|  |  |
| --- | --- |
|  | **Daniel Rycharski****STRACHY**15.02 – 22.04.2019Muzeum nad WisłąWybrzeże Kościuszkowskie 22wernisaż: 15.02.2019, godz. 19.00  |

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie prezentuje pierwszą indywidualną wystawę Daniela Rycharskiego, artysty działającego na styku różnorodnych światów społecznych: prowincji, kultury queer i wspólnoty wiary.

Wystawa „Daniel Rycharski. Strachy” to przegląd działalności twórcy, który rozwija własną formę współpracy ze społecznością lokalną w rodzinnym Kurówku. Tworzy propozycję aktywizmu artystycznego, poddając pod dyskusję problem tożsamości oraz granic przynależenia do wspólnoty religijnej. Jego sztuka jest jednym z tych rodzajów artystycznej praktyki, która w sposób bezkompromisowy i nowatorski syntetyzuje paradoksy aktualnej rzeczywistości. W swoich pracach potrafi opowiedzieć pozornie sprzeczne doświadczenie: bycia wierzącym artystą, gejem pracującym w konserwatywnej społeczności nad nowymi sposobami emancypacji od rutynowych form religii. Przekrojowa wystawa prac Rycharskiego to część programu Muzeum, które poszukuje nowych języków opisu otaczającego nas świata, to próba zwrócenia uwagi na jedną z najciekawszych i radyklanych postaw artystycznych w ostatnim czasie.

W trakcie studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Rycharski zaczął badać kulturę wizualną i tożsamość współczesnej wsi. Od tego czasu jego działania komplikowały obraz prowincji, poszukując formy wyrazu dla innych społecznych doświadczeń i wyobraźni. Lekcja z Kurówka pozostaje dla Rycharskiego ważnym punktem odniesienia w podejściu do sztuki i komunikacji z odbiorcami. Osobista biografia i sytuacja rodzinna stają się dla artysty punktem wyjścia do podjęcia tematów bardziej uniwersalnych, istotnych z perspektywy społeczeństwa doświadczającego konfliktów związanych z powrotem (trwaniem) religii jako narzędzia politycznej mobilizacji i polaryzacji. Jako twórca współpracujący z tak różnymi grupami, jak stowarzyszenia rolnicze i religijne, koła gospodyń wiejskich czy aktywistów LGBT+ w swoich pracach mierzy się z wieloma społecznymi strachami i uprzedzeniami.

Śmiałe podejście Rycharskiego do wiary i chrześcijaństwa, które nie znajduje odpowiednika w sztuce polskiej, jest aktualnie czynnikiem napędzającym jego praktykę artystyczną. Zebrane na wystawie obiekty opowiadają historię działań artysty, który przechodzi od chęci zorganizowania oddolnej rewolucji i wprowadzenia osób LGBT+ na równych prawach do Kościoła, do praktykowania wiary na własnych zasadach. Zakorzeniony przez różne instytucje i rodzinę w religii, poszukuje w danym zestawie pojęć i wartości nowej wersji projektu emancypacyjnego, który objąłby dotychczas wykluczanych, a który nazywa bezreligijnym chrześcijaństwem.

Wystawa prezentowana w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie poszukuje wspólnego nerwu dla działań artysty podejmowanych we współpracy z mieszkańcami wsi oraz wyrastających na bazie tych kontaktów projektów tożsamościowych.

W działaniach Rycharskiego można widzieć propozycję oryginalnego i niepozbawionego wrażliwości klasowej języka sztuki *queer*, poprzez który artysta proponuje przeorganizowanie naszego sposobu myślenia o politycznych podziałach, znalezienie innej drogi do artykułowania konfliktów. Jego projekt obejmuje nie tylko wymianę słownika i przedyskutowanie na nowo starych wartości w sztuce, prowadzi konsekwentnie do zaproponowania nowego, inkluzyjnego sposobu myślenia o relacjach. Rycharski wypowiadając się poprzez działania i sytuacje, nie porzuca świata obiektów, które wyposaża w silny ładunek emocji i przeżyć egzystencjalnych poprzez wydobycie na pierwszy plan materialności obiektu i jego historii.

Wystawa „Daniel Rycharski. Strachy” jest raportem z kilkunastu lat pracy twórcy, który z naddatkiem wypełnia postulat poszukiwania alternatywy, jednocześnie czerpiąc obficie z kodów kultury popularnej, rozwijając nową interpretację sztuki współpracy na styku aktywizmu, działań politycznych i animacyjnych.

