistowskimi zbrodniami a skutkami funkcjonowania kanadyjskiego systemu opieki psychiatrycznej. W sekcji poświęconej epidemii HIV/AIDS znajdujemy natomiast informację, że leki antyretrowirusowe „są nadal poza zasięgiem wielu osób. Ta pandemia jeszcze się nie skończyła”. Berlińska wystawa nakłania zatem do krytycznej refleksji nad teraźniejszością przez pryzmat przeszłości, wskazując formy wykluczenia i opresji wciąż obecne we współczesnym świecie.

W powyższym artykule omówiłam zaledwie pewien wycinek wystawy

³⁰ Por. S.R. Bagenstos, *Who Gets the Ventilator? Disability Discrimination in COVID-19 Medical Rationing Protocols*, „The Yale Law Journal” 2020, nr 130, <https://www.yalelawjournal.org/forum/who-gets-the-ventilator> (dostęp: 29.06.2023); K. Fries, *Disability Can Save Your Life*, YouTube, 30.11.2020, https://www.youtube.com/watch?v=kO4IU4U9_Ys&ab_channel=KennyFries (dostęp: 29.06.2023).

³¹ S.C. Knittel, *The Historical Uncanny: Disability, Ethnicity and the Politics of Holocaust Memory*, Fordham University Press, New York 2015, s. 9.

Queering the Crip... Przedstawiała ona bogaty wybór artefaktów, współtworzących wiele narracji, które łączyły się dzięki licznym, czasem nieoczywistym analogiom i odniesieniom. Przypominała gęstą tkaninę, w której rozmaite motywy przeplatały różne płaszczyzny czasowe i różne historie (czy też quipstorie, herstorie i inne opowieści o doświadczeniach tych, których określa się mianem Innych). Berlińska wystawa była gestem otwarcia berlińskiego środowiska LGBTQA+ na niepełnosprawność jako istotną formę bycia w świecie. Jednocześnie stanowiła ilustrację przekonania Roberta McRuera o tym, że połączenie „teorii queerowej i studiów o niepełnosprawności (...) pogłębi w bardziej produktywny sposób kryzys autorytetów, które obecnie wyznaczają heteroseksualne/sprawne normy”³². Połączenie to zaprezentowano w dwóch muzealnych salach, które zmieniono w inkluzywną przestrzeń. Należy ponownie zaznaczyć, że owa inkluzywność nie ograniczała się do dbałości o indywidualne potrzeby osób odwiedzających Schwules Museum. Przede wszystkim bowiem wiązała się z budowaniem relacyjności i solidarności jako fundamentów zmiany w społeczeństwie i sztuce. Różnorodne wątki poruszone w ramach wystawy *Queering the Crip...* zmierzały w stronę konkluzji, która głośno wybrzmiewa w tytule ostatniej części ekspozycji: „FREAK OUT” (ŚWIRUJMY). Hasło to można odczytać jako wezwanie do kwestionowania obowiązujących hierarchii, krytycznego

oglądu „normy” i tworzenia przestrzeni wspólnej, otwartej dla nienormatywnych ciałoumysłów. Wskazuje na potrzebę estetycznej, etycznej i politycznej interwencji w społeczne i kulturowe *status quo*, pozwalającej poszerzać granice tego, co piękne, wywrotowe i wspólnotowe.

