

Reinventing Strangeness: Shannon Finnegan and the Demand for Disabled Futures

Réinventer l'étrangeté : Shannon Finnegan ou revendiquer des avensirs pour les personnes handicapées

Charlotte Jacob-Maguire

Number 100, Fall 2020

Futurité
Futurity

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/93868ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jacob-Maguire, C. (2020). Reinventing Strangeness: Shannon Finnegan and the Demand for Disabled Futures / Réinventer l'étrangeté : Shannon Finnegan ou revendiquer des avensirs pour les personnes handicapées. *esse arts + opinions*, (100), 50–57.

Tous droits réservés © Charlotte Jacob-Maguire, 2020

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Reinventing Strangeness: Shannon Finnegan and the Demand for Disabled Futures

Charlotte Jacob-Maguire



Shannon Finnegan

Anti-Stairs Club Lounge at “Vessel,”
Hudson Yards, New York, 2019.

Photo : Maria Baranova, permission de l'artiste
| courtesy of the artist

The very notion of *futurity* calls our attention to two simple questions: What future? And for whom? Just as queer theorists have been skeptical of the future, disabled artists, activists, and scholars have taken issue with it for similar reasons. Both discourses have grappled with the same conclusion: it would be better to reject the future altogether, since futurity necessarily implies a normativity based on reproduction, growth, and progress. We cannot “conceive of a future without the figure of the Child.”¹

As feminist author Alison Kafer tells us, futurity happens to be normatively deployed only when it serves able-bodiedness and able-mindedness.² If we recognize that futurity is customarily claimed by able-bodied people, the work by artist and disability activist Shannon Finnegan becomes significant in contrast, as she expresses theories of time and possible futures for persons with disabilities. By firmly grounding the concepts of “disabled temporality” and “crip time,” Finnegan’s *Anti-Stairs Club Lounge* at “Vessel,” *Anti-Stairs Club Lounge* at *Wassaic Project*, and *Do you want us here or not*, informally referred to as *Museum Benches*, require that we consider how a different future is possible.

The breakdown of futures in which disabled people exist stems from two related failures: disability is regarded only as something inherently incompatible with the future, and at the same time it is fixed, immovable, and unquestionable, not something to be discussed and understood. These failures stem from the notion that disability is ultimately an objective phenomenon that cannot be argued with or reasoned about, let

alone deployed in a manner that meaningfully alters society. The contradiction between disability and the future is taken to be self-evident. If we acknowledge that futurity is habitually reserved for able-bodied people, we can start to productively imagine chronologies that do not deny the plurality of human experiences.

As Judith Butler advances, changing how we think allows us to change our situations. Thus, what Butler calls *fantasy* brings forth a “critical promise, allowing us to imagine ourselves and others otherwise.”³ Outside of the traditional schemas of critical utopianism, it would seem “entirely possible that imagining different futures and temporalities might help us see, and do the present differently.”⁴ In Finnegan’s work, this critical promise is rendered concrete.

Finnegan’s *Anti-Stairs Club Lounge* series and *Museum Benches* are both aesthetic and performative. These works disrupt the ableist architectural reverence of stairs and provoke spectators to view the seemingly banal event of sitting as a political posture. Finnegan writes, “I’ve been focused on making work for a disabled audience. We are

funny, vibrant, and nuanced. Mainstream culture never treats us that way or shows us a real vision of ourselves. We have to do that for each other.”⁵ Drawing on the rights-based equality model of the ADA (*Americans with Disabilities Act*), she opens up a structure of transformative justice and wholeness for all persons and communities with disabilities.

The *Anti-Stairs Club Lounge* at “Vessel” is a two-part piece. Finnegan first critically takes on

¹ — Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (Durham, NC: Duke University Press, 2004), 11.

² — Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip* (Bloomington: Indiana University Press, 2013).

³ — Judith Butler, *Undoing Gender* (New York: Routledge, 2004), 29.

⁴ — Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, 28.

⁵ — Email correspondence with Shannon Finnegan, March 26, 2020.

