Niepełnosprawność w historii sztuki oraz anty-ableizm sztuki współczesnej

Joanna Stawowy
https://orcid.org/0000-0002-8556-7406
Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

https://dx.doi.org/10.18778/8220-475-9.05

Streszczenie
Temat choroby i niepełnosprawności jest podejmowany przez artystów od dawna, zależnie od epoki był on jednak przedstawiany na różne sposoby. Ruchy społeczne XX w., mające na celu emancypację inności, rzuciły nowe światło na postrzeganie ludzkiego ciała oraz jego możliwości sprawczych. Obecnie artysta jest bardziej komentatorem rzeczywistości niż jej biernym obserwatorem, a niepełnosprawność stanowi jeden z ważniejszych tematów sztuki. Wykluczenie, które dawniej obejmowało ludzi niepełnosprawnych, dzisiaj zdaje się przemijać, jednakże problem ableizmu nadal istnieje, a artyści współcześni odwołują się do niego w swojej twórczości, starając się mierzyć z krzywdzącymi stereotypami. Celem niniejszego artykułu jest próba spojrzenia na niepełnosprawność oczyma artystów, odnalezienie jej przedstawień w dziełach sztuki oraz prześledzenie, jak zmieniało się postrzeganie ciała niepełnosprawnego na podstawie estetyki oraz kanonu danej epoki – od idealnego ciała antyku po społeczne zaangażowanie sztuki współczesnej.

Słowa kluczowe
sztuka, niepełnosprawność, historia sztuki, sztuka współczesna, niepełnosprawność w sztuce.

Disability in the history of art and anti-ableism of contemporary art

Abstract
The subject of illness and disability has been explored by artists for a long time. Depending on the era, it was presented in different ways. Twentieth-century social movements, interested in emancipating otherness, shed new light on the perception of the human body and its causative capabilities. Currently, the artist is more a commentator of reality than its passive observer and disability is one of the most important subjects of art. The exclusion, which used to involve disabled people, seems to be passing nowadays, however the problem of ableism still exists. Contemporary artists refer to it in their works trying to face harmful stereotypes. The purpose of this article is to look at disability through the eyes of artists, to find its representations in works of art and to trace how the perception of the disabled body has changed, based on the aesthetics and canon of a given age – from the perfect body of antique to the social involvement of contemporary art.

Keywords
art, disability, art history, contemporary art, disability in art.

WSTĘP

Ableizm to przekonanie, że „niepełnosprawność jest czymś negatywnym, co w miarę możliwości powinno być leczone, naprawiane lub eliminowane" (Branka, Cieślikowska 2010: 133) i/lub zestaw „przekonań i zachowań, które zmierzają do nierównego lub zróżnicowanego traktowania osoby ze względu na faktyczną bądź spodziewaną niepełnosprawność" (Branka, Cieślikowska 2010: 133). Inaczej mówiąc – ableizm to przekonanie, że jednostki niepełnosprawne są gorsze i stoją niżej w hierarchii wartości niż osoby pełnosprawne.

Na przestrzeni wieków społeczny stosunek do osób chorych i niepełnosprawnych ulegał modyfikacjom, najczęściej jednak wiązał się z szeregiem nieprzyjemnych pojęć, takich jak: segregacja, ostracyzm czy agresja. Aż do XIX w. niepełnosprawność nie mieściła się w definicjach piękna, toteż pozostawała przez sztukę najczęściej niezauważana lub ukazywana w sposób przede wszystkim zgodny z kanonem. Niemalże w każdej z epok istnieli jednak artyści, stojący w opozycji do ogólnie przyjętych stereotypów, jakie społeczeństwo nakładało na osoby chore.

Burzliwe przemiany XX w. poskutkowały znaczną zmianą w postrzeganiu niepełnosprawności. Sztuka współczesna przez swój społeczny akcent oraz skłonność do autorefleksji dużo częściej i w dużo szerszym zakresie niż wcześniej kładzie nacisk na emancypację inności.

W poniższym artykule przedstawiam ogólny zarys niektórych tendencji oraz wybrane przykłady dzieł, które być może posłużą unaocznieniu tego, jak problem niepełnosprawności ewoluował w sztuce europejskiej.

PIĘKNO I DOBRO

Chociaż sztuka istniała praktycznie od zawsze, w różnych okresach czasu używano do jej opisu różnych określeń. W antyku nazywano ją *techne* i oznaczała znajomość ściśle określonych reguł oraz umiejętność postępowania zgodnie z nimi. Samo piękno postrzegane było w antyku na sposób psychofizyczny – tkwiło przede wszystkim w jedności i harmonii duszy i ciała. Pojęcie „kalon" oznaczało wszystko to, co się podoba, budzi uznanie, pociąga. Obejmowało m.in. widoki, dźwięki, cechy charakteru, „w których dzisiejszy człowiek widzi wartość innego rodzaju i jeśli je nazywa »pięknymi«, to z świadomością, że wyrazu używa przenośnie" (Tatarkiewicz 1960: 36). „Kalokagathia" była z kolei połączeniem piękna z dobrem, a zatem również odzwierciedleniem szlachetnego i etycznego postępowania. Wyrocznia delijska twierdziła nawet, że „najpiękniejszym jest to, co najsprawiedliwsze" (Tatarkiewicz 1960: 36). Nazwanie człowieka „pięknym" nie musiało więc oznaczać jedynie nawiązania do jego fizyczności, jak to mamy w zwyczaju pojmować dzisiaj.

Niewątpliwie istotne dla antycznego kanonu były proporcje. Obliczano, jakie występują w przyrodzie a w szczególności jakie powinien mieć dobrze wyrzeźbiony człowiek (a nie jakie powinien mieć dobrze wyrzeźbiony posąg) (Tatarkiewicz 1960). To na idealnej sylwetce ludzkiej opierano reguły. Panofsky określał go mianem „kanonu antropometrycznego". Owe reguły miały jednak charakter artystyczny a nie, jak np. w Egipcie, religijno-społeczny. Wynika z tego istotna cecha – kanon nie stanowił zbioru ścisłych reguł, był raczej ich poszukiwaniem. Nie dotyczył również tylko sztuki jako takiej, ale raczej przyrody ogółem. Co znamienite, pomimo że kanon zakładał komponowanie dzieł wedle proporcji i geometrycznych reguł, czasami jednak Grecy odstępowali od niego celowo, by lepiej sprostać wymaganiom ludzkiego wzroku. Tatarkiewicz (1960) podaje za przykład malarstwo teatralne – ponieważ dekoracje były przeznaczone do oglądania z daleka, malowano je inaczej niż malarstwo sztalugowe, Fidiasz świadomie zdeformował posąg Ateny, by umieścić go na kolumnie a „napis na świątyni w Prienie miał litery

nierównej wielkości, tym większe, im wyżej umieszczone" (Tatarkiewicz 1960: 76). Mimetyzm sztuki antycznej nie polegał zatem jedynie na wiernym kopiowaniu natury, ale również na jej idealizowaniu.