Bibliografia

- Bagenstos S.R., *Who Gets the Ventilator? Disability Discrimination in COVID-19 Medical-Rationing Protocols*, „The Yale Law Journal” 2020, nr 130, <https://www.yalelawjournal.org/forum/who-gets-the-ventilator> (dostęp: 29.06.2023).
- Brown A.M., *Pleasure Activism: The Politics of Feeling Good*, AK Press, Chico, CA 2019, ebook.
- Butler J., *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, New York 1993.
- Davis L.J., *Nude Venuses, Medusa’s Body, and Phantom Limbs*, [w:] D.T. Mitchell, S.L. Snyder (red.), *The Body and Physical Difference: Discourses of Disability*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997, s. 51–70.
- Foster H., *Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge, MA 2004.
- Fries K., *Disability Can Save Your Life*, YouTube, 30.11.2020, https://www.youtube.com/watch?v=kO4IU4U9_Ys&ab_channel=KennyFries (dostęp: 29.06.2023).
- Garland-Thomson R., *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, przeł. K. Ojrzyńska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020.
- Heppenstall R., *From Apology for Dancing: The Sexual Idiom [1936]*, [w:] R. Copeland, M. Cohen (red.), *What Is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, Ox-

³² R. McRuer, *Compulsory Ablebodiedness and Queer/Disabled Existence*, [w:] L.J. Davis (red.), *Disability Studies Reader*, Routledge, New York 2013, s. 375.

- ford University Press, Oxford 1983, s. 267–288.
- Hessling G., *Madness and Art in the Prinzhorn Collection*, „The Lancet” 2001, nr 358, s. 1913.
- Hoghe R., *Dancing the Sublime: Raimund Hoghe in Conversation with Bonnie Marranca*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 2010, t. 32, nr 2, s. 24–37.
- Hoghe R., *Danse Vunérable*, 2016, Schwules Museum 2022, nagranie wideo, 7:14.
- Jensen E.N., *The Pink Triangle and Political Consciousness: Gays, Lesbians, and the Memory of Nazi Persecution*, „Journal of the History of Sexuality” 2002, t. 11, nr 1–2, s. 319–349.
- Knittel S.C., *The Historical Uncanny: Disability, Ethnicity and the Politics of Holocaust Memory*, Fordham University Press, New York 2015.
- Lehrer R., *Golem Girl: A Memoir*, One World, New York 2020.
- Lorde A., *A Burst of Light: Living with Cancer*, [w:] eadem, *A Burst of Light: Essays*, Firebrand, Ithaca, NY 1988, s. 49–134.
- Lorde A., *Uses of the Erotic: The Erotic as Power [1978]*, [w:] B.K. Scott, S.E. Cayleff, A. Donadey, I. Lara (red.), *Women in Culture: An Intersectional Anthology for Gender and Women's Studies*, Wiley Blackwell, Malden, MA 2017, s. 205–209.
- McRuer R., *Compulsory Ablebodiedness and Queer/Disabled Existence*, [w:] L.J. Davis (red.), *Disability Studies Reader*, Routledge, New York 2013, s. 369–378.
- McRuer R., *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York University Press, New York 2006.
- Nierodzińska Z., *Rzucenie ciała do walki*, „Dwutygodnik” 2022, nr 349, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/10476-rzucenie-ciala-do-walki.html> (dostęp: 29.06.2023).
- Parsons T., *System społeczny*, przeł. M. Kaczmarczyk, Nomos, Kraków 2009.
- Perel, *Perel: Life [Un]Worthy of Life*, YouTube, 9.10.2020, https://www.youtube.com/watch?feature=emb_title&v=pLFFbFuUGnE (dostęp: 29.06.2023).
- Sandahl C., *Queering the Crip or Crippling the Queer? Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance*, „GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies” 2003, t. 9, nr 1–2, s. 25–56.
- Schwules Museum, *Press Section: Queering the Crip, Crippling the Queer*, Press/News, 19.08.2022, <https://www.schwulesmuseum.de/presseaktuell/press-section-queering-the-crip-cripping-the-queer/?lang=en>.
- Siebers T., *Disability Aesthetics*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2013.
- Vallette J., *Combating Institutional Ableism in Germany: An Interview with Berlinklusion*, Berlin Art Link, 4.12.2020, <https://www.berlinartlink.com/2020/12/04/combating-institutional-ableism-in-germany-an-interview-with-berlinklusion/> (dostęp: 29.06.2023).