



Queerowe arkadie, neoarkadie i antyarkadie Współczesna sztuka queerowa i nieheteronormatywna ruralność

Queer Arcadia, Neo-Arcadia, and Counter-Arcadia:
Queer Contemporary Art and Non-Heteronormative Rurality

Abstract: The aim of the article is to problematize two complementary phenomena: the queer Arcadia and contemporary art practices concerned with the intersection of non-heteronormative sexualities and the rural. The first part of the text is devoted to the history of the concept of queer Arcadia, with special emphasis on the idea of Aaron Betsky's idea of the third scene/third space. The second part of the essay addresses contemporary reinterpretations of the queer Arcadia in the field of visual arts – especially in Central and Eastern Europe, including Poland. This part discusses the works by three visual artists: Jaanus Samma, Daniel Rycharski, and Małgorzata Mycek, whose works are interpreted vis-à-vis the concepts of (queer) utopia, dystopia and heterotopia, as well as Nancy Fraser's idea of the subaltern counterpublic.

Keywords: queer arcadia, third scene, third space, subaltern counterpublic, Jaanus Samma, Daniel Rycharski, Małgorzata Mycek

Impuls pastoralny

Za Adamem Nathanielem Furmanem i Joshua Mardellem, redaktorami wydanego w ubiegłym roku atlasu miejsc LGBTQIA+¹, queerowe arkadie scharakteryzować można jako wręcz paradygmatyczne przestrzenie dla queerowych geografii i topografii zarazem. Queerowe przestrzenie, jak piszą o nich redaktorzy atlasu, to miejsca, w których każda nienormatywna osoba może stawać się oraz być sobą w otwarty i nieskrępowany sposób. To miejsca umożliwiające autoekspresję pozbawioną strachu i samorealizację nieobciążoną poczuciem winy i wstydu.

1. *Queer Spaces: An Atlas of LGBTQIA+ Places and Stories*, red. Adam Nathaniel Furman, Joshua Mardell (London: RIBA Publishing, 2022).

Przestrzenie takie – dodają – w wielu przypadkach bywają życiodajne; często ratują wręcz prekarne, queerowe życie². W atlasie nie znajdziemy wprawdzie osobnego rozdziału poświęconego queerowym arkadiom, te jednak są w książce licznie reprezentowane, by nie powiedzieć wszechobecne. Interesujące, że przywołany tu opis queerowych przestrzeni mógłby stanowić przecież poręczną definicję queerowych arkadii. Chociaż jednak można powiedzieć, że każda queerowa arkadia jest queerową przestrzenią, to nie wszystkie queerowe przestrzenie mają arkadyjski charakter. O arkadyjskości decyduje bowiem usytuowanie i charakter miejsca. Zaliczać się więc do nich będą wszelkie podmiejskie i wiejskie rezydencje, ustronne wille położone w pastorałnym krajobrazie, przestronne parków i ogrody czy ruralne refugia. W atlasie znajdziemy więc willę Lysis, wzniesioną na Capri przez ekscentrycznego barona Jacques’a d’Adelswärd-Fersena, sycylijską Taorminę – miejscowość, w której osiedlił się inny arystokrata, baron Wilhelm von Gloeden oraz miejsca znajdujące się poza Europą, jak popularną wśród XX-wiecznej queerowej bohemy wysepkę Taprobane u wybrzeży Sri Lanki, “ogród rozkoszy ziemskich” na obrzeżach miasta Meksyk – jak nazwano malowniczą Caminito Verde, a także współczesne wersje, które dekonstruują arkadię, jak odczytywać można chociażby dom i ogród Dereka Jarmana w angielskim Dungeness.

Te i inne queerowe arkadie, chociaż dobrze osadzone w kodzie kulturowym wywodzącym się z antyku, twórczo i subwersyjnie przepisują pierwotny mit arkadyjski³. Czerpiąc z kultury wysokiej i oficjalnej, jej kanonów i formuł, transgresyjnie przekraczają jej normy i ograniczenia oraz kempowo naginają jej reguły i prawa. Stanowią zarazem – można powtórzyć za Aaronem Betskim, autorem książki poświęconej queerowym przestrzeniom i architekturze – scenę i scenografię dla performansu queerowego życia⁴. W tym sensie queerowe arkadie są, zgodnie z rozpoznaniem Betsky’ego, miejscami kulturotwórczymi i kontrkulturowymi zarazem. Betsky, poszukując adekwatnej konkretyzacji paradygmatycznej przestrzeni queerowej, zwraca się w stronę opisanej przez Witruwiusza i spopularyzowanej później przez Sebastiana Serlia sceny satyrycznej

2. Adam Nathaniel Furman, Joshua Mardell, “Introduction”, w: *Queer Spaces*, x.

3. Więcej na ten temat zob. Allan R. Ruff, *Arcadian Visions: Pastoral Influences on Poetry, Painting and the Design of Landscape* (Oxford: WINDgather Press, 2015), 1–14. Na temat queerowego potencjału arkadyjskiego mitu oraz pierwszych queerowych przewartościowań arkadii w literaturze, sztuce i architekturze zob. James M. Saslow, *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts* (New York: Viking, 1999), 45, 53–54; Byrne R. S. Fone, “This Other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination”, *Journal of Homosexuality* 8, nr 3–4 (1983), 13–34. Zob. także: Gregory Woods, *A History of Gay Literature: The Male Tradition* (New Haven, London: Yale University Press, 1999), 70–76.

4. Zob. Aaron Betsky, *Queer Space: Architecture and Same-Sex Desire* (New York: William Morrow and Company, Inc., 1997).

(fot. 1) – trzeciej, obok tragicznej i komediowej, klasycznej dekoracji teatralnej, która jako jedyna (co jest nie do przecenienia dla konceptu queerowej arkadii) składa się z elementów niemiejskich i pastoralnych.



Fot. 1. Scena satyryczna wg Sebastiana Serlia (*Il Secondo Libro di perspettiva*), 1560.
Archiwum własne autora

Witruwiańska scena satyryczna bez większych trudności może się stać oprawą dla arkadyjskiego mitu w ogóle⁵, jak również – w odczytaniu Betsky’ego – jego queerową wersją: “trzecią sceną dla trzeciej płci, funkcjonującą jako kontr-architektura, która zawłaszcza, subwersyjnie podważa, odbija jak w zwierciadle

5. Agnieszka Morawińska, “Sztuka budzenia uczuć”, w: *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, red. Maria Poprzęcka (Warszawa: PWN, 1977), 67–89.

i reżyseruje choreografię życia codziennego w nowy, wyzwalający sposób⁶. Trzecia scena to także przestrzeń mitu lub opowieści, co do których nie wiemy, czy są prawdziwe, czy nie, w których miesza się codzienność i cudowność. Rozgrywa się pomiędzy tym, co stworzone przez człowieka, i naturą, między rzeczywistym i wyobrażonym. Ruiny i drzewa tworzą ramy, które pokazują nam nasze własne społeczeństwo w lustrze, ujawniając zarówno jego czasowość, jak i porządek, jego naturalne piękno i sztuczność. Wszystko zaś dzieje się w towarzystwie nimf, satyrów i innych hybrydycznych stworzeń, pisał Betsky⁷.