Artyście antycznemu nie pozostawało jednak wiele miejsca na indywidualizm. Nie przykładano wówczas wagi do oryginalności – ceniono natomiast zgodność z tradycją, w której Grecy „widzieli gwarancję trwałości, powszechności, doskonałości" (Tatarkiewicz 1960). Kanon, nawet ujęty jak powyżej – jako poszukiwanie harmonii i piękna – dopuszczał tylko pewną dozę własnej ekspresji. Dobrym artystą był ten, kto poznał reguły i potrafił je stosować, nie ten, kto chce w swoim dziele dać wyraz swojej indywidualności. Owe reguły z kolei nakazywały szukanie idealnych proporcji ciała ludzkiego.

Pojęcie „idealny" ma tu znaczenie kluczowe. Zgodnie z filozofią Platońską świat zmysłowy jest jedynie odbiciem świata idei. Uczeń Platona – Arystoteles – twierdził z kolei, iż każdą rzecz można podzielić na dwie składowe: ideę (formę) oraz materię. Idea była według niego czymś obiektywnym i niezmiennym niezależnie od cech indywidualnych (podobnie jak dla Platona), materia z kolei tym, co odpowiada za charakterystyczne cechy jednostki. Patrząc w ten sposób, każdy z nas nosi w sobie identyczną ideę człowieka, różnimy się natomiast materią i to ona odpowiada za np. indywidualne cechy wyglądu. A zatem – wedle starożytnych wzorców – w sztuce nie powinno się utrwalać dokładnie tego, co się widzi, a raczej starać się jak najlepiej oddać ideę danego przedmiotu. Piękne ciało było zatem ciałem idealnie wyrzeźbionym, w pełni ukazującym ideę człowieka.

O tym, jak ważne były proporcje, mówi również tzw. zasada złotego podziału (podział odcinka na dwie części, tak by stosunek długości dłuższej z nich do krótszej był taki sam, jak całego odcinka do części dłuższej). Wedle opinii niektórych znawców Partenon, Apollo Belwederski czy Wenus z Milo są oparte w całości właśnie na tej zasadzie (Tatarkiewicz 1960).

Z powodu owego przywiązania do piękna matematycznego, umysłowego oraz „idealizowania" widzianych przedmiotów, wydaje się, że w sztuce antyku nie było miejsca na niepełnosprawność. Piękne – a zarazem warte uwiecznienia w dziele – było to, co harmonijne i proporcjonalne. Dopuszczano jednak – oprócz idealizacji – groteskę i satyrę. W tym względzie można by powiedzieć, że pojawia się czasami nawiązanie do niepełnosprawności. Nie była to jednak ani forma dokumentacji, ani sygnalizowanie występowania problemu społecznego (jak to się dzieje np. w sztuce współczesnej), a raczej ujęcie prześmiewcze.

Znanym przykładem tego typu zabiegu jest postać staruchy, która stanowiła uosobienie zepsucia. Nie tylko została wyrzeźbiona ok. I w. n.e., ale o „starusze" pisano także bardzo wymyślną poezję. U Marcjalisa (I w. n.e.) czytamy: „Byłaś poddaną trzystu konsuli, o Vetustillo; dziś zostały ci trzy włosy i cztery zęby, masz kibić konika polnego, kończyny i barwę mrówki. Spacerujesz z czołem bardziej pomarszczonym od twej stuły i piersiami niczym pajęcze sieci; żyjący w Nilu krokodyl niewielki ma pysk, jeśli porównać go do twej paszczy" (Eco 2007: 160).

Innym przykładem odstępstwa od ukazywania idealnego ciała może być Priap. Od imienia tego starożytnego boga wzięła się nazwa objawu chorobowego – „priapizmu", polegającego na występowaniu długotrwałego, bolesnego wzwodu członka, który nie jest

związany z podnieceniem lub pobudzeniem seksualnym. Postać owa bywa przedstawiana głównie na freskach.

KU CHWALE BOGA

Do średniowiecznych artes liberales (sztuk wyzwolonych) zaliczano gramatykę, retorykę, dialektykę, arytmetykę, geometrię, astronomię i muzykę. Artes vulgares (sztuki pospolite/mechaniczne) były z kolei utożsamiane z działaniami wymagającymi przede wszystkim siły fizycznej. Z początku zachowało się również antyczne myślenie o pięknie połączonym z dobrem, jednakże w wyniku dalszych przekształceń – m.in. przekładów Pisma Świętego (Vulgata) greckie „kalon" zaczęto tłumaczyć jako „bonum" a nie „pulchrum" (Tatarkiewicz 1962: 12) – powoli odstąpiono od tej reguły. Cnotliwość i dobro zaczęło być przymiotem duszy, cielesność i zmysłowość zostały zepchnięte na margines. Zakaz przedstawień Boga poskutkował zwrotem ku formom symbolicznym. Zrezygnowano z antycznego mimetyzmu na rzecz wyobraźni. Nie obserwowano już natury, tak jak w starożytnej Grecji zwykło się robić, by chwalić jej doskonały, harmonijny charakter sam w sobie, zamiast tego wykorzystywano jej motywy w celu afirmowania boskiej kreacji. Artysta, jak pisze Maria Gołaszewska (1986), miał charakter służebny – służył przede wszystkim Bogu, królowi oraz społeczeństwu.