Disability disrupts able-bodied aesthetics and ways of doing things (subverting accepted desire, rendering time flexible, and rejecting ableist structures) by being constitutively negative; it responds with a categorical “No” to the aesthetics and demands of able-bodied life.

Vessel, by designer Thomas Heatherwick. The structure, building-sized and basket shaped, is made of 154 interconnecting sets of stairs. The ostensible “goal” of this building/artwork is to ascend, to climb to the top, and to find meaning in this act. Finnegan’s artistic response is a protest against Heatherwick’s structure by fifty disabled and non-disabled people, each wearing a bright orange hat with the universal interdictory symbol “⊘” over an icon of stairs. Moreover, they have all signed a pledge: “As long as I live, I will not go up a single step of the Vessel.” By affixing their signatures to this statement, the participants create one future by rejecting another. This promise to not go up the steps may be self-evident for some: anyone who does not climb stairs—in other words, anyone who is not “young, bipedal,

non-suicidal, stroller-less, luggage-less”⁶—can quite literally not ascend. Their movement is a priori impeded by the architecture. The action of climbing, walking over, or “progressing” is halted by the very nature of the stairs.

The *Anti-Stairs Club Lounge at Wassail Project* also addresses the inaccessibility and the institutional carelessness of the gallery space, which comprises seven floors and no ramps or elevators. One alternative, created by Finnegan, is a space for people who cannot or will not go up the stairs. This space has chairs, cushions, plants, snacks, books, and, “The higher you climb, the farther you fall,” written on the wall.

These iterations of the *Anti-Stairs Club Lounge* both reject and propose an alternative to the chronologies offered in the places where they are presented. The active protest, on the one hand, and the relaxed event, on the other, urge us to integrate the knowledge of embodied difference in time. The stairs addressed in both versions of the *Anti-Stairs Club Lounge* are meant to signify progression, such as from start to finish and the ascent to a better life. Finnegan rejects stairs outright, along with the ableist future and the way of life that they symbolize. Although the intent to question futurity and recognize persons with disabilities is the same in both works, “the ways the disabled body is put to use in these future visions”⁷ is quite different. The first is a performative and collective event, whereas the second addresses the personal, ritual-like activity of visiting an exhibition.

The same motif is present in *Museum Benches*. In this series of deep-royal-blue benches, “disabled temporality”—mapping the extent to which disability is conceptualized in temporal terms—is particularly relevant. On one of these four-seater, spare yet sturdy benches, Finnegan has written to her audience, “This exhibition has asked me to stand for too long. Sit if you agree.” This statement, in huge white lettering, uses the indicative and conditional tenses to make a statement about the future. The *if* is Finnegan’s call to action, an invocation to Butler’s *imaginings*. It is a moment when what could be possible is rendered visible. Indeed, *Museum Benches* represents futurity. One must recognize the power extended by those deep-blue benches: “I ask the host venue... to not allow my benches to replace benches in the space, so my benches always add to the seating options rather than replace them.”⁸ Her benches offer support for bodies of persons with disabilities. By redefining difference, her audience of disabled and able-bodied people might, over time, experience some kind of discomfort, tiredness, or pain.

All three of these artworks underline the physical and psychological ableist structures that shape our conceptions of time and space. The alternatives conceived by Finnegan reflect the possibility of another duration within institutional frameworks, “creating space for slowness, rest and pause.”⁹

Thus Finnegan’s works deploy and invoke “crip time,” an emancipatory concept that defends the need for supplementary time that may come as a result of a “slower gait... malfunctioning equipment (from wheelchairs to hearing aids),

a bus driver who refuses to stop for a disabled passenger, or an ableist encounter with a stranger that throws one off schedule.”¹⁰ She is explicit about her intentions to *crip* time: non-normativity is no longer relegated to the cultural periphery but is placed centre stage. Theorist and author Rosemarie Garland-Thomson notes that persons with disabilities have been historically characterized as outcasts;¹¹ the same notion applies to temporality itself. *Anti-Stairs Club Lounges* and *Museum Benches* therefore signal the necessity for crip time not as one among many forms of time, but as necessarily dominant.