Przywołana tu queerowa interpretacja sceny satyrycznej jako trzeciej przestrzeni ma liczne i dalekosiężne implikacje. Osadzając queer w krajobrazie *par excellence* niemiejskim, wiejskim i pastoralnym, obliguje do dokonania przewartościowań i krytycznych rewizji utartych – zarówno w uniwersyteckich studiach queerowych, jak i poza akademią – poglądów, zwłaszcza tych na temat przestrzeni wielkomijskich, które to – przeciwstawiane nierzadko wsi – mają być właśnie “naturalnym” środowiskiem (współczesnym i historycznym) dla queerowych osób, grup, queerowej kultury i sztuki⁸. Impuls pastoralny zawarty w niej obliguje też do zadania pytań o historyczność i współczesne aktualizacje samego konceptu. Po pierwsze więc, chciałbym dalej przyjrzeć się historii queerowych arkadii i przestrzeni pastoralnych, zarysowując ich chronologię i historię. Po drugie, na kilku przykładach pokazać, w jaki sposób motywy arkadyjski i pastoralny są uruchamiane współcześnie przez queerowych artystów, artystki i osoby artystyczne.

Queerowe arkadie i przestrzenie pastoralne Historia pewnego konceptu

James M. Saslow już w starożytności doszukuje się pierwszych odniesień do queerowo konotowanej arkadii, uznając, że pierwszym świadomym, tożsamościowym odniesieniem do arkadyjskiego mitu i pastoralną “przestrzenią gejowską” zarazem była willa wzniesiona z polecenia cesarza Hadriana ok. 120 roku

6. Betsky, *Queer Space*, 26. Tłumaczenie własne autora. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora.

7. Betsky, *Queer Space*, 25.

8. O czym z jednej strony świadczą liczne monograficzne studia poświęcone queerowym aspektom historii wielkich miast (np. Londynu, Budapesztu, Florencji) oraz z drugiej strony – niedoreprezentowanie przestrzeni niemiejskich oraz ruralnych w takim ujęciu. Zob. np. Matt Houlbrook, *Queer London: Perils and Pleasures in the Sexual Metropolis, 1918–1957* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 2005); Anita Kurimay, *Queer Budapest, 1873–1961* (Chicago: The University of Chicago Press, 2020); Michael Rocke, *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence* (Oxford: Oxford University Press, 1996); Matt Cook, Alison Oram, *Queer Beyond London* (Manchester: Manchester University Press, 2022).

w Tivoli pod Rzymem⁹. Istotna z punktu widzenia późniejszych, nowożytnych i nowoczesnych projektów queerowych arkadii, będąca dla nich potencjalnym odniesieniem¹⁰, willa pozostaje jednak przykładem odosobnionym, na tle starożytności raczej insularnym ekscesem, nie zaś funkcjonującym wówczas modelem. Można zaryzykować stwierdzenie, że jest to wyjątek potwierdzający regułę, nie zaś architektoniczne świadectwo istnienia queerowych arkadii – jako fantazmatycznych i rzeczywistych przestrzeni – w czasach starożytnych. Dla ukonstytuowania się idei queerowej arkadii – jak każdej zresztą utopii – potrzebne było bowiem zaistnienie całego kompleksu czynników składających się na systemową i ugruntowaną kulturowo opresję, w tym kryminalizację i penalizację, a z czasem także medykaliczację nienormatywnych seksualności. Systemowa przemoc wobec osób nieheteronormatywnych w kulturze europejskiej rozpoczęła się wraz z nadejściem dominacji chrześcijaństwa¹¹. Wówczas dopiero rozpoczęło się faktyczne poszukiwanie bezpiecznych przestrzeni spełnienia, pojawiły się projekty budowy własnych arkadii oraz myśl o mitycznych – osadzanych często w starożytności lub poza Europą – queerowych czasach i krainach¹². Pierwsze queerowo konotowane pastoralne krajobrazy i satyryczne, trzecie przestrzenie (w rozumieniu Betsky’ego) zaistniały w średniowieczu. Na podstawie licznie zachowanych akt procesów sądowych toczących się przeciwko sodomitom w średniowiecznej i wczesnonowożytnej Europie zrekonstruować można queerową topografię społeczną niektórych przynajmniej regionów. Bernd-Ulrich Hergemöller podaje całą listę miejsc związanych z życiem – głównie seksualnym – nieheteronormatywnych mieszkańców XV-wiecznej Europy. Wszystkie pełniły funkcje homoseksualnych pikiet, z których większość to lokalizacje wybitnie miejskie (dzielnica portowa w Wenecji, plac Heumarkt w Kolonii, toaleta opactwa augustianów w Ratyzbonie¹³, a XVII wieku ruina korpusu katedry w Utrechcie). Ta queerowa topografia uzupełniona jest też przez mniej liczne wprawdzie, wiejskie miejsca schadzek¹⁴ – zwłaszcza kąpieliska, gospody i wiejskie zabudowania – o których historyk pisze na podstawie procesu sodomitów z Augsburga: “spotykali się w trzech podmiejskich

9. Saslow, *Pictures*, 45. Pisząc o willi w Tivoli, mam na myśli cały rozległy kompleks architektoniczny, którego willa jest częścią, w tym przypuszczalny Antineion – mauzoleum, grób i świątynię Antinousa, zmarłego ukochanego cesarza, jego kochanka i faworyta.

10. Por. Betsky, *Queer Space*, 41.

11. Charles Hupperts, “Homoseksualizm w Grecji i Rzymie”, przeł. Piotr Nowakowski, w: *Geje i lesbijki: życie i kultura*, red. Robert Aldrich, przeł. Piotr Nowakowski (Kraków: Universitas, 2009), 55.

12. Por. Graham Robb, *Strangers: Homosexual Love in the Nineteenth Century* (London: Picador, 2003), 98–101, 167–173.

13. Bernd-Ulrich Hergemöller, “Średniowiecze”, przeł. Piotr Nowakowski, w: *Geje i lesbijki*, 71.

14. Na temat satyrycznych pejzaży i związanego z nim upadku moralnego w wyobraźni średniowiecznej zob. Ruff, *Arcadian Visions*, 21–22.

kąpieliskach, przy których mieściły się również gospody. Prowodyr owej grupy, niejaki Berlin Wagner, czasem zabierał swoich partnerów do położonych nieopodal wiosek (na przykład do Hainhofen, gdzie przyjaźnił się z proboszczem), a także do umówionej gospody w Friedbergu, na terenie Szwabii¹⁵.

Nie lekceważąc takich jak powyższe świadectw, wypada jednak stwierdzić, że popularność arkadyjskiego mitu wśród osób i grup nieheteronormatywnych rozpoczęła się na dobre w okresie nowoczesnym. Ograniczona była zrazu do przedstawicieli i przedstawicielek klas uprzywilejowanych, chociaż – jak się wydaje – w przynajmniej niektóre queerowe projekty od początku wpisane były klasowe – transgresja i inkluzywność¹⁶. Do takich zrealizowanych pomiędzy XVIII a XX wiekiem, niemiejskich queerowych utopii zaliczyć można, za Grahamem Robbem, na przykład: poczdamską rezydencję Fryderyka Wielkiego – Sanssouci z “brązowym Ganimedesem stojącym na wprost okna biblioteki”, kampowy, mediewalistyczny zamek Neuschwanstein Ludwika II Bawarskiego czy Sanktuarium Sztuki Elisarion pod Locarno pomysłu Elisara von Kupffera¹⁷.