Średniowieczne społeczeństwo borykało się z wieloma chorobami i brakiem higieny. Poziom ówczesnej medycyny sprawiał, iż wiele niegroźnych dziś chorób i urazów „leczono" amputacją. Zabieg rozpoczynał się z reguły skrępowaniem pacjenta, a kończył kauteryzacją kończyny (oblewaniem kikuta wrzącym olejem). Był to też okres, w którym powszechnie stosowano tzw. kary mutylacyjne. Bluźnierstwo karano wyszarpaniem języka szczypcami, krzywoprzysięstwo ucinaniem palców. „…na pręgierzach i szubienicach niejednego miasta wisiały odcięte uszy, nosy i dłonie należące do przedstawicieli miejscowego półświatka. W piętnastowiecznej Brugii małżowinę przybijano wraz z właścicielem, który musiał samodzielnie »wyrwać się z opresji«. Szerokie rozpowszechnienie kar mutylacyjnych sprawiło, iż widoczne okaleczenie traktowano jako dowód kryminalnej przeszłości danej osoby. Stąd też w XIV-wiecznej Anglii władze wydawały certyfikaty niewinności dla rannych żołnierzy i ofiar wypadków" (Kowalczyk 2015). Jakkolwiek niepełnosprawność była czymś powszechnym, dość często uznawano ją również za boską karę. „Wedle prawa kanonicznego ułomność stanowiła przeszkodę w przyjęciu święceń kapłańskich. Jedynym wyjściem była pisemna prośba do kurii papieskiej o stosowną dyspensę. Przechowywane do dziś w archiwach watykańskich wnioski zawierają szczegółowe opisy okoliczności, w których powstała ułomność. W roku 1474 kleryk Mikołaj z Pabianic przyznawał, że gdy spajał rękojeść noża za pomocą ołowiu, kropla rozgrzanego metalu wypaliła jego lewe oko" (Kowalczyk 2015). Takie podejście do niepełnosprawności skutkowało wykluczeniem osób nią dotkniętych, których automatycznie uważano za ukaranych przez Boga grzeszników lub przestępców.

Osoby chore lub niepełnosprawne uwieczniane były najczęściej w scenach uzdrowień, jak np. na XII/XIII-wiecznej mozaice w katedrze w Monreale na Sycylii, gdzie Jezus

uzdrawia trędowatych. Chorzy i niepełnosprawni z ilustrowanych ksiąg, fresków czy rycin są również często w trakcie pielgrzymki lub leczenia przez ówczesnych cyrulików. Dzieła takie mają zatem charakter głównie religijny (afirmacyjny wobec Boga) lub dokumentacyjny. Prawie nigdy nie przedstawia się natomiast problemu niepełnosprawności samej w sobie – dużo częściej kładzie się nacisk na jego symboliczny charakter.

Średniowiecze jest również czasem, kiedy zaczęły pojawiać się pierwsze atlasy anatomiczne. W dziełach, takich jak „Practica Chirurgiae" Rogeriusa (zwanego również Rogerius Salernitanus, Roger Frugardi, Roggerio Frugardo itd.) z XII/XIII w., można dopatrzeć się wielu ilustracji nie tylko anatomii ludzkiego ciała, ale również rozmaitych zabiegów medycznych (upuszczanie krwi, cewnikowanie itd.), jak również wizerunku osób chorych i niepełnosprawnych.

Nieco inaczej sytuacja wyglądała w przypadku chorób psychicznych. Klasyczni Grecy z jednej strony uważali „szaleństwo" za stan demoniczny, z drugiej czynili próby badania go. Hipokrates przypisywał je zaburzeniom równowagi płynów ustrojowych, które można było według niego wyleczyć odpowiednią dietą. W średniowieczu uważano je z kolei głównie za cechę nadprzyrodzoną. Nie znano pojęcia zaburzenia psychicznego, nie mawiano również o szaleństwie jako takim – najczęściej określano je mianem opętania. Jak wskazuje Foucault (1961), „szaleństwo" uważane jest z reguły za zagrożenie ustalonego porządku, dlatego też powoduje strach. Niczym dziwnym nie wydaje się zatem, że nieświadome rzeczywistej natury pochodzenia ich przypadłości średniowieczne społeczeństwo reagowało w stosunku do osób psychicznie chorych głównie segregacją i ostracyzmem.

Pogląd ten dobrze ilustruje mit o tzw. Statku Głupców. Niektórzy utrzymują, że po raz pierwszy został on ukazany w Grecji i była to forma wykluczenia po to, aby „chronić wspólne dobro". Faktem jest natomiast, iż w 1494 r. Sebastian Brant zaadaptował ową alegorię w swojej książce ilustrowanej przez Albrechta Durera. Statek Głupców był również inspiracją do powstania obrazu Hieronima Boscha o tym samym tytule (1490–1500). Alegoria owa przedstawia statek bez kapitana, który przewozi na swoim pokładzie obłąkanych, zmierzając w podróż bez wyznaczonego kursu. Pomimo że sam mit wydaje się być dość brutalnym sposobem na ukazanie choroby psychicznej, jako parodia „Arki zbawienia", Statek Głupców Branta odwrócił normy społeczne i krytykował obyczaje oraz autorytet kościoła.

Mimo jej nietolerancyjnego charakteru, segregacja okazywała się jednak jednym z mniej radykalnych sposobów radzenia sobie z „szaleństwem". Chociaż w przeciwieństwie do trądu nie jest zaraźliwe, wyzwalało odrzucenie, które nierzadko prowadziło do brutalności. Przy wielu okazjach osoby z zaburzeniami psychicznymi zostawały poddawane torturom a jako „głupcy" padali również ofiarą agresji: byli bici, paleni, traktowani jak zwierzęta. Uważano, że istnieje tzw. kamień szaleństwa i że mieści się on w mózgu. Zabieg usunięcia go polegał na trepanacji czaszki chorego i wydobycie z jej środka owego kamienia (Charles G. Gross 2012). Wspomniany wcześniej Bosch uwiecznił ową hipotetyczną procedurę medyczną wykonywaną przez europejskich znachorów XV w. na jednym ze swoich obrazów (1494). Zapisany pismem gotyckim napis w języku niderlandzkim głosi: „Meester snijt die keye ras, Mijne name Is lubbert das", co znaczy: „Panie,

wydobądź ten kamień raz, nazywam się Lubbert Das" (Olkusz, Olkusz 2018: 115). Określenie „lubbert das" posiadało wydźwięk ironiczny i oznaczało zboczeńca albo głupca. Pacjent siedzi na krześle poddając się praktykom znachora-chirurga, którego głowa przyodziana jest w lejek. W czasach, gdy obraz ów powstawał, uważano, że choroby umysłowe są spowodowane brakiem płynu w mózgu – płynu uważanego za olej, który można łatwo wlać do komory czaszkowej przy pomocy lejka (Olkusz, Olkusz 2018). Olej ów znajduje się w dzbanie przywieszonym do pasa chirurga-znachora. Lejek na głowie chirurga nie symbolizuje zatem mądrości a raczej jego głupotę. Obraz Boscha jest więc raczej krytyczną karykaturę owej procedury niż jej dokumentacją.