Crip time arose as a paramount act of political demand for persons with disabilities. Disability studies scholar Eliza Chandler writes, “To ‘crip’ is to open up with the desire for the way that disability disrupts.”¹² Disability disrupts able-bodied aesthetics and ways of doing things (subverting accepted desire, rendering time flexible, and rejecting ableist structures) by being constitutively negative; it responds with a categorical “No” to the aesthetics and demands of able-bodied life.

For this reason, as Finnegan writes of herself, *cripping* is a way to “reinvent her strangeness as an art form that only she is the perfect practitioner of.” Her work functions as a junction of her “strangeness” with the external able-bodied expectations of time. Generalizing from her own “strangeness,” she asks, “What does it look and feel like to value and support disabled people and disabled communities?”¹³ By focusing on creating work for a disabled audience, she not only visibilizes persons with disabilities but also addresses concerns that are unique to them.

Superimposing the past, present, and, especially, future in her *Anti-Stairs Club Lounge* and *Museum Benches*, Finnegan argues that a different future, criped and critical, is conceivable. By transferring her disability imaginary into concrete and thought-provoking artworks, she grounds her message in and against the temporalities of society. ●

6 — Kevin Gotkin, “Stair Worship: Heatherwick’s *Vessel*,” *The Avery Review* 33 (September 2018), <www.averyreview.com/issues/33/stair-worship>.

7 — Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, 3.

8 — Finnegan, email correspondence.

9 — *Ibid.*

10 — Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, 26.

11 — Rosemarie Garland-Thomson, “Building a World with Disability in It,” in *Culture—Theory—Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, ed. Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem, and Moritz Ingwersen (Bielefeld: transcript Verlag, 2017), 51–62.

12 — Eliza Chandler, “Disability and the Desire for Community,” PhD dissertation, University of Toronto, 2014, 3.

13 — Finnegan, email correspondence.



Shannon Finnegan
Anti-Stairs Club Lounge at "Vessel,"
Hudson Yards, New York, 2019.
Photos : Maria Baranova, permission de
l'artiste | courtesy of the artist



Shannon Finnegan

Do you want us here or not, détails |
détails, Carleton University Art Gallery,
Carleton, 2020.

Photos : Justin Wonnacott, permission de
l'artiste | courtesy of the artist

Réinventer l'étrangeté : Shannon Finnegan ou revendiquer des avenir pour les personnes handicapées

Charlotte Jacob-Maguire

La notion même de « futurité » soulève deux questions simples : Quel avenir ? et pour qui ? À l'instar des théoriciens queers et pour des raisons analogues, les artistes, les activistes et les intellectuels handicapés manifestent du scepticisme envers l'avenir. Leurs discours respectifs convergent vers une même conclusion : il vaudrait mieux rejeter l'idée d'avenir puisque la futurité implique forcément une normativité fondée sur la reproduction, la croissance et le progrès. En effet, il n'est pas possible de « concevoir l'avenir sans la figure de l'Enfant¹ ».

Comme l'explique l'autrice féministe Alison Kafer, la futurité ne se déploie normativement que lorsqu'elle perpétue l'état de pleine possession de ses capacités physiques et mentales². Considérant que ce ne sont habituellement que des personnes non handicapées qui peuvent y prétendre, l'œuvre de Shannon Finnegan est d'autant importante qu'elle propose des théories sur le temps et des avenir possibles pour les personnes handicapées, dont cette artiste soutient aussi la cause. Bien ancrées dans les concepts de « temporalité du handicap » et de « temps *crip*³ », ses œuvres *Anti-Stairs Club Lounge at "Vessel"*, *Anti-Stairs Club Lounge at Wassaic Project* et *Do you want us here or not*, ou *Museum Benches*, nous obligent en effet à entrevoir la possibilité d'un avenir autre.