**Kurator wystawy:**
Szymon Maliborski

**Produkcja**
Joanna Turek, Szymon Żydek

**Identyfikacja wizualna wystawy**
Krzysztof Pyda

**Promocja**
Iga Winczakiewicz, Kacha Szaniawska, Daniel Woźniak, Magdalena Zięba

**Projekt aranżacji wystawy:**

Michał Sokołowski

**Wykonanie elementów scenografi:**
Studio Robot (Krzysztof Czajka, Łukasz Wysoczyński)

**Program edukacyjny:**

Natalia Cieślak-Fiedorczuk, Dominika Jagiełło, Marta Skowrońska - Markiewicz, Marta Przasnek, Jolanta Woch, Marta Przybył, zespół Użyj Muzeum

Wybrane wydarzenia z programu towarzyszącego wystawie:

7 marca, godz. 18.30 – W stronę sztuki ze społecznością. Słownik pojęć i historia rodzima praktyk partycypacyjnych na polu sztuki. Dyskusja z udziałem Doroty Grodzkiej, Tomasza Rakowskiego, Igora Stokfiszewskiego. Muzeum nad Wisłą

20 marca, godz. 19.00 – My jesteśmy solą ziemi, My jesteśmy solą w oku. Z Danielem Rycharskim rozmawia Mariusz Szczygieł. Faktyczny Dom Kultury (ul. Gałczyńskiego 12)

26 marca, godz. 18.30 – Strachy i krzyże Daniela Rycharskiego w kontekście globalnej sztuki LGBTQ. Wykład dr hab. Pawła Leszkowicza. Muzeum nad Wisłą

30-31 marca– Słowa//miejsca: Wsie - plener literacki. Spacer podmiejski oraz warsztaty z Natalią Fiedorczuk. Muzeum nad Wisłą

6 kwietnia, godz. 17.00 – Wyroby i prototypy - spotkanie z Olgę Drendą prowadzone przez Natalię Fiedorczuk. Muzeum nad Wisłą

9 kwietnia, godz. 18.30 – Rytuał w religii, rytualność w sztuce - Michał Oleszczyk w rozmowie z prof. Marią Poprzęcką. Projekcja filmu „Krzyżoki”, reż Anna Gawlita. Muzeum nad Wisłą

katalog online: rycharski.artmuseum.pl

materiały prasowe: prasa.artmueum.pl

Kontakt dla mediów:

Iga Winczakiewicz | iga.winczakiewicz@artmuseum.pl | 575 000 986

Wystawie towarzyszy publikacja „Daniel Rycharski. Strachy. Wybrane działania 2008 – 2019”.

Książka wydana w koedycji przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz Wydawnictwo Naukowo-Artystyczne Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie

Copyright by Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Akademia Sztuki w Szczecinie

Szymon Maliborski

**My jesteśmy solą ziemi, my jesteśmy solą w oku[[1]](#footnote-1)**

Tekst pochodzi z publikacji „Daniel Rycharski. Strachy. Wybrane działania 2008 – 2019”
towarzyszącej wystawie „Daniel Rycharski. Strachy”
w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

W krótkim filmie *Do czego mnie matka urodziła*[[2]](#footnote-2)z 2008 roku dwudziestoletnia kobieta prowadzi zabawną opowieść o swoim dotychczasowym życiu na wsi. Jej relacja jest subiektywnym przewodnikiem po „biednej miejscowości Kurówko”, prezentującym raczej trywialną i zgrzebną rzeczywistość, mocno skontrastowaną z kolorowym strojem i żywiołowością jej ciała. Jedna z ostatnich scen, rozgrywająca się na miejscowym cmentarzu, przedstawia radosny taniec dziewczyny w rytm muzyki. Na ten kadr można popatrzeć jak na obraz triumfu życia. Ta przestrzeń na obrzeżach wsi to również granica świata, do którego bohaterka filmu nie chce przynależeć. Jej życie jest gdzie indziej i, jak pokazuje nagranie, śmiało podąża w jego stronę, by wyrwać się do swego (w domyśle wielkomiejskiego) przeznaczenia.