Queerowy pastoralny boom końca XIX i początku XX wieku ma kilka przyczyn, z których za najważniejszą uznać wypada narodziny racjonalistycznego i naukowego dyskursu o osobach nieheteronormatywnych¹⁸, a co za tym idzie – pojawienie się właśnie wtedy licznych queerowych subkultur, których przedstawicielki i przedstawiciele mogli teraz tożsamościowo internalizować lub odrzucać, werbalizować i sublimować jego fragmenty. Boom na queerowe arkadie jest także zjawiskiem równoległym, by nie powiedzieć: jego częścią, do ponownego odkrycia arkadii w drugiej połowie XIX wieku. Moda na “nowe arkadie”, jak to kulturowe zjawisko związane z ponownym uruchomieniem mitu o złotym wieku nazywa Xavier Rey¹⁹, ściśle łączy się nie tylko z paseistycznym powrotem człowieka – zagrożonego postępem technicznym i nowoczesną cywilizacją przemysłową – do natury, lecz także z całościowym i rewolucyjnym przewartościowaniem dotychczasowych, tradycyjnych relacji ze światem pozaludzkim²⁰.

15. Hergemöller, “Średniowiecze”, 71.

16. Na ten temat w odniesieniu do arkadii w XVIII wieku zob. Sabrina Norlander Eliasson, *Portraiture and Social Identity in Eighteenth-century Rome* (Manchester, New York: Manchester University Press, 2009), 125. W odniesieniu do queerowych arkadii w XIX i XX wieku zob. Andrew Stephenson, “Arcadia and Soho”, w: *Queer British Art 1861–1967*, red. Clare Barlow (London: Tate Publishing, 2017), 134–135.

17. Robb, *Strangers*, 168.

18. Por. Régis Revenin, “Homoseksualność i męskość”, przeł. Tomasz Stróżyński, w: *Historia męskości. Tom 2. XIX wiek. Tryumf męskości*, red. Alain Corbin, przeł. Tomasz Stróżyński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2020), 327–354.

19. Xavier Rey, “In der Natur”, w: *Masculin/masculin. L’homme nu dans l’art de 1800 à nos jours* (Paris: Flammarion, 2013), 184.

20. Rey, “In der Natur”, 184.

W takim właśnie kontekście można odczytywać opisane w atlasie Furmana i Mardella miejsca, Taorminę i Capri. To baron Wilhelm von Gloeden, pionier fotograficznego męskiego aktu, stał za “wynalezieniem” queerowej arkadii w sycylijskiej Taorminie. Wybór Taorminy artysta uzasadniał tak: “To lektura Homera oraz wierszy Teokryta ułożonych właśnie na Sycylii rozpałała moją wyobraźnię. Morze i skały oraz góry i doliny opowiadały mi o arkadyjskich pasterzach i Polifemie”²¹. Sycylia, gdzie fotograf ujrzał nową arkadię, zwłaszcza zaś Taormina, która była jego studium i domem od końca lat siedemdziesiątych XIX wieku, zaskakująco szybko stały się niezwykle popularnymi miejscami na obu mapach Europy: tej normatywnej i tej queerowej. Dzieła “barona Taorminy”²² – jawnie homoerotyczne z dzisiejszej perspektywy oraz z całą pewnością dla współczesnych mu grup i osób queerowych – mogły dzięki wspomnianemu zwrotowi ku naturze, zjawisku powszechnemu i usankcjonowanemu w kulturze europejskiej na przełomie wieku²³, funkcjonować z powodzeniem w oficjalnym, heteronormatywnym obiegu artystycznym. Fotografie starożytnych ruin, życia codziennego w Taorminie, a zwłaszcza młodych, nagich i półnagich mężczyzn zdobywały liczne nagrody i medale na wystawach fotograficznych w Londynie, Mediolanie i Kairze. Ilustrowały takie popularne i poczytne magazyny jak *The Studio*, *National Geographic Magazine* czy *Die Kunst für Alle* oraz reprodukowane były za życia barona w formie tysięcy kart pocztowych. Z drugiej zaś strony publikowane były przez pierwsze niemieckie periodyki o tematyce homoseksualnej, które zaczęły pojawiać się za jego życia, takie jak: *Die Schönheit*, *Der Eigene* czy *Die Freundschaft*²⁴.

Arkadia odkryta przez von Gloedena na Sycylii, będącej częścią Wielkiej Grecji, wraz z zaludniającymi ją potomkami starożytnych pasterzy i miłością grecką, o czym zaświadczały przeciwieństwo jego fotografie, będące reinterpretacją “rajskiej nagości”²⁵, stały się dobrze rozpoznawalnym tropem i kodem queerowej kultury. Sycylijska arkadia wpisuje się jednak w dużo szersze zjawisko, jakim było queerowe odkrycie Włoch i nieheteronormatywna odmiana paradygmatycznej dla kultury tzw. Zachodu, przynajmniej od czasów Goethego, podróży włoskiej, którą można traktować jako projekt egzystencjalny i nazywać queerowym *grand*

21. Wilhelm von Gloeden, *Die Kunst in der Photographie* (non vidi), cyt. za: Ulrich Pohlmann, “Entre studio et Jardin d’Éden”, w: *Masculin/masculin*, 174.

22. Robert Aldrich, *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy* (London, New York: Routledge, 2009), 143.

23. Jak również dzięki antycznemu sztafażowi i popularnemu podówczas ruchowi naturystycznemu w Niemczech – *Freikörperbewegung*. Por. Aldrich, *The Seduction*, 150; Pohlmann, “Entre studio”, 175–176.

24. Aldrich, *The Seduction*, 143–144.

25. Pohlmann, “Entre studio”, 175–176.

*tour*²⁶. Odbywane przynajmniej od drugiej połowy XVIII wieku tożsamościowe, queerowe podróże na Południe i oczarowanie Włochami²⁷ obrodziły wieloma queerowymi arkadiami.

Dobrym przykładem jest willa Lysis na Capri. Wyspa stała się jednym z najchętniej odwiedzanych europejskich resortów nad Morzem Śródziemnym okresu *belle époque*. Pośród turystów oraz osiadających tam budowniczych arkadii były też osoby queerowe²⁸. Należał do nich przybyły na wyspę w 1890 roku niemiecki artysta, przyjaciel Bismarcka i jego portrecista Wilhelm Allers, który zbudował tam willę, innym – przemysłowiec i ofiara homofobicznej nagonki Friedrich Alfred Krupp, który przybył na Capri 1898 roku i wzniósł tutaj dom ze wspinałym ogrodem, oraz wielu innych, przez Roberta Aldricha zaliczanych do szerokiego “kręgu z Capri”. Z pewnością w owym kręgu wybitną rolę odgrywał Jacques d’Adelswärd-Fersen, właściciel willi Lysis, queerowego centrum towarzyskiego wyspy²⁹.

Ten członek francusko-szwedzkiej rodziny arystokratycznej, bywalec paryskich salonów, poeta i powieściopisarz oraz wydawca magazynu *Akademios*, uznawanego za jeden z pierwszych gejowskich periodyków w historii, na wyspę przybył w 1903 roku po skandalu obyczajowym z jego udziałem, jaki wybuchł we Francji³⁰. Miejsce rozpoczętej w 1904 roku budowy domu, nazwanego na cześć Platona tytułem jego dialogu o przyjaźni, zostało starannie wybrane. Posadowiony on został bowiem nieopodal ruin głównej z dwunastu rezydencji cesarza Tyberiusza na wyspie, willi Jowisza (Villa Jovis), będącej już w czasach Fersena istotnym miejscem queerowej pamięci oraz punktem odniesienia dla nieheteronormatywnej pastoralnej wyobraźni³¹. Zaprojektowany przez anonimowego architekta eklektyczny dom wpisany w krajobraz witał gości łacińskim napisem umieszczonym nad drzwiami: *Amori et dolori sacrum*. Istotnie, willa była świątynią miłości i smutku. Z jednej strony dom był przecież – jak Villa Jovis dla Tyberiusza po opuszczeniu Rzymu – miejscem dobrowolnego zesłania

26. Zob. Robb, *Strangers*, 170; Aldrich, *The Seduction*, 162–185.

27. Matthew M. Reeve, *Gothic Architecture and Sexuality in the Circle of Horace Walpole* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 2020), 53–56. Por. Eliasson, *Portraiture*, 94–99.