Cette déclinaison chez Finnegan de futurs dans lesquels les personnes handicapées existent est née de deux constats d'échec connexes : d'abord, le fait de concevoir le handicap comme une situation fondamentalement incompatible avec l'avenir et ensuite, de le considérer comme fixe, immuable et incontestable, échappant à la discussion ou à l'analyse. Ces échecs découlent de l'idée qu'il s'agirait d'un phénomène objectif indéniable qui ne peut pas être déployé de manière à transformer la société en profondeur. La contradiction entre handicap et avenir est considérée comme une évidence. Si l'on reconnaît que la futurité est habituellement réservée aux personnes non handicapées, on peut dès lors commencer à imaginer fructueusement des chronologies qui ne nient plus la pluralité des expériences humaines.

Comme l'avance Judith Butler, transformer notre mode de pensée nous permet d'agir sur notre situation. Ainsi, ce qu'elle nomme « fantasme » engendre une « promesse critique »,

le fantasme étant « ce qui permet de s'imaginer soi-même et les autres autrement »⁴. En sortant des schèmes traditionnels de l'utopisme critique, on peut « envisager que le fait d'imaginer des futurs et des temporalités différents nous aide à voir et à pratiquer le présent autrement⁵ ».

Cette promesse cruciale se concrétise dans deux œuvres à la fois esthétiques et performatives de Finnegan : la série *Anti-Stairs Club Lounge* et *Museum Benches*. La première ébranle la vénération de l'architecture capacitiste pour les escaliers ; la deuxième pousse le spectateur à considérer l'action en apparence simple de s'asseoir comme une posture ayant une portée politique. Finnegan écrit : « Je m'attache à créer des œuvres s'adressant à un public de personnes handicapées. Nous sommes des êtres drôles, dynamiques et nuancés. La culture dominante ne nous traite jamais de cette façon ni ne nous renvoie de vraie image de nous-mêmes. Nous devons le faire les uns pour les autres⁶. » Prenant appui sur le modèle égalitaire fondé sur les droits de l'Americans with Disabilities Act (loi américaine contre la discrimination envers les personnes handicapées), Finnegan déploie une structure alternative au capacitisme systémique, ouverte sur la justice transformatrice et la plénitude pour toutes les personnes handicapées et leur communauté.

Anti-Stairs Club Lounge at "Vessel" comporte deux parties. L'artiste y propose une critique de *Vessel* du designer Thomas Heatherwick, structure qui s'inscrit dans le projet de réaménagement des chantiers de Hudson Yards, à New York. Constituée de 154 escaliers entrelacés, la construction en forme de panier de la taille d'un édifice a visiblement pour « but » d'inviter le visiteur à en faire l'ascension jusqu'au sommet et

à donner un sens à cette entreprise. La réponse artistique de Finnegan au bâtiment-œuvre s'est traduite par une manifestation à laquelle ont participé 50 personnes handicapées et non handicapées, toutes coiffées d'un bonnet orange fluo arborant le symbole universel de l'interdiction, ☹, par-dessus une image d'escalier. Les participants ont tous signé la déclaration suivante : « Aussi longtemps que je vivrai, je ne gravirai pas une seule marche du Vessel. » En apposant leur signature, les participants rejetaient un avenir pour faire place à un autre avenir. Pour certains d'entre eux, cet engagement allait

1 — Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Duke University Press, 2004, p. 11. [Trad. libre]

2 — Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington, Indiana University Press, 2013.

3 — Le terme *crip* est dérivé du mot anglais *cripple*, qui peut se traduire en français par « infirme » ou « éclopé ». Englobant un vaste éventail d'incapacités d'ordre physique et mental, il reflète une volonté politique, au sein du mouvement contemporain pour les droits des personnes handicapées, de se réapproprié un mot à connotation péjorative, à l'instar du mot *queer* pour la communauté LGBTQ. *Crip* est un terme par lequel les personnes handicapées s'identifient et doit être utilisé avec circonspection par les personnes non handicapées.

4 — Judith Butler, *Défaites le genre*, traduit de l'anglais par Maxime Cerveulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2016, p. 48.

5 — Alison Kafer, op. cit., p. 28.

6 — Correspondance par courriel avec Shannon Finnegan, 26 mars 2020.