NOWOŻYTNOŚĆ

W okresie renesansu nastąpił wyraźny odwrót od afirmatywnego wobec Boga, transcendentalnego pojmowania rzeczywistości oraz zwrotu w kierunku spraw doczesnych. Ponownie to harmonia, proporcje i kanon ciała idealnego stały się najbardziej pożądane. Umysłowy charakter odrodzenia skłaniał artystów do naukowego pojmowania sztuki. Najważniejsza stała się perspektywa. Artyści pisali traktaty, na wzór Greków wpisywali ciało w geometryczne formy, powrócono do teorii naśladownictwa (mimesis). Miała ona jednak nieco inne niż pierwotnie znaczenie – chodziło nie tyle o naśladowanie natury, ale doskonałych wzorców starożytnych (Tatarkiewicz 1967). Za Witruwiuszem uznawano, że piękne jest to, co zgodne z rozumem, użyteczne i cieszy oczy. Zapanowały jednak również istotne nowości, m.in. teoria, iż twórczość artysty zaczyna się już w momencie widzenia. Sztuka jest zatem przede wszystkim twórczym widzeniem. Uznano, że nie jest ona dziełem tylko rąk, ale przede wszystkim ludzkiego umysłu (Tatarkiewicz 1967).

Obraz Pietera Bruegla (starszego) „Kalecy" (1568) przedstawiaj grupę pięciu niepełnosprawnych. Są to prawdopodobnie ludzie żebrzący na ulicy lub podczas festynu. Odmienne nakrycia głowy mogą wskazywać na różne pochodzenie lub pozycje społeczne namalowanych: widoczna jest mitra (odniesienie do księdza), futrzana czapka (mieszczanin), czepek (wieśniak), hełm (żołnierz) i korona (arystokrata). Owo zróżnicowanie może odnosić się do niderlandzkiego przysłowia: „Kłamstwo podąża jak kaleka na kulach", które odnosiło się do hipokrytów. W biografii malarza autorstwa Feliksa Timmermansa znajduje się wzmianka, jakoby Bruegel przez pewien okres życia przebywał w środowisku żebraków. Prawdopodobnie poznał zatem ich „sztuczki" wyłudzania datków i jałmużny (Hagen, Hagen 2001).

Z czasem zaczęły pojawiać się jednak dzieła sympatyzujące z osobami dotkniętymi wykluczeniem. Lavinia Fontana (zwana także Livia Fontana, Lavinia Zappi lub Lavigna Fontana), artystka manieryzmu, ok. 1595 namalowała portret Antonietty Gonzalez. Dziewczynka pochodziła ze słynnej u schyłku XVI w. rodziny, której członkowie (m.in. ojciec i dwie siostry Antonietty) byli dotknięci rzadką chorobą – hipertrichozą, polegającą na nadmiernym owłosieniu ciała. Przypadek Antonietty w swojej pracy „Monstrorum historia" opisał przyjaciel artystki – lekarz i przyrodnik Ulisses Aldrovandi (Ghadessi 2018).

Podobnie jak Fontana, również przebywający na hiszpańskim dworze Diego Velázquez odznaczał się empatycznym podejściem do niepełnosprawnych. Kilkukrotnie malował karłów, którzy pełnili rolę błaznów. Stanowili oni przedmiot kpin i szyderstw – ubierano ich w przesadnie bogate stroje, nadawano wymyślne imiona. Portret Don Sebastiana de Morry z ok. 1645 r. w odmienny sposób od malarstwa dworskiego ukazuje nadwornego błazna. Artysta przedstawił karła siedzącego z zaciśniętymi pięściami na podłodze pod ścianą. Człowiek ów – co istotne – patrzy z wyrzutem prosto w oczy widza. Pomimo skrótu perspektywistycznego nóg, który sprawia, że filigranowa sylwetka Sebastiana przywodzi na myśl marionetkę, owym spojrzeniem Velázquez akcentuje emocje modela, a tym samym podkreśla jego człowieczeństwo.

WIEK XIX

Pierwsze „freak shows" („pokazy dziwaków") pojawiły się w połowie XVI w. w Anglii. Dla niektórych niepełnosprawnych udział w nich był szansą przetrwania w czasach, w których nie istniała publiczna opieka społeczna, inni do „cyrków dziwaków" trafiali siłą. „Osoby z widocznymi deformacjami stanowiły modny podarunek w środowisku arystokracji aż do końca XVIII wieku. Na dworach swych właścicieli ludzie ci pełnili rolę zbliżoną do zwierzątka domowego. W poniżający sposób zmuszano ich do toczenia walk, występów nago (szczególnie osoby garbate) czy niezdarnych akrobacji" (Kowalczyk 2015). Mimo że były obecne już wcześniej, to właśnie w XIX w. „freak shows" urosły do rangi pokazów, na które przychodziły masy gapiów. Jakkolwiek było to stulecie wielkich przemian i rozwoju (zarówno przemysłowego, społecznego, jak i medycznego), tego typu pokazy cieszyły się wielką popularnością. Dodatkowe kończyny, niecodzienny wzrost, owłosienie ciała, mikrocefalia i wiele innych, uznawane były za szokujący a równocześnie intrygujący widok. Na tyle intrygujący, by płacić za jego oglądanie.

Inność była postrzegana za coś ciekawego, ale i zdehumanizowanego równocześnie. Występujący na scenie nie były artystami – jak to by można powiedzieć o dzisiejszych cyrkowcach – a raczej niewolnikami. Część z nich była zamykana w klatkach, bita lub poniżana. Ich „właściciele" przede wszystkim na nich zarabiali, rzadko troszczyli się o dobre samopoczucie „podopiecznych". Często nadawano im chwytliwe, nawiązujące do zwierząt nazwy: Człowiek-Słoń (Joseph Carey Merrick), Dziewczyna-Wielbłąd (Ella Harper) czy „Lionel" (Stefan Bibrowski). Ten ostatni był jednym z najbardziej znanych „odmieńców". Urodził się w 1890 r. nieopodal Płocka i podobnie jak Antonietta Gonzalez cierpiał na hipertrichozę. W jego przypadku owłosienie było wyjątkowo bujne: pokrywało bowiem całe ciało i dorastało do kilkudziesięciu centymetrów. Rodzice sprzedali go niemieckiemu przedsiębiorcy. „Lionel" występował w amerykańskim cyrku Barnum & Bailey. Z kolei wspominana Ella Harper – „Dziewczyna–Wielbłąd" – urodziła się w 1870 r. a w cyrku pracowała od 1886. Swój pseudonim zawdzięczała nadzwyczaj rzadkiej wadzie genetycznej, która sprawiła, że jej kolana wyginały się w drugą stronę. By podrasować przedstawienie, często na scenę wprowadzano ją w towarzystwie prawdziwego wielbłąda. Finalnie porzuciła pokazy, które uznawała za upokarzające.