28. Jak zauważa Robert Aldrich, osoby nieheteronormatywne stanowiły wprawdzie nieliczną część spośród 40 tysięcy turystów odwiedzających Capri każdego roku przed 1910 rokiem, były jednak pośród najbardziej widocznych i oddanych zwiedzających oraz stałych rezydentów. Zob. Aldrich, *The Seduction*, 128.

29. Aldrich, *The Seduction*, 125–129.

30. James Money, *Capri: Island of Pleasure* (London: Hamish Hamilton, 1986), 86–92.

31. Za sprawą właściciela oraz dostarczonego przez Swetoniusza opisu saturnaliów i homoseksualnej, do jakich rzekomo dochodziło na dworze Tyberiusza, w willi oraz ogrodach na wyspie. Zob. Gajusz Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty Cezarów. Tom I*, przeł. Janina Niemirska-Pliszczyńska (Wrocław: Ossolineum, 2004), 244–246.

Fersena, na które ten udał się po infamii, jaka spotkała go we Francji i która wkrótce dosięgła go także na wyspie³². Z drugiej – była miejscem, w którym otwarcie żył aż do śmierci ze swoim partnerem, robotnikiem budowlanym Nino Cesarinim. Willa stała się wręcz, można powiedzieć, hymnem na cześć Cesariniego, którego portrety Fersen zamawiał u wielu artystów. We wnętrzu zawisł wizerunek Cesariniego zamówiony u Paula Hoeckera, który, jak Fersen, szukał na Capri wytchnienia po obyczajowej aferze ze swoim udziałem w Monachium. W ogrodzie zaś ustawiony został brązowy akt autorstwa Francesca Jeracego, do którego pozował Cesarini. Partner i kochanek Fersena był także modelem Guiglielma Plüschowa, niemieckiego fotografa (i kuzyna von Gloedena), który na Capri wykonywał jego portrety, często w antykizującym, pastoralnym kostiumie. Śmierć Fersena w 1923 roku zbiegła się w czasie, jak przekonuje Robert Aldrich, z kresem queerowej pastoralności i queerowych arkadii zakładanych we Włoszech. Według historyka lata dwudzieste XX wieku zmieniły topografię queerowej Europy wraz ze wzrostem znaczenia takich metropolii jak Berlin i Paryż, w których kwitły nieheteronormatywne subkultury. Jak to aforystycznie ujął: “Erotyczne obrazy żołnierzy i marynarzy oraz stałych bywalców homoseksualnych klubów na Montmartre i Kurfürstendamm rzuciły wyzwanie figurze łańcińskiego efeba i włoskim wycieczkom”³³.

Powojenne zmiany queerowej mapy Europy nie unicestwiły jednak samego fantazmatu queerowej arkadii. Stał on na przykład za takimi realizacjami, jak lesbijska Świątynia Przyjaźni w Paryżu, gdzie po rozczarowującej podróży na Lesbos, śladami Safony, osiadła amerykańska pisarka Natalie Clifford Barney, która inscenizowała – najpierw w ogrodzie w Neuilly, później w Paryżu – safickie “teatralia” i pogańskie rytuały³⁴. Mit queerowej arkadii restytuowany został także – za sprawą angielskich pisarzy z Christopherem Isherwoodem i Stephenem Spenderem na czele – w Republice Weimarskiej, gdzie poza wielkomiejskim Berlinem odkrywano możliwości niemiejskich, pastoralnych lokalizacji ze szczególną rolą, jaka przypadła na tej nowej mapie queerowych arkadii wyspie Rugii³⁵. Renesans queerowych arkadii nastąpił po II wojnie światowej. Jako “życie po życiu” starego konceptu interpretować można na przykład południową Kalifornię, dokąd Isherwood przeniósł się jeszcze w 1939 roku, a której ikoniczne arkadyjskie obrazy pełne męskich, nagich i półnagich modeli i refleksów światła odbitych w basenach tworzył w latach sześćdziesiątych jego rodak David Hockney, przybyły nad Pacyfik

32. Zob. Money, *Capri*, 89–92.

33. Aldrich, *The Seduction*, 134.

34. Florence Tamagne, “Era homoseksualizmu”, w: *Geje i lesbijki*, 168.

35. Więcej na ten temat zob. Stephen Spender, *The Temple* (New York: Grove Press, 1997); Christopher Isherwood, *Christopher and His Kind* (London: Vintage Books, 2012).

w 1963 roku³⁶. Lata sześćdziesiąte XX wieku to odkrycie nie tylko arkadyjskości Kalifornii, lecz także powrót nad Morze Śródziemne, powodowany kolejnym już zwrotem ku naturze, tym razem spod znaku pokolenia dzieci kwiatów i coraz bardziej masowej turystyki. Parafrazując Reya, możemy nazwać go modą na “jeszcze nowsze arkadie” zakładane lub śnione na Krecie czy Mykonos³⁷.

Queerowe neoarkadie i antyarkadie,
utopie, dystopie, i heterotopie

Koniec XX wieku i wiek XXI to także czas twórczego, nierzadko krytycznego przepracowywania arkadyjskiego mitu przez queerowych artystów, artystki i osoby artystyczne. Współcześnie uruchamiany stary topos kultury queerowej znajduje rozmaite realizacje. Nie jest przy tym wyłącznie retrospektywnym powtórzeniem swoich historycznych precedensów. Raczej prospektywnym, twórczym, nierzadko subwersyjnie potraktowanym przetworzeniem motywu, jak również takim uruchomieniem trzeciej przestrzeni, w której ta staje się rodzajem sfery kontrpublicznej, będącej – jak nazywa ją Nancy Fraser – “równoległą areną dyskursywną, na której członkowie podporządkowanych grup społecznych wymyślają i rozpowszechniają kontrdyskursy, które z kolei pozwalają im na formułowanie opozycyjnych interpretacji ich tożsamości, zainteresowań i potrzeb”³⁸.

W 2016 roku, na wystawie odbywającej się na terenie Sądeckiego Parku Etnograficznego w Nowym Sączu pt. *pany chłopcy chłopcy pany*, estoński queerowy artysta Jaanus Samma zaprezentował polskiej publiczności zrealizowaną kilka lat wcześniej pracę wideo AAFAGC (*Applied Art for a Gay Club*) (2010) (fot. 2–4). Stworzona wraz ze współpracującym z artystą Alo Paistikiem praca składała się z sześciu obrazów w formie wideofresków przedstawiających tradycyjne i podstawowe dla mieszkańców dawnej estońskiej wsi czynności wykonywane przez modeli odgrywających role chłopów. Kolejne sekwencje (piłowanie drewna, koszenie trawy, dojenie krowy, zarzucanie sieci rybackich, orka i myślistwo) kręcone były w sielskim i nastrojowym pejzażu Saremy i Muhu, dwóch estońskich wysp leżących na Bałtyku, i w plenerach zlokalizowanych na wyspach parków etnograficznych, mieszczących muzea typu skansenowskiego.

36. Por. Saslow, *Pictures*, 255–256.

37. Zob. Aldrich, *The Seduction*, 222–224. Por. Cathy Gere, *Knossos and the Prophets of Modernism* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 2009), 200–225.