Le rejet catégorique des escaliers par Finnegan traduit le refus d'un avenir déterminé par le capacitisme et le mode de vie qu'ils symbolisent.

de soi : en effet, toute personne incapable de gravir des marches – autrement dit, quiconque n'est pas « jeune, bipède, non suicidaire, sans poussette et sans bagages⁷ » – ne peut pas au sens propre escalader une structure de ce genre. Son mouvement est à priori entravé par l'architecture. L'acte de monter, de marcher ou de « progresser » est empêché par la nature même des escaliers.

L'inaccessibilité et le manque de prévoyance classiques constatés au sein des institutions sont également mis en évidence dans *Anti-Stairs Club Lounge at Wassaic Project*. Le Wassaic Project, centre d'art situé dans l'État de New York, abrite une galerie d'art de sept étages qui n'est pas dotée de rampe ni d'ascenseur. Finnegan a donc imaginé un espace alternatif à l'intention des personnes qui ne sont pas aptes ou prêtes à gravir des escaliers, espace qu'elle a aménagé avec des chaises, des coussins, des plantes, des collations et des livres et où figure la phrase suivante inscrite sur le mur : « *The higher you climb, the farther you fall* » (« Plus on monte, plus on tombe de haut »).

Ces deux moutures de l'*Anti-Stairs Club Lounge* rejettent les chronologies imposées par les lieux où elles sont présentées, tout en proposant une alternative. La forme résolument protestataire de la première et le caractère décontracté de la seconde poussent le spectateur à assimiler une connaissance de la différence qui s'incarne dans le temps. Les escaliers au centre des deux versions sont la figure d'une progression, entendue comme un mouvement en avant (du début à la fin) ou vers le haut (vers une vie meilleure). Le rejet catégorique des escaliers par Finnegan traduit le refus d'un avenir déterminé par le capacitisme et le mode de vie qu'ils symbolisent. Même si les deux œuvres procèdent d'une volonté de remettre en question l'idée de futurité et d'honorer les personnes handicapées, les moyens choisis pour « mettre

en scène le corps handicapé dans ces visions du futur⁸ » sont bien différents. Au Vessel, l'œuvre se présente comme un événement performatif et collectif, tandis que *Wassaic Project* évoque l'activité personnelle, proche du rituel, qu'est la visite d'une exposition.

Le même motif est présent dans *Museum Benches*. Dans cette série de bancs publics peints en bleu royal, la notion de « temporalité du handicap » – soit la mesure dans laquelle celle-ci est conceptualisée en termes temporels – semble particulièrement pertinente. Sur de longs sièges au style dépouillé, mais de construction solide, conçus pour accueillir quatre personnes, Finnegan adresse un message au spectateur : « Cette exposition m'oblige à rester debout trop longtemps. Si vous êtes d'accord avec moi, asseyez-vous. » Cette formule en gros caractères blancs écrite au présent de l'indicatif et renfermant une condition se veut une déclaration au sujet de l'avenir. Le « si » est un appel à l'action lancé par l'artiste, une invocation des représentations imaginaires de Butler; il rend visible ce qui est possible. *Museum Benches* est effectivement une illustration de la futurité. Impossible d'ignorer la force qui se dégage des bancs bleus : « Je demande au lieu d'exposition [...] de ne pas autoriser le remplacement des bancs qui se trouvent déjà dans la salle par les miens, qui doivent toujours ajouter au nombre de sièges offerts et non s'y substituer⁹. » Les bancs de Finnegan sont destinés à servir d'appui au corps de personnes handicapées. En redéfinissant la notion de différence, ils peuvent inciter tant les spectateurs handicapés que les spectateurs non handicapés à éprouver, à mesure que le temps passe, de l'inconfort, de la fatigue ou de la douleur.

Les œuvres précitées font toutes trois ressortir les structures capacitistes d'ordre physique et psychologique qui forgent nos conceptions du temps et de l'espace. Les alternatives imaginées par Finnegan reflètent la possibilité d'une autre durée au sein des espaces institutionnels, durée qui « créerait un espace ouvert à la lenteur, au repos et à la pause¹⁰ ».