Istnieje wiele fotografii, ukazujących osoby występujące w „cyrkach dziwaków". O historiach tych ludzi można by napisać bardzo wiele, co dotyczy zaś samej fotografii, nie była ona w XIX w. uznawana za pełnoprawną sztukę. Eksperymentowano z nią, bawiono się nią, odkrywano jej potencjał, ale jeszcze w wieku XX trwała dyskusja nad tym, czy włączać ją w poczet sztuki, czy może, ze względu na czysto dokumentacyjną rolę, jest tylko produktem technicznym.

W związku z tym, że to fotografia zaczęła oddawać rzeczywistość na sposób wyjątkowo realistyczny, rozpoczęła się również dyskusja w sprawie malarstwa. Zanim jednak w 1826 r. Joseph Nicéphore Niépce wykonał pierwsze trwałe zdjęcie, Théodore Géricault, w kontraście do swojego nauczyciela Jacquesa-Louisa Davida, który podążając za renesansowym wzorcem akademizmu malował głównie heroiczne i atletyczne ciała celebrujących herosów, zajął się tworzeniem wysublimowanych portretów osób cierpiących na zaburzenia psychiczne. W 1822 r. namalował serię „Portrety szaleńców". Oryginalnie było ich dziesięć, przetrwało pięć: „Kobieta uzależniona od hazardu", „Porywacz dzieci", „Kobieta cierpiąca z powodu obsesyjnej zazdrości", „Kleptoman" i „Mężczyzna cierpiący na złudzenia dowodzenia wojskowego". Wnikliwie analizując modele widoczne na portretach zauważymy sympatyzujące wobec nich nastawienie artysty.

„Istotną cezurą między dwoma »wizjami« szaleństwa (…) jest ten moment, kiedy Europejczycy przestają je traktować w kategoriach nawiedzenia-grzechu, czynią zaś zeń chorobę, według mniemań ówczesnych (nie całkiem wygasłych) wymagającą ścisłej izolacji, co oznacza śmierć społeczną obłąkanych. Przejście od jednego »dyskursu« do drugiego dokonało się w dobie klasycyzmu" (Foucault 1961: 9) – pisze Marcin Czerwiński na pierwszych stronach Foucaultoskiej „Historii szaleństwa". To właśnie w XIX w. zakwalifikowano je jako upośledzenie. Opracowano również pojęcie „choroby" i „urazu" na określenie odchyleń od normalnego, właściwego funkcjonowania organizmu. Dzięki takiemu oglądowi niepełnosprawność stała się czymś, co można wyleczyć dzięki nauce, a nie religijnym cudom. Osoby niepełnosprawne z kolei stały się uzależnionymi od stałej opieki, zazwyczaj wymagającymi bolesnych zabiegów, pacjentami.

ANTYABLEISTYCZNA SZTUKA AWANGARDY I NEOAWANGARDY

Najogólniej rzecz ujmując do ok. XIX w. celem ukazywania w sztuce ciała było zaakcentowanie jego piękna, zgodnego z kanonem danej epoki. Sztuka współczesna nie tylko zdaje się jednak nie posiadać żadnych ogólnych reguł, ale również żadnych wiodących nurtów.

Zasługę wyzwolenia sztuki z kanonu można przypisać Wielkiej Awangardzie – płynęła ona pod prąd, często mówiło się i pisało w niej o rewolucjach, tworzono manifesty, w których nie tylko pojmowanie estetyki znacząco różniło się od wcześniejszego oglądu na sztukę. Dużą wagę przypisywano wówczas kategoriom nowości i oryginalności. Surrealiści zwrócili się ku badaniom nad snem i wyobraźnią, konstruktywiści ku szukaniu nowych form plastycznych, ekspresjoniści ku wyrażaniu emocji itd. Istniały również ruchy, takie jak dadaizm, które jasno opowiedziały się za pacyfizmem, sprzeciwiając się tradycji oraz wszystkim przyjętym dotychczas regułom.

Podczas I wojny światowej portretowaniem rannych żołnierzy zajmował się m.in. w latach 1916–17 Henry Tonks. Z wykształcenia lekarz i artysta równocześnie w 1914 r. zaczął pracę jako chirurg wojenny. Równocześnie tworzył pastelami dokumentację obrażeń twarzy w Cambridge Military Hospiral i w Queen's Hospital. W 2008 r. jego prace zostały pokazane na wystawie „Faces of Battle" w National Army Museum.

O ile jednak portrety Tonksa miały jednak charakter głównie dokumentacyjny, o tyle obraz „War Cripples" (1920) Otto Dixa – niemieckiego artysty dadaistycznego, znanego z dzieł ukazujących brutalność wojny – posiadał wydźwięk głównie pacyfistyczny. Artysta ukazuje weteranów wojennych, z których każdy jest po amputacji. Podobnie jak Brant w „Statku Głupców" w XV w. oskarża Kościół i króla, Dix przywołuje kalekie ciała wojennych weteranów, by ukazać, jakimi kosztami był obarczony dwudziestowieczny nacjonalizm i zmechanizowana wojna. Kiedy Hitler doszedł do władzy w 1933 r., Dix otrzymał zakaz wystawiania omawianego obrazu. Później został on skonfiskowany i wystawiany na Wystawie sztuki zdegenerowanej z podpisem „Slander against the German Heroes od the World War". Tam też był on widziany po raz ostatni. Obecnie uznaje się, że został zniszczony.

W zagrzewających do walki patriotycznych obrazach i sloganach nie ma miejsca na ukazywanie tego, co z ciałem robią wojenne rany, zatem również wydany w 1924 r. przez Ernsta Friedricha album „Wojna wojnie" (niem. „Krieg dem kriege") spotkał się z potępieniem rządu, protestem związków weteranów i organizacji patriotycznych. Dzieło zawiera niemal 180 zdjęć z niemieckich archiwów wojskowych i medycznych. Wiele z fotografii zostało uznane przez rządowych cenzorów za nienadające się do publikacji. Z drugiej strony dzieło Friedricha zyskało szeroką aprobatę lewicowych artystów, pisarzy i intelektualistów oraz zwolenników stowarzyszeń antywojennych. Album został przełożony na wiele języków, do 1930 r. był wznawiany dziesięć razy.