38. Nancy Fraser, “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”, *Social Text* 25/26 (1990), 67.



Fot. 2. Jaanus Samma, *AAFAGC (Applied Art for A Gay Club)*, 2010.
Dzięki uprzejmości artysty

Chociaż artysta świadomie odnosi się do paradygmatycznego dla narodowej kultury estońskiej pastoralnego toposu oraz dwóch zasadniczych dla sztuki estońskiej tradycji obrazowania wsi i pracy, do programowo nacjonalistycznego romantyzmu oraz realizmu socjalistycznego, to – jak zauważa Andreas Kalkun – zastosowana przez niego konwencja obrazowa jest jednoznacznie queerową i subwersyjną grą z tradycją. Fryzury modeli odgrywających role estońskich mieszkańców idyllicznej wsi są zbyt modne, tatuaże anachroniczne, a elementy ahistorycznej garderoby leżą na nich jak ulał. Chociaż wykonywane przez modeli prace są archaiczne, ich postaci należą do współczesnego świata, zauważa trzeźwo Kalkun³⁹. Jak przyznaje sam artysta, półnaczy i wyraźnie monumentalizowani modele zostali wystylizowani na postać Kalevipoega, tytułowego bohatera wydanego w latach 1857–1861 estońskiego eposu narodowego Friedricha Reinholda Kreutzwalda, a zarazem na bohaterów gejowskich filmów erotycznych i pornograficznych. Jak bowiem pisali Samma i Paistik, “[Projekt] *AAFAGC* zrodził się z naszej fascynacji filmami erotycznymi często pokazywanymi w klubach gejowskich. Te filmy służą przede

39. Andreas Kalkun, “Work First and Love Will Follow: Division of Labor and Male Beauty in Estonian Folk Culture”, w: Jaanus Samma, Alo Paistik, *AAFAGC: Applied Art for a Gay Club* (Tallinn, Paris: 2010), 52.

wszystkim jako sposób na wypełnienie wizualnych i czasowych luk, których kluby desperacko starają się unikać. Nasze filmy są przeznaczone przede wszystkim do wyświetlania na ekranach różnych klubów gejowskich. Pragniemy przywłaszczyć sobie [...] środowisko klubowe i przekształcić je w laboratorium, w którym będziemy badać, jak i kiedy pracujący mężczyźni stają się czymś więcej niż tylko (przyziemnie) pracującymi mężczyznami”⁴⁰.



Fot. 3. Jaanus Samma, *AAFAGC (Applied Art for A Gay Club)*, 2010.
Dzięki uprzejmości artysty

40. Alo Paistik, Jaanus Samma, “Introduction to Applied Art for a Gay Club”, w: Samma, Paistik, *AAFAGC*, 10.



Fot. 4. Jaanus Samma, *AAFAGC (Applied Art for A Gay Club)*, 2010.
Dzięki uprzejmości artysty

Ci, jak nazywa ich Kalkun, “zbyt piękni mężczyźni w zbyt pięknym pejzażu”⁴¹ stają się kłopotliwi z punktu widzenia oficjalnej, heteronormatywno-nacjonalistycznej kultury narodowej, której jądrem i sercem jest właśnie neoarkadyjski mit wzniesiony na idealizowanym i zakłamanym obrazie wsi i jej wartości. Queerowa neoarkadia zaproponowana przez Sammę jako odtrutka na heteronormatywno-nacjonalistyczną neoarkadię polega na zdestabilizowaniu obrazu ruralnych, konserwatywnych, tradycjonalistycznych i często queerfobicznych społeczności – i tych historycznych, i współczesnych. Samma dzięki sięgnięciu po pastoralną tradycję tworzy szczelinę w oficjalnej wizji nacjonalistycznej arkadii. To przez nią do rajskiego ogrodu wkrada się queer. Oburzonych i otwierających usta ze zdziwienia heteronormatywnych, estońskich pasterzy wita nieśmiertelnym bon motem, który przeżyje ich wszystkich: “Et in Arcadia ego”.

Dodajmy, że ów subwersyjny, antynacjonalistyczny i neoarkadyjski potencjał, jaki zdeponowany został przez artystę w *AAFAGC*, uruchamiany miał być zgodnie z jego intencją w queerowej sferze kontrpublicznej. Praca bowiem miała w intencji artysty zaistnieć w ramach poszerzonej strategii zabawy sposobami zaangażowania różnych odbiorców. Miała też być zaproszeniem wystosowanym do tradycyjnych społeczności wiejskich, w których nie ma zbyt wielu klubów gejowskich,

41. Kalkun, *Work*, 52.

do tworzenia efemerycznych, jednonocnych klubów gejowskich rozumianych jako ośrodki kultury wiejskiej służące do ożywienia i podtrzymania lokalnych społeczności gejowskich. Chociaż artysta zaznaczał, że tego rodzaju kluby mogłyby być zakładane w każdym obszarze wiejskim i wykorzystywać jakiegokolwiek budynki z bogatego repertuaru wiejskiej architektury wernakularnej – w tym sensie polska prezentacja AAFAGC w nowosądeckim skansenie była spełnieniem kontrpublicznego postulatu artysty⁴², modelową wiejską przestrzenią queerową miała być tradycyjna estońska stodoła, której układ przestrzenny wywodzi się jeszcze ze średniowiecza i jest głęboko zakorzeniona w estońskiej kulturze wiejskiej – *rehielamu*. To właśnie w przestrzeniach *rehielamu* członkowie ruralnych estońskich społeczności gejowskich mieli zakładać swoje kluby. Zwłaszcza ich centralne pomieszczenie, w którym znajdował się piec oraz gdzie wykonywano młóckę zboża, stawać się miało zgodnie z intencją artysty jednonocnym klubem, miejscem projekcji i sercem queerowej sfery kontrpublicznej na estońskiej prowincji.

Fantazmatyczny i subwersyjny projekt odkrywający queerowy potencjał stającej się trzecią sceną/przestrzenią wsi estońskiego artysty nie jest przypadkiem odosobnionym w pejzażu pola sztuki współczesnej Europy Środkowo-Wschodniej, w tym Polski. W samej wystawie *pamy chłopcy chłopcy pamy* wzięło udział jeszcze dwóch queerowych artystów – Przemek Branas i Karol Radziszewski – którzy, pracując ze skansenowską kolekcją, stworzyli wystawę-instalację złożoną z muzealnych eksponatów oraz własnych prac tematyzujących miejsce wsi w polskiej kulturze pamięci oraz sposoby wytwarzania jej obrazu w instytucjach muzealnych⁴³, a sama wystawa była tylko jedną z przynajmniej trzech zaprezentowanych publiczności w 2016 roku ekspozycji⁴⁴ zapowiadających (czy może będących symptomem nienazwanego jeszcze wówczas zjawiska) zwrot ludowy w polskim wystawiennictwie i kuratorstwie drugiej dekady XXI wieku z kluczową cezurą roku 2015⁴⁵. Wśród szeregu artystów i artystek, których twórczość i praktyki zaczęły być odtąd interpretowane w kontekście wsi, wiejskości oraz wiejskiego pochodzenia⁴⁶, znalazł się również Daniel Rycharski.

42. Na wystawie *pamy chłopcy chłopcy pamy* praca AAFAGC została pokazana w budynku grekokatolickiej plebanii translokowanej na teren skansenu ze Szlachtowej w 2002 roku.

43. Wojciech Szymański, Magdalena Ujma, red., *Pamy chłopcy chłopcy pamy* (Nowy Sącz: Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół w Nowym Sączu, 2016), 182–183.

44. Dwie pozostałe to: kuratorowana przez Ewę Tatar *Chłoporobotnik i boa grzechotnik* (2016) w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz kuratorowana przez Joannę Kordjak *Polska – kraj folkloru?* (2016–2017) w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie.