Finnegan propose ainsi des œuvres qui déploient un « temps *crip* », concept émancipateur dénotant la nécessité de disposer de plus de temps, que ce soit en raison « d'une démarche ralentie [...], d'un équipement défaillant (fauteuil roulant, appareil auditif), d'un chauffeur de bus qui refuse de s'arrêter pour faire monter un passager handicapé ou d'une rencontre imprévue avec un inconnu non handicapé qui bouscule notre horaire¹¹ ». Elle signifie explicitement son intention de « crippler » le temps, pour ainsi dire : la non-normativité se trouve alors non plus reléguée à la périphérie de la culture, mais placée au centre de la scène. La théoricienne et autrice Rosemarie Garland-Thomson relève qu'au cours de l'histoire, les personnes handicapées ont été dépeintes comme des parias¹²; la même logique s'applique à la temporalité. Ainsi, *Anti-Stairs Club Lounge* et *Museum Benches* signalent la nécessité de considérer le « temps *crip* » non plus comme une dimension temporelle parmi tant d'autres, mais

bien comme celle qui doit prédominer.

Le « temps *crip* » a émergé comme un acte de revendication politique fondamental pour les personnes handicapées. Eliza Chandler, spécialiste des études sur le handicap, explique que le « *cripping* renvoie au désir de s'ouvrir au bouleversement que provoque le handicap¹³ ». De par sa nature constitutivement négative, le handicap perturbe l'esthétique et les façons de faire capacitistes (elle subvertit le désir convenu, assouplit le temps et rejette les structures capacitistes) : elle oppose un non catégorique à l'esthétique et aux exigences inhérentes à la vie dans un corps non handicapé.

Pour cette raison, le *cripping* constituerait un moyen, comme l'explique Finnegan au sujet de sa démarche, de « réinventer sa propre étrangeté comme une forme d'art qu'elle est la seule à pouvoir pratiquer parfaitement ». Son œuvre établit une jonction entre son « étrangeté » et les attentes capacitistes externes à l'égard du temps. Partant de sa propre singularité, elle se demande : « Valoriser et soutenir les personnes handicapées et leur communauté, ça ressemble à quoi et ça se vit comment¹⁴ ? » En s'attachant à créer des œuvres destinées à un public de personnes handicapées, Finnegan parvient non seulement à leur conférer une visibilité, mais aussi à répondre aux préoccupations qui leur sont propres.

En superposant le passé, le présent et tout particulièrement le futur dans les œuvres *Anti-Stairs Club Lounge* et *Museum Benches*, Finnegan soutient qu'il est possible de concevoir un futur autre, qui serait *crip* et critique. En traduisant en œuvres concrètes et percutantes l'imaginaire qui est le sien en tant que personne handicapée, son message s'enracine dans les temporalités sociales actuelles et y résiste tout à la fois.

Traduit de l'anglais par **Margot Lacroix**

7 — Kevin Gotkin, « Stair Worship: Heatherwick's Vessel » *The Avery Review*, n° 33 (septembre 2018), <www.averyreview.com/issues/33/stair-worship>.

8 — Alison Kafer, op. cit., p. 3.

9 — Correspondance par courriel avec Shannon Finnegan, 26 mars 2020.

10 — Ibid.

11 — Alison Kafer, op. cit., p. 26.

12 — Rosemarie Garland-Thomson, « Building a World with Disability in It », dans Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem et Moritz Ingwersen (dir.), *Culture – Theory – Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, Bielefeld, transcript Verlag (Disability Studies), 2017, p. 51-62.

13 — Eliza Chandler, « Disability and the Desire for Community », thèse de doctorat, Université de Toronto, 2014, p. 3.

14 — Correspondance par courriel avec Shannon Finnegan, 26 mars 2020.



Shannon Finnegan

Anti-Stairs Club Lounge at Wassaic Project, Wassaic, 2017-2018.

Photos : Verónica González Mayoral, permission de l'artiste | courtesy of the artist