Dziesięć lat później Daniel Rycharski powraca na ten sam cmentarz, na którym nagrywał swoją kuzynkę. Tym razem z pomysłem nowego synkretycznego nagrobka, nowej wersji kamiennego pomnika nad istniejącym już grobem, w którym pochowano część jego rodziny. Jego dziadkowie za opiekę nad kwaterą otrzymają miejsce tuż obok spoczywających tu żydowskich krewnych, którzy przechrzcili się u kresu II Rzeczpospolitej[[3]](#footnote-3). Korzystając z planowanego remontu, Rycharski chciałby wydobyć sytuację wspólnego losu polsko-żydowskich ciał połączonych grobem i deklarowaną religią, poszukać wizualnej formy oddającej charakter tego połączenia. Dopisałby do tego miejsca również swoje nieheteronormatywne ciało, podążając za zwyczajem przygotowywania pomników nagrobnych już za życia. Współpracując z lokalnym kamieniarzem, zamierza stworzyć nową tablicę, na tyle nietypową, by mogła ująć w swojej kompozycji trzy przenikające się tożsamości i ich symbole. Ten gest mógłby być interpretowany jako deklaracja ostatecznego przypisania siebie do tego miejsca – wspólnoty i świata, w którym żyje. Swoista odpowiedź na pragnienia i wybory dziewczyny
z przywołanego materiału. W tym zestawianiu dwóch prac, zrealizowanego filmu i późniejszego
o dziesięć lat pomysłu na rzeźbiarską interwencję, można wyczytać wiele impulsów i tematów charakterystycznych dla całej późniejszej sztuki artysty. Odnaleźć szereg cech dystynktywnych
i napięć, z których buduje autorski język praktyki artystycznej, czy rozpoznać terytorium państwa-miasta, jak nazywa je Tomasz Rakowski, w granicach którego Rycharski najczęściej się porusza[[4]](#footnote-4).

Ten obszar doświadczeń, choć nie ogranicza się do wsi i jej problemów, zazwyczaj ustanawia ją jako jeden z horyzontów odniesienia dla tematów bardziej ogólnych czy tożsamościowych, przeważających w twórczości Daniela Rycharskiego od 2016 roku. Nie inaczej byłoby w sytuacji przywołanego projektu nagrobnego pomnika, przepisującego religię chrześcijańską i jej zwyczaje, tak by wkomponować w nie pamięć o innych, zarówno Żydach, jak i osobach homoseksualnych. Być może właśnie poprzez przypisanie się do małej miejscowości można w szczególny sposób doświadczyć skomplikowania różnych stylów życia, nakładających się na siebie w świecie interioru mazowieckiej prowincji. Działania Rycharskiego w ogólnej perspektywie można widzieć jako problematyzowanie styku odmiennych światów społecznych, zdawanie sprawy z doświadczeń, które nieczęsto są artykułowane w miejscu przecinania się różnych rzeczywistości. Jednocześnie stawia to artystę przed koniecznością wynajdywania nowego języka, poszukiwania form na tyle pojemnych, by stały się materialnym nośnikiem tego spotkania. To miasto-państwo, pracownia liczona w kilometrach – by użyć sformułowania artysty – jest warsztatem, w którym obrabia i spotyka ze sobą tematy dotyczące historii transformacyjnych przemian na wsi z problemami osób LGBT+. Płaszczyzną tego spotkania jest również katolicyzm przenikający i formatujący społeczną tożsamość, która z wielu względów umieszcza religię raczej w centrum niż na peryferiach. Obracając się wokół tych tematów, Rycharski konstruuje, niepozbawiony świadomości klasowej język artystyczny, będący niepowtarzalną interpretacją sztuki *queer*. Dzięki niemu oddaje głos grupom, które nie miały zbyt wielu okazji do wypowiedzi w kapitalistycznej rzeczywistości III RP, chyba, że jedynie językiem rolniczego protestu.
Z drugiej strony konfrontuje wierzących katolików z represyjnością ich religii, obracającej się przeciwko tym, którzy – tak jak Rycharski – nie mieszczą się w ściśle wyznaczonych granicach jej praktykowania. Dialektyka tych głosów nadaje tej twórczości wewnętrzny żar, a biografia artysty zakorzenia je w ciele i tożsamości. Między innymi z tego powodu większość projektów, choć wyraża różnorodne społeczne doświadczenia, a czasami daje im po raz pierwszy publiczną manifestację, jest jednocześnie głęboko osobista. W tym stwierdzeniu pobrzmiewa uwaga samego Rycharskiego, traktującego realizowane projekty jako swego rodzaju autoanalizę, portret wewnętrznego życia czy prywatnych zmagań.

Ten tekst chciałbym widzieć jako próbę zarysowania podstawowych wektorów kształtujących działania artysty na przestrzeni ostatniej dekady.