45. Zob. Marta Gospodarczyk, Łukasz Kożuchowski, “Nowa ludowa historia: charakterystyka i społeczno-polityczne korzenie współczesnych narracji o historii chłopów polskich”, *Studia Socjologiczne* 2, nr 241 (2021), 177–198.

46. Są to, między innymi, Jan Gryka, Jan Kowal, Robert Kuśmirowski, Michał Łagowski, Krzysztof Maniak, Iza Tarasewicz.

Artysta, inaczej niż Samma, którego określić można mianem wyprawiającego się z miasta na wieś mieszczanina, sam pochodzi ze wsi, a jego rodzinna miejscowość, Kurówko, stała się nie tylko inspiracją i tematem jego twórczości; była także jego studium, miejscem performatywnych działań oraz plenerową galerią sztuki⁴⁷. Z jednej strony artysta niemal od początku swojej kariery eksploruje ruralny potencjał prowincji, zawiązując rodzaj queerowo-ludowego sojuszu ze wsią i jej mieszkańcami, stając się nierzadko adwokatem i głosem wiejskich interesów i spraw. Z drugiej: dochodzi z czasem w jego sztuce do skomplikowania obrazu wsi, która – koniec końców – okazuje się rodzajem queerowej antyarkadii.

Szymon Maliborski, stale współpracujący z artystą kurator, zwraca uwagę na zasadniczy rys sztuki Rycharskiego, widoczny przede wszystkim we wczesnej fazie twórczości artysty przypadającej na lata 2008–2015. Określa go mianem alternatywnych doświadczeń społecznych⁴⁸. Te zaś związane są w sztuce Rycharskiego ze zogniskowaniem uwagi na wsi i jej mieszkańcach oraz – co upodabnia działania artysty do praktyki Sammy – wytwarzaniu ludowo-queerowej sfery kontrpublicznej, w której następuje próba “odświeżenia i wydobycia pamięci ciała, a wraz z nią wydobycia pokładów innej, alternatywnej historii wytwarzanej oddolnie przez społeczność”⁴⁹. Dobrymi przykładami tak rozumianej praktyki artystycznej Rycharskiego mogą być pochodzące z tego okresu, wpisujące się w dyskurs ludowej historii (sztuki), działania i prace przepisujące polską, pozbawioną komponentu wiejskiego zepchniętego na margines, oficjalną kulturę pamięci. Są to: zlokalizowana na stałe w Kurówku i będąca rodzajem wiejskiego łuku triumfalnego *Brama* (2014), pretekstem dla stworzenia której była przypadająca w 2014 roku 150. rocznica zniesienia pańszczyzny w Kongresówce, mobilny, zainspirowany grafiką Albrechta Dürera pomnik w formie kolumny usytuowanej na przyczepie traktora monument pt. *Pomnik chłopca* (2015) i instalacja *Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych* (2015), mająca być platformą do organizowania wystaw skupionych na innych, wypartych i nieopowiedzianych historiach i kontrinstytucjonalnych sposobach opowiadania historii.

W wymienionych realizacjach Rycharskiego, w których ten jednoznacznie – jako artysta pochodzący z wsi i z nią się utożsamiający – staje się adwokatem i głosem wiejskich interesów i historii, rzecznikiem wypowiadającym się na traumatyczne tematy związane z pańszczyzną i transformacją po 1989 roku, nienormalny,

47. Szymon Maliborski, “My jesteśmy solą ziemi, my jesteśmy solą w oku”, w: *Daniel Rycharski. Strachy. Wybrane działania 2008–2019*, red. Szymon Maliborski (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2019), 6–7.

48. Maliborski, “My jesteśmy”, 9. Por. Ewa Majewska, “Czy wywłaszczeni inni mogą przemówić? Artysta jako odkrywca wsi – wokół prac Daniela Rycharskiego”, w: *Daniel Rycharski. Strachy*, 111–116.

49. Maliborski, “My jesteśmy”, 9.

queerowy komponent jego tożsamości, jak i queerowe ciało, właściwie nie pojawiły się, jak i nie zaistniały dyskursywnie w wypowiedziach krytycznych i historyczno-artystycznych powstałych wokół jego twórczości⁵⁰. Nie oznacza to jednak, że artysta wówczas nie był zainteresowany wiejskim queerem. Dość przypomnieć, że pierwsza wystawa, jaka odbyła się w *Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych*, zatytułowana była przewrotnie *Village People*, a intencją Rycharskiego, jak sam przyznawał w rozmowie z Weroniką Pilińską, było pokazanie historii queeru wiejskiego oraz by “odbiorca mógł wyjść z tej wystawy nie budując sobie jakiejś wizji ‘historii wsi’, która jest albo taka, albo taka”⁵¹.

Historia wiejskiego queeru, którą artysta zainteresowany był przynajmniej od 2015 roku, pojawia się szerzej w jego późniejszych pracach, takich jak: plenerowa, pierwotnie zlokalizowana na dnie wysuszonego, wiejskiego stawu rzeźba *Łóżko (Bez sprawiedliwości nie ma solidarności)* (2016) (fot. 5) złożona z zaścielonego łóżka, na którym umieszczony został nagrobny krzyż, będąca rodzajem queerowej



Fot. 5. Daniel Rycharski, *Łóżko (Bez sprawiedliwości nie ma solidarności)*, Kurówko, 2016. Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Fot. dzięki uprzejmości artysty

50. Zob. np. Rita Müller, “Wywoływanie queerowych duchów”, w: *Daniel Rycharski. Strachy*, 61–68; Patrycja Cembrzyńska, “Pomnik chłopca – przystanki sensu, stacje rozpadu. Rozważania o pisaniu historii”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna* 165 (2021), 277–301.

51. Weronika Pilińska, “Lekcja historii: *Pomnik Chłopca* i *Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych* Daniela Rycharskiego i Szymona Maliborskiego”, *Szum* 4.10.2015, <https://magazynszum.pl/lekcja-historii-pomnik-chlopca-i-muzeum-alternatywnych-historii-spolecznych-daniela-rycharskiego-i-szymona-maliborskiego/> (4.10.2023).

kapliczki usytuowanej na granicy wsi, *Sztandar św. Ekspedyta* (2016–2019) (fot. 6) haftowany na prośbę uczestników rolniczego strajku w formie okupacji terenu przed gmachem Kancelarii Prezesa Rady Ministrów w 2015 roku i jednocześnie będący symbolem wspólnoty nieheteronormatywnych chrześcijan Wiara i Tęcza, jak również plenerowa, zaprezentowana na polach uprawnych wokół Kurówka instalacja *Strachy* (2018–2019) (fot. 7) złożona z drewnianych konstrukcji nawiązujących do wiejskich, odstraszaających dzikie zwierzęta strachów, które ubrane



Fot. 6. Daniel Rycharski, *Sztandar św. Ekspedyta*, 2016–2019, fot. Daniel Chrobak. Praca prezentowana na wystawie “Daniel Rycharski. Strachy” (15.02–22.04.2019) w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

zostały w ciuchy pozyskane w ramach zbiórki wśród osób LGBTQ+ doświadczających dyskryminacji i prześladowań. Do grupy tych prac należy też wyrzeźbiony przez artystę *Krzyż* (2017) (fot. 8). Powstał on z drewna pozyskanego z drzewa, na którym znaleziono ciała dwóch nastoletnich osób LGBTQ+ z wiejskich społeczności, które powiesiły się na nim, popełniając samobójstwo. Domniemaną przyczyną był brak akceptacji dla ich związku.