Sztuka bywa również formą przepracowywania wojennej traumy. Rzeźba Aliny Szapocznikow „Ekshumowany" (1955) przedstawia odlane w brązie ciało człowieka bez szczegółów fizjonomicznych. Jest ono niekompletne, okaleczone, bez rąk, z nogami uciętymi poniżej kolan, a jego niewielkie wymiary potęgują wrażenie kruchości. „Ekshumowany" bywa interpretowany na dwa sposoby: jako wyraz doświadczeń wojennych artystki – lata 1940–1942 spędziła razem z matką w getcie w Pabianicach, stamtąd trafiła do getta łódzkiego, następnie do obozów w Auschwitz, Bergen-Belsen i Teresinie – albo jako rzeźba upamiętniająca Węgra – László Rajka.

Neoawangarda (ruch zaczynający się ok. lat 70. XX w.) zainspirowana swoją poprzedniczką równocześnie zrównała elitarne z egalitarnym. Rozwinęła się sztuka krytyczna i feministyczna. Postmodernistyczny eklektyzm i pluralizm przyczynił się do dużo większej wolności wypowiedzi artystycznej niż działo się to w wiekach wcześniejszych.

Artyści współcześni i teoretycy sztuki dużo chętniej i częściej nawołują do równości i walki z wykluczeniami, niż się z nimi zgadzają. Bariery związane z wykluczeniem albo nie istnieją, albo przynajmniej nie są tak silne jak poza światem współczesnej sztuki. Ma to prawdopodobnie dwie przyczyny: sztuka w końcu zaczyna zdawać sobie sprawę ze swojej sprawczej siły, a zatem dużo chętniej włącza się w dyskusje społeczne oraz fakt, iż artystę bardzo często cechuje wyczulona wrażliwość.

Tym, co wydaje się szokować najbardziej, jest wkroczenie do muzeów (często dalej pojmowanych jako swoistego rodzaju sanktuaria sztuki) dzieł związanych z takimi sferami życia, które przez wieki były spychane na margines. To tzw. abject-art, czyli sztukę dotyczącą ciała i jego wydzielin, seksualności, śmierci czy choroby – wszystkiego, czego się boimy, od czego na co dzień uciekamy, co wywołuje w nas negatywne emocje. Drugim znaczącym odłamem sztuki współczesnej jest body art., tj. sztuka ciała zajmująca się głównie działalnością performatywną.

Wydaje się jednak, że owo XX-wieczne „wyzwolenie" sztuki z kanonu oraz z potrzeby ukazywania stereotypowego, ugruntowanego kulturowo piękna, nie sprawiło, że teraz piękna się już nie pokazuje. Ukazywanie w sztuce współczesnej ciała niepełnosprawnego nie jest tylko i wyłącznie oswajaniem widza z chorobą i jej skutkami a poprzez to budowaniem społecznej akceptacji, ale i próbą redefiniowania piękna – podważenia stereotypu, że pięknym może być tylko ciało pełne: dwunożne i dwuręczne, tylko kobiece, albo tylko męskie (w żadnym razie nie obojnacze), o standardowych proporcjach.

Dotykanie blizn, kikutów, miejsc zmienionych na skutek choroby czy urazu zawsze było i nadal pozostaje tematem tabu (podobnie z resztą jak przyglądanie się im). Artur Żmijewski w swoim filmie „Oko za oko" (1998) ukazuje osoby pełnosprawne „użyczające" swojego ciała niepełnosprawnym, by ci mogli wykonywać codzienne czynności – zdrowi pomagają chodzić, myć się osobom niepełnosprawnym. Powstają w ten sposób osobliwe, wielonożne i wieloręczne twory, dochodzi do „kłopotliwego kontaktu między sprawnym i kalekim". Zdrowi zostali według Żmijewskiego „dopuszczeni do największej konfidencji, do najwstydliwszego dotyku, do największej sromoty – dotykają blizn" (Sienkiewicz 2009). W ten sposób artysta oswaja nieoswojone – pokazuje, że „nie ma się czego bać" ani przed czym uciekać, pokazuje irracjonalność działania współczesnego człowieka, który boi się dotyku niepełnosprawnego.

Nieco później powstał, nakręcony w ośrodku rehabilitacyjnym dla osób sparaliżowanych, film „Na spacer" (2001). Częścią owej rehabilitacji są spacery. Chorych zabierają na nie silni zdrowi mężczyźni. Jak pisał Adam Szymczyk: „Żmijewski konstruuje pytanie o granice pomocy, współczucia i współodczuwania oraz podaje w wątpliwość mechanizm procesu rehabilitacji – wyrównywania różnic – który zamienia się w fizyczną opresję". Z kolei odbyta w kościele ewangelicko-augsburskim „Lekcja śpiewu" (2001) polegała na wykonaniu „Kyrie" z „mszy polskiej" Jana Maklakiewicza przez chór głuchoniemych. Skazana na porażkę próba, istotnie – pomimo wysiłków dyrygenta i śpiewaków – zakończyła się powstaniem kakofonii. W 2003 r. w Niemczech Żmijewski powtórzył eksperyment, tym razem przy udziale śpiewaczki operowej. Wspólnie z głuchoniemymi wyśpiewała utwór Jana Sebastiana Bacha – symbolu niemieckiej kultury wysokiej. Artysta manifestuje w ten sposób zupełnie opozycyjne do ableistycznego podejście, akceptując niepełnosprawnych dokładnie takimi, jakimi są. „Bardzo łatwo przychodzi nam uznanie dla kogoś, kto np. stracił nogę, a mimo to wspina się po górach" – mówił Żmijewski w wywiadzie: „Jakie to wspaniałe, że przekracza siebie, zdobywa szczyty zupełnie jak zdrowy. Ale to jest terror zdrowych: upośledzeni mogą zostać zaakceptowani, ale wtedy, kiedy upodobnią się do zdrowych. Jeśli pomimo kalectwa manifestują swoją nadzwyczajną sprawność, wtedy mogą liczyć na społeczną akceptację, a nawet na podziw. Ale ja wolę

sytuację, kiedy np. głuche dzieci śpiewają, nie starając się naśladować wypracowanych przez słyszących wzorców. Mają własne dźwięki, rytm, harmonię, własną muzykę pochodzącą z ich świata. Tworzona przez nich muzyka zawsze będzie zdeformowana, można to zaakceptować lub nie, ale nie da się tego faktu sfałszować. Śpiewając, manifestują swoją nieprzekraczalną odmienność" (Żmijewski 2005).