**Topografia świata wynalezionego**

W 2014 roku w ramach działań związanych z wystawą *Co widać. Polska sztuka dzisiaj*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie zorganizowało we wsi Kurówko *Grę terenową* – jednodniową wycieczkę dla warszawskiej publiczności, połączoną z prostym scenariuszem zadań, wymyślonym przez mieszkańców dla gości z miasta. Była to forma przybliżenia instytucjonalnej publiczności realnego kontekstu i społecznego zaplecza projektów z serii *Wiejski street art* oraz *Ogrodu zimowego* prezentowanych wówczas w Muzeum. Kurówko około 2008 roku stało się jednym z obszarów działań oraz jednym z głównych kontekstów dostarczających inspiracji dla praktyk artystycznych Daniela Rycharskiego. Położona na północnym Mazowszu osada licząca około stu mieszkanek i mieszkańców jest dla niego miejscem rodzinnego zakorzenienia, gdzie przez następną dekadę na podwórzu domu dziadków powstawać będą kolejne projekty, promieniujące na okolicę. Już wtedy wyraźnie zarysowała się topografia kluczowych miejsc związanych z praktyką artysty oraz sieć kontaktów uruchamianych przy późniejszych projektach. Przestrzenią centralną dla jego aktywności stał się dom dziadków. Na ich podwórku powstały pomysły pierwszych murali, przymiarki do *Wyspy* i zrealizowane w 2018 roku *Strachy*. Tu też wracają elementy po działaniach odbywających się w innych przestrzeniach. Montaż poszczególnych rzeźb oraz instalacji w przestrzeni otwartej, do której dostęp mają wszyscy mieszkańcy, stwarza okazję nie tylko do oglądania procesu konstrukcji, lecz również do wymiany opinii i sugestii dotyczących danej pracy. Motyw przyzwyczajania się do pewnych realizacji zanim zafunkcjonują oficjalnie i publicznie, zwłaszcza tych, które mogą wydawać się problematyczne, wskazuje na sposób organicznego wrastania projektów w życie osady. Sprawdziło się to zwłaszcza przy kluczowym projekcie dla indywidualnej wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Tytułowe *Strachy*, seria dwudziestu dwóch krzyży rozmaitych wyznań, przed instalacją na nieodległym polu przez cztery miesiące powstawała pod okiem sąsiadów, pozwalając artyście zebrać liczne komentarze, ale również szczegółowo wyłożyć swój koncept.

Topografia działań powinna uwzględnić również miejsce związane z Galerią Kapliczką – jeden
z elementów składających się na serię obiektów w przestrzeni publicznej. Czytając praktykę Rycharskiego jako zakorzenianie się w języku i wyobraźni katolickiej, pierwsze ślady tego zainteresowania można dostrzec właśnie w przejmowaniu form sakralnych rozpowszechnionych
w mazowieckim pejzażu. Funkcjonująca jako jedna z najmniejszych galerii, Kapliczka zapożycza swój kształt z religijnych pierwowzorów. Niewielka przestrzeń wewnętrzna od 2012 roku służy cyklicznym prezentacjom pojedynczych artefaktów. To również pierwszy stały obiekt artystyczny Rycharskiego, podejmujący dialog z formą pomnika / upamiętnienia. Ten rodzaj wypowiedzi pojawi się u artysty jeszcze wielokrotnie, prowadząc poprzez *Bramę* i *Pomnik chłopa* do *Wyspy*, którą również rozumieć można jako propozycję szczególnego monumentu. Rozmieszczone w Kurówku i poza nim rzeźby
i instalacje wyznaczają przestrzeń jego tymczasowych pracowni. Szczególnym przypadkiem jest tu historia związana z pracą *Łóżko (Bez sprawiedliwości nie ma solidarności*), umieszczoną na dnie wyschniętego stawu w gęstych zaroślach tataraku. Powstała na ziemi niczyjej, poprzez swoją kontrowersyjność została relegowana przez mieszkańców na granicę wsi. Wyschnięty staw stał się wówczas kolejnym miejscem tymczasowego warsztatu artysty, rzeźba zaś znalazła dla siebie nowy kontekst, opowieść o innej kapliczce, która zapadła się przed laty w te bagna.