Fot. 7. Daniel Rycharski, *Strachy*, Kurówko, 2018–2019. Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Fot. Daniel Chrobak. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Krzyż oraz *Strachy*, tę wiejską kalwarię Rycharskiego, chociaż ułożoną w wiejskim pejzażu i mocno zakorzenioną formalnie i obrzędowo w tradycji polskiej wsi, odczytywać można jako wypowiedzenie queerowo-ludowego sojuszu, jaki artysta zawiązał z wsią na początku swojej kariery. Trzecia przestrzeń i scena okazują się antyarkadyjskim sztafażem, co najwyżej scenografią dla polskiej redakcji toposu “et in Arcadia ego”.

Jeszcze innymi odniesieniami do arkadyjskiego mitu posługuje się queerowa osoba artystyczna Małgorzata Mycek, w której twórczości to właśnie medium malarstwa pozwala jej wyjść poza opozycyjne wobec siebie neoarkadyjską strategię Sammy i antyarkadyjską wizję, jaka wyłania się z twórczości Rycharskiego. Można zaryzykować stwierdzenie, że to właśnie dzięki malarstwu Mycek może ambiwalentnie odnosić się do wsi, performując queerowy potencjał trzeciej sceny

i ujawniając jej idiosynkratyczną naturę; wszak bez konieczności wykonywania rzeczywistych podróży do tyleż fantazmatycznej (Samma), co iluzorycznej (Rycharski) arkadii.



Fot. 8. Daniel Rycharski, *Krzyż*, 2017. Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Fot. Daniel Chrobak. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Pochodząca z małej, podkarpackiej wsi Radoszyce osoba artystyczna określa się jako osoba niebinarna, a transpłciowość i wieś tworzą dyskursywny spłot jej praktyki artystycznej. Wieś w jej twórczości ma charakter ambiwalentny; nie jest ani neoarkadyjską utopią, ani antyarkadyjską dystopią; wieś Mycek to queerowa heterotopia, miejsce, w którym współlistnieją inne, niekompatybilne i niekoherentne przestrzenie. Wieś jest więc tutaj z jednej strony miejscem autobiograficznego rozpamiętania, sielankową i nieco nostalgiczną przestrzenią, której obrazy – zdaje się sugerować Mycek – wydobywane są z pamięci i przeszłości za pomocą sposobu

malowania i osiągniętego efektu finalnego. Obrazy Mycek bowiem to malowane farbą akrylową na starych banerach reklamowych sceny przypominające dziecięce wprawki malarskie z okresu dojrzewania; pełne czystych, brawurowo zestawianych kolorów i uśmiechniętych postaci. Z drugiej strony stosowana przez Mycek technika malarska i sposób malowania wytwarzają – *jednocześnie* – sparodiowany, monstrualny i bez reszty heteronormatywny obraz wsi. Ten heterotopiczny aspekt malarstwa Mycek Piotr Policht opisywał w następujący sposób:

Mycek swoje obrazy osadza w scenerii związanej z własną autobiografią, czyli dorastaniem w podkarpackiej wsi. Jest to jednak obraz mocno przejeaskrawiony, jakby wyjęty wprost z polsatowskich pulpowych programów pokroju *Chłopaków do wzięcia* czy *Farmy*, zawsze portretujących wiejski krajobraz w formie wykoślawionej – albo prząsnej parodii, paternalizującej pornografii biedy odpowiadającej klasistowskim wyobrażeniom o mieszkańcach wsi, albo estetyzującej pocztówki, po rousseańsku idealizującej 'proste' życie z dala od miasta⁵².

Klasowa walka estetyk rozpoznana przez krytyka wydaje się jednak jedynie pewnym aspektem twórczości Mycek, wypadkową ścierania się ze sobą polityk seksualności i queerowych oraz normatywnych tożsamości. Z jednej strony wieś – jak w cyklu *Córka rolnika* (2021) (fot. 9–10) – to przestrzeń bez reszty odbita od heteronormatywnej sztancy, w której poruszają się idealnie skrojone i karykaturalne kobiety wykonujące z uśmiechem szereg prac domowych – tytułowe córki rolnika. Ta pokraczna parodia normatywnej arkadii jest jednocześnie perwersyjnym, tyleż pociągającym, co odstręczającym fantazmatem queerowej osoby artystycznej: “Mam specjalnie przygotowane kostiumy, w które się przebieram, kiedy jadę do rodzinnego domu. Zapuszczam brwi, chociaż na co dzień mam zgolone, farbuję włosy na kolor neutralny. Performuję córkę rolnika, może nie idealną, ale przynajmniej córkę” – mówi o “prawdziwej” córce rolnika Mycek w wywiadzie udzielonym Monice Stelmach⁵³. Z drugiej strony wieś, jak choćby na ostatniej wystawie indywidualnej pt. *Wieśniara* (2023)⁵⁴, na której znalazły się idylliczne sceny z życia wsi, pełne czułości obrazy zwierząt (fot. 11) oraz autoportret w koszulce z wpisaniem w serce napisem “Wieśniara” (fot. 12).

52. Piotr Policht, “Strefa komfortu. Rozkwit i upadek nowego malarstwa 2013–2023”, *Szum* 17.03.2023, <https://magazynszum.pl/strefa-komfortu-rozkwit-i-upadek-nowego-malarstwa-2013-2023/> (3.10.2023).

53. Monika Stelmach, “Małgorzata Mycek: chcę mówić o transpłciowości, bo wtedy czuję, że odzyskuję podmiotowość”, *Wysokie Obcasy* 30.04.2022, <https://www.wysokieobcasy.pl/akcje-specjalne/7,174350,28378781,malgorzata-mycek-chce-mowic-o-transpłciowosci-bo-wtedy.html> (3.10.2023).

54. Wystawa kuratorowana przez Magdalenę Ujmę odbywała się w październiku i listopadzie 2023 roku w Galerii BWA w Krośnie.



Fot. 9. Małgorzata Mycek, *Sobotnie porządki*, 2021.
Dzięki uprzejmości osoby artystycznej oraz BWA Warszawa



Fot. 10. Małgorzata Mycek, *Więcej grzechów nie pamiętam*, 2021.
Dzięki uprzejmości osoby artystycznej oraz BWA Warszawa



Fot. 11. Małgorzata Mycek, *Autoportret z jagnięciem*, 2023.
Dzięki uprzejmości osoby artystycznej oraz BWA Warszawa



Fot. 12. Małgorzata Mycek, *Wieśniara*, 2023.
Dzięki uprzejmości osoby artystycznej oraz BWA Warszawa

W niniejszym artykule chciałem sproblematyzować dwa zjawiska. Po pierwsze, rozważyć charakter queerowych arkadii w ujęciu historycznym. Po drugie, zastanowić się nad reinterpretacjami tego toposu queerowej kultury, jakie występują w praktykach artystycznych w polu sztuki współczesnej. Interesowała mnie kultura wizualna Europy Środkowo-Wschodniej, zwłaszcza zaś Polski, w której ostatnia dekada została dyskursywnie i na rozmaitych polach (historii akademickiej i publicznej, muzeologii i wystawiennictwie, teatrze, literaturze i sztuce) zdominowana wręcz przez zwrot ludowy. Ten przysłonił, można powiedzieć – zwłaszcza w homofobicznej i queerfobicznej Polsce, w której systemowa przemoc wobec osób LGBTQ+ stała się oficjalną polityką państwową – inne, równoległe zjawisko: zwrot queerowy. Stąd zapewne liczne realizacje artystyczne będące wypadkową tych dwóch. Niniejszy tekst – ani w części poświęconej historii queerowych arkadii, ani tej dotyczącej jej współczesnych rekontekstualizacji – nie rości sobie prawa do bycia kompletnym przeglądem zjawisk i stanowisk. Przywołane praktyki artystyczne Jaanusa Sammy, Daniela Rycharskiego i Małgorzaty Mycek to być może najciekawsze, ale z pewnością nie jedyne przykłady wzmożonego zainteresowania queerową arkadyjskością w polu sztuki współczesnej⁵⁵. To rekonesans, nie kompletna historia wiejskiego queeru, na którą trzeba jeszcze poczekać.