W sztuce współczesnej następuje również zmiana osi opowiadającego. O ile już dawniej zdarzały się przypadki tworzenia sztuki przez niepełnosprawnych, o tyle rzadko kiedy owi artyści nawiązywali w swoich pracach do własnego stanu zdrowia. W sztuce współczesnej artysta niepełnosprawny sam podejmuje temat własnej choroby. Osoby dotknięte wykluczeniem mówią same za siebie – kobiety opowiadają o kobiecości, transseksualiści o transseksualności, niepełnosprawni o niepełnosprawności, chorzy o chorobie, ofiary przemocy o przemocy itd. Wydaje się, że to zabieg nie tylko zdrowy w znaczeniu „pozwalający na autoekspresję", jak również zasadny społecznie – pozwala na zapoznanie się z „innym" z jego własnej perspektywy. W ten sposób kreowany obraz niepełnosprawności (i nie tylko) staje się zgodny z rzeczywistością – ukazuje się niepełnosprawność taką, jaką ona jest naprawdę, nie tylko taką, jaka się ona wydaje widzowi pełnosprawnemu.

Irlandzka artystka Mary Duffy urodziła się bez rąk. Podczas performance'u z 1995 r. pozowała nago, wygłaszając monolog, w którym opisywała, w jaki sposób jej ciało zostało zdefiniowane przez medycynę i społeczeństwo oraz w jak destrukcyjny sposób owe spojrzenia podziałały na jej pewność siebie. Podczas tego performance'u Duffy przypominała Wenus z Milo – jedną z najbardziej znanych rzeźb. Zabieg był celowy i miał służyć ukazaniu hipokryzji kryjącej się w twierdzeniu, iż człowiek bez rąk nie może być piękny, ale rzeźba bez nich jest postrzegana za symbol klasycznego (kobiecego) piękna (Millet-Gallat 2012). Podobnie jak Żmijewski podejmuje temat dotykania blizn, Duffy daje widzowi okazję do patrzenia, a przez to walczy ze wspominanym wcześniej tabu, które owiewa ciało niepełnosprawnych.

Do Wenus z Milo nawiązuje również Joel-Peter Witkin. Fotografia „Madame X" (1981) stanowi interpretację hellenistycznej bogini nie tylko jako osoby niepełnosprawnej, ale również jako hermafrodyty (Millet-Gallant 2012). Artysta dotyka w ten sposób problemu podwójnego wykluczenia/wielokrotnej dyskryminacji, równocześnie konfrontuje widza z nową ideą piękna.

Z kolei w „Olimpii" Katarzyna Kozyra – powszechnie znana przedstawicielka sztuki krytycznej – neutralizuje grozę choroby nowotworowej. Praca składa się z trzech fotografii, które przedstawiają kolejno: nagą artystkę leżącą na szpitalnym łóżku podczas chemioterapii, starą, obnażoną kobietę siedzącą na kanapie oraz artystkę upozowaną na modelkę ze słynnego obrazu *Olimpia* Edouarda Maneta. Całości dopełnia filmowa dokumentacja procesu przyjmowania kroplówek z lekarstwem. Każda z tych części zestawia XIX-wieczny akt z wizerunkiem ciała chorego na zasadzie kontrastu. Jak sama Kozyra mówi: „To bardzo osobista praca i całkiem świadomy ekshibicjonizm. (…) Przez trzy lata funkcjonowałam z kroplówką, tak jak inni z papierosami czy wódką. To była moja rzeczywistość. Żyłam w szpitalach, gabinetach, na naświetlaniach, wśród tej mniejszości, a może i większości, której coś dolega. Byłam przywiązana do lekarskiej opieki, uzależniona od niej jak pies od człowieka" (Sarzyński 1998: 43). Kozyra „antycypuje reakcję

publiczności i krytyki podobną do tej sprzed półtora wieku. Obraz Maneta ukazujący odpoczywającą kurtyzanę, patrzącą wprost na widza, wywołał skandal sposobem prezentacji kobiecego aktu, bezpruderyjnym, pozbawionym mitologicznego czy religijnego kamuflażu. Widziano w nim nie tylko zagrożenie dla publicznej moralności. Odczytano go jako zły omen rodzącego się ruchu emancypacyjnego kobiet. Kozyra nawiązaniem do *Olimpii* rzuciła wyzwanie kreowanemu przez mężczyzn i dla mężczyzn kultowi piękna młodego, zdrowego, kobiecego ciała, obnażając fałsz i hipokryzję takiej projekcji kobiecości. Pokazanie tak intymnego przeżycia wręcz w sposób taki, że odbiorca może wniknąć w świat chorego, nawiązanie relacji jest bardzo ważnym narzędziem sztuki współczesnej" (Budzałek, Milewska 2016).

Przy okazji dyskursu o niepełnosprawności warto podkreślić również, jak istotną rolę do społecznej akceptacji ludzkiego ciała wniósł feminizm i jego walcząca z uprzedmiotowieniem ludzkiego ciała postawa. Pierwsza fala (sufrażystki) walczyła głównie o przyznanie kobietom praw wyborczych oraz prawa do edukacji. Druga zajmowała się również równouprawnieniem na rynku pracy, kwestiami aborcji oraz kobiecą seksualnością, podejmowała problem rozdziału między sferą prywatną a publiczną. Trzecia połączyła wcześniejsze myśli z różnymi współczesnymi nurtami teorii społecznej, przede wszystkim z teorią krytyczną, poststrukturalizmem, teorią queer, teorią postkolonialną czy ekologizmem, zajęła się problemem dyskryminacji mniejszości, m.in. na bazie rasy, etniczności, wyznania, ale również niepełnosprawności. Podniesiono problematykę chorób przenoszonych drogą płciową, wykorzystywanie seksualne dzieci czy równy dostęp do technologii. Fala czwarta, jak pisze Kristen Sollee (2015), jest „ruchem pozytywnie nastawionym w stosunku do ciała, zachęcającym wszystkie płcie o różnym poziomie kreatywności do pokazania autoreprezentacji swojego ciała w różnych rozmiarach i kształtach". Co istotne, dodaje również, że „czwarta fala jest ciało-pozytywna".