Spoglądając z dalszej perspektywy, dostrzeżemy również układ relacji rozpościerający się poza rodzinną miejscowość, który wyznacza kolejne obszary świata działań Rycharskiego. Pomiędzy Gorzewem, gdzie współpracuje ze swoim ojcem oraz ze Stanisławem Garbarczukiem aktywnie angażującymi się w powstanie *Pomnika chłopa*, wsiami Lisewo, Smorzewo, Gozdowo. Rozpoznawanie lokalnych aktorów z poszczególnych miejscowości i podejmowanie z nimi współpracy przekłada się nie tylko na nowe inspiracje. W sposób bezpośredni modyfikuje sposoby współdziałania oraz formę dzieł. Stwarza okazję do uruchomienia nowych potencjałów i umiejętności wyzwalających nowe idee i pomysły na pracę. To właśnie poprzez taki kontakt z lokalnym kamieniarzem Teodorem Zasadowskim z Dobaczewa narodził się pomysł na pracę *Piła,* wykonaną ze stalowej tarczy, która przez kilkanaście lat cięła bloki kamienia na nagrobki w jego zakładzie. Spotkanie z Kołem Pomoc Wzajemna z Zawidza przyczyniło się do stworzenia tęczy ze sztucznych kwiatów, która złożyła się – obok równie sztucznych macew – na projekt *Wyspa*, zrealizowany w centrum Sierpca. Tak jak
w przypadku działań ze Stanisławem Adamskim czy Adamem Pestą, takie spotkania prowadzą nas
w nowe społeczne światy. Dynamika relacji artysty z poszczególnymi współpracownikami
z wymienionych miejscowości tworzy rodzaj sieci, w której Rycharski osadza swoje działania. Ruch
w jednym kierunku rezonuje w pozostałych, tworząc żywy układ odniesień. I choć nie jest tylko artystą lokalnym, zwłaszcza gdy podejmuje się wypowiedzi na tematy bardziej uniwersalne poza kontekstem Kurówka, to wspomniana sieć wybrzmiewa w jakiś sposób w strategiach jego działania, stanowi cenną lekcję dla dalszych przedsięwzięć. Kolejnym naturalnym elementem tego pejzażu staną się instytucje artystyczne włączające się aktywnie w układ współpracy artysta – wspólnota (indywidualni współpracownicy).

**W stronę alternatywnych doświadczeń społecznych**

Czytając przekazy dziennikarskie, akademickie czy publicystyczne, kształtujące obraz polskiej pamięci zbiorowej, można odnieść wrażenie, że środowiska bardziej peryferyjne, takie jak mieszkańcy wsi, nowe grupy robotników i migrantów zarobkowych, nie wnoszą do świadomości historycznej własnych form rozumienia przeszłości[[5]](#footnote-5). Brak ten współgrałby z dwoma pewnikami myślenia o tych środowiskach: jako o przestrzeniach niepełnego rozwoju, pewnego defektu oraz związanego z nimi głęboko ukrytego doświadczenia wstydu, fundowanego głównie na historii masowych migracji ze wsi do miast w okresie po II wojnie światowej, a tym samym na wiejskiej genealogii dużej części współczesnej klasy średniej. Debata na temat masowych przemieszczeń przywołana ponownie przez Andrzeja Ledera[[6]](#footnote-6), była miejscem narodzin wielu „inteligenckich” form pamiętania jako form pamięci dominującej, formułującej oceny i interpretacje zachowań tych grup społecznych. Wedle owych interpretacji są to zazwyczaj grupy, którym rewolucja przydarza się, które nie odgrywają podmiotowej roli w tworzeniu narracji.

Proces wyzwalania z tego paradygmatu stał się jednym z impulsów napędzających artystyczne działania Rycharskiego, szczególnie intensywnie podejmującego ten temat w okresie od 2008 do 2015 roku. Praktyki artystyczne wraz z wytwarzaną przez nie sytuacją spełniałyby tutaj rolę katalizatora, dającego możliwość zaistnienia sytuacji „gęstego opisu”, odświeżenia i wydobycia pamięci ciała, a wraz z nią wydobycia pokładów innej, alternatywnej historii wytwarzanej oddolnie przez społeczności. Sfera wyobrażeń, działań lub przemilczeń dotycząca przeszłości, aktualizująca się w trakcie współbycia, byłaby jednym z elementów, które kształtują powstające obiekty. Praktyki twórcze pozwalające na wydobycie tych przekazów można umieścić na przecięciu działań etnograficznych i eksperymentalnej etnografii z tradycją sztuki opartej na współpracy ze wspólnotami lokalnymi. Taki typ praktyk pomagających wydobyć doświadczenie „jak było”, dotyczące różnych epizodów transformacji w Polsce, wpisywałby Rycharskiego w tradycję sztuki ze społecznością jako aktywnością wyrastającą z modyfikacji sztuki krytycznej i zaangażowanej, opartej równocześnie na doświadczeniach „kultury czynnej przesiąkniętej podejściami etnograficznymi i antropologicznymi”[[7]](#footnote-7). Rycharski modyfikuje autorsko tak definiowane metody pracy, z jednej strony otwiera się na to, by społeczność i kontekst określały strategię i tematy działania, z drugiej wnosiły swój wewnętrzny świat i własną krytyczną agendę jako punkt wyjścia do spotkania wokół konkretnego projektu. Ta dialektyka przekłada się również na podejście do kwestii podmiotowości artysty, która w przypadku tych działań nie zostaje rozmyta, co właściwie koncentruje w sobie sprzeczności odzwierciedlające procesy, których doświadcza społeczność.