Bibliografia

- Aldrich, Robert. *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy*. London, New York: Routledge, 2009.
- Betsky, Aaron. *Queer Space: Architecture and Same-Sex Desire*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1997.
- Cembrzyńska, Patrycja. “Pomnik chłopa – przystanki sensu, stacje rozpadu. Rozważania o pisaniu historii”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna* 165 (2021), 277–301.
- Cook, Matt, Alison Oram. *Queer Beyond London*. Manchester: Manchester University Press, 2022.
- Eliasson, Sabrina. *Portraiture and Social Identity in Eighteenth-century Rome*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2009.
- Fone, Byrne R. S. “This Other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination”. *Journal of Homosexuality* 8, nr 3–4 (1983), 13–34.

55. Przykładem może być 8. edycja queerowego festiwalu Pomada, który odbył się w 2018 roku w Warszawie pod hasłem “Eden”. Wzięło w nim udział ponad trzydzieści osób w rozmaity sposób odnoszących się do tematu queerowych utopii i arkadii.

- Furman, Adam Nathaniel, Joshua Mardell. "Introduction". W: *Queer Spaces: An Atlas of LGBTQIA+ Places and Stories*, red. Adam Nathaniel Furman, Joshua Mardell, x–xi. London: RIBA Publishing, 2022.
- Fraser, Nancy. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy". *Social Text* 25/26 (1990), 56–80.
- Gere, Cathy. *Knossos and the Prophets of Modernism*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2009.
- Gospodarczyk, Marta, Łukasz Kozuchowski. "Nowa ludowa historia: charakterystyka i społeczno-polityczne korzenie współczesnych narracji o historii chłopów polskich". *Studia Socjologiczne* 2, no. 241 (2021), 177–198.
- Hergemöller, Bernd-Ulrich. "Średniowiecze", przeł. Piotr Nowakowski. W: *Geje i lesbijki: życie i kultura*, red. Robert Aldrich, przeł. Piotr Nowakowski, 57–78. Kraków: Universitas, 2009.
- Houlbrook, Matt. *Queer London: Perils and Pleasures in the Sexual Metropolis, 1918–1957*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2005.
- Hupperts, Charles. "Homoseksualizm w Grecji i Rzymie", przeł. Piotr Nowakowski. W: *Geje i lesbijki: życie i kultura*, red. Robert Aldrich, przeł. Piotr Nowakowski, 29–56. Kraków: Universitas, 2009.
- Isherwood, Christopher. *Christopher and His Kind*. London: Vintage Books, 2012.
- Kalkun, Andreas. "Work First and Love Will Follow: Division of Labor and Male Beauty in Estonian Folk Culture". W: Jaanus Samma, Alo Paistik, *AAFAGC: Applied Art for a Gay Club*, 51–62. Tallinn, Paris: 2010.
- Kurimay, Anita. *Queer Budapest, 1873–1961*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.
- Majewska, Ewa. "Czy wywłaszczeni inni mogą przemówić? Artysta jako odkrywca wsi – wokół prac Daniela Rycharskiego". W: *Daniel Rycharski. Strachy. Wybrane działania 2008–2019*, red. Szymon Maliborski, 111–116. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2019.
- Maliborski, Szymon. "My jesteśmy solą ziemi, my jesteśmy solą w oku". W: *Daniel Rycharski. Strachy. Wybrane działania 2008–2019*, red. Szymon Maliborski, 5–22. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2019.
- Money, James. *Capri: Island of Pleasure*. London: Hamish Hamilton, 1986.
- Morawińska, Agnieszka. "Sztuka budzenia uczuć". W: *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, red. Maria Poprzęcka, 67–90. Warszawa: PWN, 1977.
- Müller, Rita. "Wywoływanie queerowych duchów". W: *Strachy. Wybrane działania 2008–2019*, red. Szymon Maliborski, 61–68. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2019.
- Paistik, Alo, Jaanus Samma. "Introduction to Applied Art for a Gay Club". W: Jaanus Samma, Alo Paistik, *AAFAGC: Applied Art for a Gay Club*, 9–13. Tallinn, Paris: 2010.
- Pilińska, Weronika. "Lekcja historii: Pomnik Chłopa i Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych Daniela Rycharskiego i Szymona Maliborskiego". Szum 4.10.2015. <https://magazynszum.pl/lekcja-historii-pomnik-chlopa-i-muzeum-alternatywnych-historii-spolecznych-daniela-rycharskiego-i-szymona-maliborskiego/>.

- Pohlmann, Ulrich. "Entre studio et Jardin d'Éden". W: *L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, 173–179. Paris: Flammarion, 2013.
- Policht, Piotr. "Strefa komfortu. Rozkwit i upadek nowego malarstwa 2013–2023". *Szum* 17.03.2023. <https://magazynszum.pl/strefa-komfortu-rozkwit-i-upadek-nowego-malarstwa-2013-2023/>.
- Reeve, Matthew M. *Gothic Architecture and Sexuality in the Circle of Horace Walpole*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2020.
- Revenin, Régis. "Homoseksualność i męskość", przeł. Tomasz Stróżyński. W: *Historia męskości. Tom 2. XIX wiek. Tryumf męskości*, red. Alain Corbin, przeł. Tomasz Stróżyński, 327–348. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2020.
- Rey, Xavier. "In der Natur". W: *Masculin/masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*. 182–184. Paris: Flammarion, 2013.
- Robb, Graham. *Strangers: Homosexual Love in the Nineteenth Century*. London: Picador, 2003.
- Rocke, Michael. *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Ruff, Allan R. *Arcadian Visions: Pastoral Influences on Poetry, Painting and the Design of Landscape*. Oxford: WINDgather Press, 2015.
- Saslow, James M. *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts*. New York: Viking, 1999.
- Spender, Stephen. *The Temple*. New York: Grove Press, 1997.
- Stelmach, Monika. "Małgorzata Mycek: chcę mówić o transpłciowości, bo wtedy czuję, że odzyskuję podmiotowość". *Wysokie Obcasy* 30.04.2022. <https://www.wysokieobcasy.pl/akcje-specjalne/7,174350,28378781,malgorzata-mycek-chce-mowic-o-transpłciowosci-bo-wtedy.html>.
- Stephenson, Andrew. "Arcadia and Soho". W: *Queer British Art 1861–1967*, red. Clare Barlow. 132–145. London: Tate Publishing, 2017.
- Swetoniusz Trankwillus, Gajusz. *Żywoty Cezarów. Tom I*, przeł. Janina Niemirska-Pliszczyńska. Wrocław: Ossolineum, 2004.
- Szymański, Wojciech, Magdalena Ujma (red.). *Pany chłopcy chłopcy pany*. Nowy Sącz: Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół w Nowym Sączu, 2016.
- Tamagne, Florence. "Era homoseksualizmu". W: *Geje i lesbijki: życie i kultura*, red. Robert Aldrich, przeł. Piotr Nowakowski, 167–196. Kraków: Universitas, 2009.
- Woods, Gregory. *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven, London: Yale University Press, 1999.