Początków owego ruchu można dopatrywać się jeszcze w epoce wiktoriańskiej w reformie dotyczącej noszenia gorsetów. Oficjalnie zapoczątkował go Lew Lauderback w swoim eseju „More people should be fat". Ruch ten miał również kilka fal, w których podnoszono dyskusję o tym, jak akceptacja wyglądu wpływa m.in. na ludzką psychikę. Wyzwolenie z przymusowego wpisywania się w opresyjne normy „ciała idealnego" okazuje się krokiem do szczęśliwszego życia poprzez samoakceptację. Celem ruchów takich jak ruch body-positive jest nie tyle bezbrzeżna akceptacja ciała, co negowanie krzywdzących stereotypów i agresji wobec tych jednostek, które się w nie wpisują. Sally Hewett wyszywa narządy płciowe różnych rozmiarów i form, z różną dozą owłosienia, ukazując w nich m.in. blizny po mastektomii. Sophie Mayanne z kolei w swoim projekcie „behind the scars" fotografuje ludzi z bliznami. Każde zdjęcie dopełnia historia fotografowanego modela/modelki. Prace są w większej części wykonane na kolorowych tłach, a osoby na nich ukazane uśmiechają się niewymuszenie lub emanują spokojem. Owa emanacja pozytywnej energii stanowi tu istotny aspekt – artystka nie pokazuje niepełnosprawności/choroby jako kondycji jednoznacznie negatywnej, wykluczającej dotkniętą nią jednostkę z życia społecznego. Na swoich fotografiach Mayanne przestawia osobę niepełnosprawną nie jako kogoś, kogo należy przede wszystkim żałować – ukazuje go/ją jako człowieka równego ludziom pełnosprawnym, potrafiącego znaleźć radość pomimo przeciwności

losu, kogoś przystępnego, ludzkiego, normalnego. Kogoś, kogo nie trzeba się ani bać, ani nad kim nie trzeba się litować. Kogoś, kogo należy traktować tak jak każdego innego człowieka – z życzliwością i wyrozumiałością.

Na koniec warto również dodać, iż niektórzy artyści nie tylko nie widzą przeszkód w prezentowaniu niepełnosprawności, przeciwnie – ciało „niepełne" traktują jako okazje do rozwoju transhumanistycznych idei: eksperymentują z protezami, wykorzystują naukę i technologię do przekraczania ludzkich ograniczeń. Lisa Bufano była bostońską performerką zajmującą się rzeźbą, animacją poklatkową oraz tańcem. W wieku 21 lat utraciła obydwie stopy i palce rąk w wyniku infekcji bakteryjnej, co nie przeszkodziło jej koncertować z AXIS Dance Company oraz eksplorować możliwości swojego ciała.

ZAKOŃCZENIE

Temat niepełnosprawności jest obecny w sztuce od dawna, wydaje się jednak, że w czasach współczesnych podejmuje się go dużo częściej niż wcześniej. Artyści – w związku z doskonaleniem talentu „widzenia" – odznaczają się dużym poziomem wrażliwości na świat, a tym samem spostrzegawczości. Bywało, że sympatyzowali z niepełnosprawnymi nawet wtedy, kiedy społeczeństwo tych drugich stygmatyzowało.

Sztuka współczesna bardzo często odwołuje się do tematyki ciała (również niepełnosprawnego) i sygnalizuje problem wciąż istniejącego ableizmu, „emancypuje" inność. Wydaje się, iż jej działalność przeciwko dyskryminacji przynosi pożądany skutek. O ile jeszcze kilkanaście lat temu nie było to tak mocno odczuwalne, dzisiaj coraz więcej ludzi „wykluczonych" podejmuje rozmowy o swoich problemach, dzieli się swoimi historiami. Nie jest to jednak jeszcze poziom odpowiedni, a do zupełnej akceptacji jeszcze daleko. Pozytywnym wydaje się jednak fakt, że owe działania mają widoczny skutek. W wielu dziełach artyści przekonują, że „inny" nie musi znaczyć „gorszy", a w owej „inności" drzemią pokłady oryginalności.

BIBLIOGRAFIA

Branka, Maja, Cieślikowska, Marta (2010). *Edukacja antydyskryminacyjna. Podręcznik trenerski*. Kraków: Villa Decius.

Budzałek, Anna, Milewska, Wacława (2016). *Katarzyna Kozyra, Olimpia*. Kraków: Muzeum Narodowe. http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX381 (dostęp: 11.02.2020).

Eco, Umberto (2007). *Historia brzydoty*. Poznań: Rebis.

Foucault, Michel (1961). *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Paryż: Librairie Plon.

Ghadessi, Touba (2018). *Portraits of Human Monsters in the Renaissance: Dwarves, Hirsutes, and Castrati as Idealized Anatomical Anomalies*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications.

Gołaszewska, Maria (1986). *Kim jest artysta?*. Warszawa: WSiP.

Gross, Charles G. (2012). *A Hole in the Head: More Tales in the History of Neuroscience*. Londyn: The MIT Press.

Hagen, Rose-Marie, Hagen, Rainer (2001). *Bruegel. Dzieła wszystkie*. Warszawa: Edipresse.

Kowalczyk, Łukasz (2015). *Niepełnosprawni w średniowieczu. Cierpienie, okrucieństwo i operacje plastyczne*. https://ciekawostkihistoryczne.pl/2015/12/09/niepelnosprawni-w-sredniowieczu-cierpienie-okrucienstwo-i-operacje-plastyczne/ (dostęp: 11.02.2020).

Kozyra, Katarzyna (1998). *Coś mi siedzi z tyłu czaszki*. Rozmawiał Piotr Sarzyński. „Polityka", nr 5, s. 43.

Millet-Gallant, Ann (2012). *The disabled body in contemporary art*. Londyn: Palgrave Macilan.

Olkusz, Ksenia, Olkusz, Wiesław (2018). *Ten demoniczny Bosch. W czterechsetną rocznicę śmierci malarza*. „Facta Ficta Journal of Narrative, Theory & Media", nr 1, s. 96–137.

Sienkiewicz, Karol (2009). *Artur Żmijewski*. Culture.pl. https://culture.pl/pl/tworca/artur-zmijewski (dostęp: 12.02.2020).

Sollee, Kristen (2015). *6 Things To Know About 4th Wave Feminism*. Bustle.com, 2015. https://www.bustle.com/articles/119524-6-things-to-know-about-4th-wave-feminism (dostęp: 12.02.2020).

Tatarkiewicz, Władysław (1960). *Historia estetyki I: estetyka starożytna*. Wrocław–Kraków: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich.

Tatarkiewicz, Władysław (1962). *Historia estetyki II: estetyka średniowieczna*. Wrocław–Kraków: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich.

Tatarkiewicz, Władysław (1967). *Historia estetyki III: estetyka nowożytna*. Wrocław–Kraków: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich.

Żmijewski, Adam (2005). *Magazyn kończyn*. Rozmowę przeprowadziły Katarzyna Bielas i Dorota Jarecka: „Gazeta Wyborcza" 2005, „Duży Format", nr 18. https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,2711238.html?disableRedirects=true (dostęp: 17.02.2020).