Kontekstem, w którym można również zobaczyć te projekty jako odpowiedź na zjawiska z pola historii sztuki jest wspomniana już sztuka krytyczna. Jak pisze w jednym z tekstów Magda Szcześniak, rekonstruując sposoby „myślenia o sztuce w debacie publicznej głównego nurtu oraz reakcji świata sztuki na procesy transformacji ustrojowej”[[8]](#footnote-8), nie da się nie zauważyć nieobecności w tych dwóch polach refleksji na temat nieciekawych, nie-wielkomiejskich grup, które zniknęły z radaru. Zarówno
z pola widzialności dominującego przekazu medialnego, cały czas wyczekującego zwieńczonego sukcesem ukonstytuowania się klasy średniej, jak i, z pewnymi wyjątkami, z obszaru sztuki nastawionego na postawy związane z nurtem krytycznym. Jak dowodzi Szcześniak, nie dostrzegano wówczas „tematu narastającego wykluczenia ekonomicznego konkretnych grup społecznych, będącego bezpośrednim skutkiem transformacji ustrojowej, zmiany struktury klasowej polskiego społeczeństwa (…)”[[9]](#footnote-9).

Ta niewidzialność, mająca zapewne szereg przyczyn i uzasadnień – od braku świadomości po brak wsparcia innych aktorów publicznych, którzy mogliby być zainteresowani tak sformułowanym tematem – posiada również aspekt natury klasowej. Na głównego przeciwnika sztuki krytycznej
w debacie publicznej wyrasta wówczas właśnie konserwatywna masa, niezdefiniowany ogół religijnego (fanatycznego) ludu, społeczeństwa, stanowiącego przeszkodę dla realizacji obywatelskiej wizji wspólnoty klasy średniej. Stawiająca opór nieoświecona część ludu byłaby w tym ujęciu zbiorowym podmiotem niedojrzałym do wizji sztuki krytycznej. Uwikłanie przeciwko sobie dwóch grup; odbiorców sztuki krytycznej oraz wykluczonych ekonomicznie i symbolicznie prowincjonalnych mas, byłoby pewnie ramą wspomnianej niewidoczności doświadczeń tych drugich w sztuce tych pierwszych.

Szczególnie w tej perspektywie projekt Rycharskiego, który wytwarza inne narracje i obrazy na temat prowincji, może być zobaczony jako swoista odpowiedź artystyczna wyartykułowana z pominiętego wówczas pola społecznego. W trakcie ostatniej dekady artysta, będący dziś jednym z czołowych twórców od „reinterpretacji współczesnej wsi”, przeszedł drogę od implementacji i modyfikacji klisz popkulturowych na temat peryferii do działań wprost podejmujących kwestię wydobywania i tworzenia nowych narracji dotyczących współczesnej prowincji i tego, co się tam wydarzyło w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat.

**Początki / *Do czego mnie matka urodziła***

Zdobywając formalną edukację w Krakowie na Uniwersytecie Pedagogicznym oraz Akademii Sztuk Pięknych, Rycharski, poprzez rodzinne kontakty, jak również współpracę w tym okresie ze Sławomirem Shutym[[10]](#footnote-10), odkrywa stopniowo w lokalnych wiejskich historiach materię niezwykle plastyczną i podatną na artystyczną obróbkę. Z tego okresu pochodzą głównie działania filmowe eksplorujące wiejską obyczajowość (m. in. przywołany na wstępie film) i codzienne życie na prowincji. Zręcznie operują kliszami wyobrażeń na temat dnia codziennego, dodając do nich co i rusz remiksowane elementy zaczerpnięte z tanich filmów grozy, niesamowitych opowieści czy lokalnych legend lub przesądów. Dzieje się tak chociażby w filmie *Oblubienica*,będącym czymś pomiędzy obyczajowym amatorskim dokumentem a nieforemnym kinem gatunkowym*.* Zafascynowanie wizualną powierzchownością, imaginarium polskiej prowincji, która poprzez swój własny filtr przetwarza docierającą do niej modę czy kulturę popularną, jest odpowiedzią na brak reprezentacji tych przestrzeni i klas społecznych w nurcie sztuki krytycznej tego okresu. Jest poszukiwaniem innych punktów odniesienia niż opowieść o aspiracjach wielkomiejskiej klasy średniej, realizującej się wówczas w konsumpcyjnym spełnieniu tuż przez kolejnym krachem na rynkach finansowych.

Mam wrażenie, że w tych pierwszych projektach dotyczących bliskiej mu rzeczywistości oglądanej
z perspektywy studiów w Krakowie, poszukuje Rycharski pasującego do niej klucza. Narzędzi, dzięki którym będzie mógł wejść głębiej i nie tylko zestawiać wzory myślenia wizualnego i narracje na temat prowincji, ale również wydobywać doświadczenia procesów dziejących się pod powierzchnią, które nie ograniczają się do estetyki czy kolażowania poszczególnych motywów. To co wyraźnie widać
w tych działaniach, to fakt, że granica wsi jest zawsze porowata, podatna na wymianę z tym, co na zewnątrz. To stwierdzenie powracać będzie kilkukrotnie w różnych wypowiedziach artysty jako jedna z kluczowych kwestii dotycząca zmian tożsamości tych obszarów. Staje się również, jak mniemam, jednym z punktów wyjścia do rozpoczęcia pracy nad serią czarnych murali – realizowanego od 2008 roku projektu *Wiejski street art.* Na tę serię można spojrzeć również jako na wyciągnięcie ostatecznych wniosków z humorystycznego okresu montażu, odpowiedź na wcześniej podejmowane próby stworzenia przez duet Rycharski–Shuty „miejskiej sztuki ludowej”[[11]](#footnote-11), popularnej i dekoracyjnej sztuki dla miasta wywodzącej się z potrzeby relaksu i obcowania z łatwym pięknem.

Jest to jednocześnie jeden z pierwszych projektów Rycharskiego, w którym splatają się charakterystyczne dla niego motywy hybrydycznej wyobraźni, kolażowania poszczególnych elementów, z praktyką współpracy z mieszkańcami opartą na zaufaniu i pozwalającą na przykład wkraczać na prywatne posesje. Wielokrotnie przywoływana i omawiana seria malowideł[[12]](#footnote-12) to kilkadziesiąt zróżnicowanych formatem kompozycji malowanych czarną bądź białą farbą bezpośrednio na murach domów i ścianach budynków gospodarskich w kilku przyległych do siebie wsiach,
z Kurówkiem jako miejscem najczęstszych realizacji. Murale przedstawiają zwierzęce hybrydy, mieszankę zwierząt hodowlanych, leśnych i tych zupełnie egzotycznych. Rozmywanie granic poszczególnych bytów odbywa się również na poziomie bardziej symbolicznym, gdy dochodzi do przemieszania pamięci i wyobraźni, doświadczenia kontaktu z wiejskimi zwierzętami oraz zasłyszanych opowieści o stworzeniach o niepewnym statusie.

Warto zaznaczyć, że to rozmyślne rozmycie granicy pomiędzy imaginacją a światem doświadczeń przejawiać się będzie w innych realizacjach artysty jako jeden ze sposobów na współobcowanie duchów. Interpretując *Wiejski street art* zgodnie z tym tropem, można zobaczyć w projekcie nie tylko reminiscencje lokalnych opowieści o tajemniczych stworach, lecz również odzwierciedlenie zmian społecznych i ekonomicznych zachodzących w rzeczywistości, w której ta seria jest realizowana. Rycharski puentuje moment, w którym granice wsi i jej tożsamości stały się płynne, wymieszane ze światem definiowanym wcześniej jako nie-wieś. *Wiejski street art* byłby opowieścią o transformacji, o stopniowej zmianie, w trakcie której pasujące do siebie elementy ulegają modyfikacji, pojawiają się nowe, niekoniecznie początkowo ze sobą zgrane. Wektorem wyrażanej plastycznie transformacji byłby jakiś rodzaj kapitalizmu, odejście od produkcji rolnej w ramach gospodarstw rodzinnych
i pojawienie się na dużą skalę przemysłowych form zarządzania inwentarzem lub uprawą ziemi. Pociąga to za sobą nieopłacalność niewielkiej produkcji oraz częściowe wyludnienie miejscowości na skutek podjęcia pracy w mieście. Opowieść o tym doświadczeniu nie jest sentymentalna, obciążona tęsknotą za autentyczną wsią i jej wartościami. To raczej wizualny komentarz dla tego, co jeszcze do końca niepoznane.

Muralowe zwierzęta w swoim dalszym życiu ewoluują w serię niewielkich rzeźb funkcjonalnych. Gdy okazuje się, że niektóre zabudowania w Kurówku nie mają piorunochronów, wygięte z drutu metalowe kształty pojawiają się na dachach stodół i innych konstrukcji. Pełnią wówczas funkcję zwierząt-totemów ochraniających całkiem dosłownie żyjących pod ich okiem ludzi. Biorąc pod uwagę, że region obfituje w różnego rodzaju znaleziska archeologiczne z okresu starożytności, zwierzęce piorunochrony można uznać za kolejny przykład przepracowywania lokalnych historii na granicy faktów i imaginacji.

**Obraz jednostki**

Dwie prace realizowane jednocześnie, *Pomnik chłopa* oraz *Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych*, były przykładami szeroko zakrojonej organizacji i montowania dużej sieci współpracy. Obie przedstawiały temat związany z samoorganizacją wsi oraz jej własną tradycją sprzeciwu i protestu politycznego. Obydwie debiutowały dla szerszej publiczności podczas krakowskiego festiwalu ArtBoom, który w 2015 roku poświęcony był problemom relacji wsi i miasta.

*Muzeum Alternatywnych Historii* prezentowane pod Wawelem było tymczasową instytucją przypominającą inne spojrzenie na historię (oddolną, peryferyjną, ale z potencjałem emancypacyjnym) niż zaprojektowana przez pobliskie wzgórze. *Pomnik chłopa* z kolei, odsłonięty chwilę wcześniej
w Kurówku, był nie tylko monumentem wnoszącym do publicznej pamięci nowy obraz klasy ludowej, lecz również polityczną amboną, z której można przemawiać w dowolnym miejscu, gdzie tylko uda się mobilny *Pomnik*. Realizacja opisanych projektów splata się z kolejną pracą Rycharskiego, która przyberze formę sztandaru.

W filmie Macieja Drygasa *Usłyszcie mój krzyk*, autor rekonstruuje fakty dotyczące samospalenia Ryszarda Siwca na Stadionie X-lecia podczas centralnych dożynek państwowych w 1968 roku. Akt ten miał miejsce podczas masowej uroczystości, choć sam film skupia się na tym, jak nie zobaczono tego dramatycznego momentu, jak praca kamery i prowadzących transmisję pozwoliła na stworzenie wrażenia normalnego przebiegu wydarzenia. Niezobaczenie aktu samospalenia Siwca stało się tu przedmiotem namysłu, a w szerszym horyzoncie można je czytać jako brak recepcji politycznej tego gestu, który poprzez swoją radykalność wymyka się ze spektrum możliwości reprezentacji. Rycharski mierzy się z podobną historią przeoczonego samospalenia. W 2013 roku przez budynkiem kancelarii premiera w Alejach Ujazdowskich w geście desperacji podpalił się aktywista rolniczy Andrzej Filipiak. Podczas warsztatów prowadzonych przez artystę w „zielonym miasteczku” – obozie protestujących rolników w 2015 roku – otrzymał od nich oficjalne zamówienie na związkowego sztandaru Solidarności z motywem św. Ekspedyta, patrona spraw beznadziejnych. Jednocześnie słyszy historię o przeoczonym i niespecjalnie medialnym akcie desperacji. Wykonany przez niego w 2016 roku sztandar stał się przestrzenią spotkania trzech niezależnych wątków składających się w jeden obraz. Współtworzy go historia wczesnochrześcijańskiego męczennika Ekspedyta, Andrzeja Filipiaka, który „w proteście przeciw biedzie i poniżeniu” stanął w płomieniach oraz doświadczenie samego Rycharskiego, wcielającego się niejako w obie postaci poprzez oparcie kompozycji na autoportrecie. Wykonany w technice haftu sztandar został przekazany Solidarności Rolników Indywidualnych w dniu zamknięcia wystawy *Robiąc użytek* prezentowanej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Moment jego przekazania był równocześnie początkiem demontażu ekspozycji.

Już sam fakt takiego zmieszania elementów wskazuje na przekroczenie, czy to tradycyjnej ikonografii, czy intencji upamiętnienia zmarłego aktywisty. W intencji artysty staje się przepisaniem tych doświadczeń poprzez siebie i swoje ciało. Otwiera to możliwości wmontowania obrazu w inne konteksty. Tak też staje się chwilę później, gdy sztandar zacznie funkcjonować podczas Światowych Dni Młodzieży jako „święty obrazek” w nieco zmienionej, tęczowej wersji. Był wówczas jednym
z elementów składających się na wystawę w Przystani Pielgrzyma LGBT, oficjalnie nieuznawanej przez organizatorów ŚDM za miejsce godne polecenia. Przeoczona historia samobójstwa z powodów ekonomicznych i godnościowych oraz patron spraw beznadziejnych wkomponowane zostały
w doświadczenie nieheteronormatywnych wierzących, również niedostrzeganych przez Kościół.

***Credo***

6 października 2016 roku Daniel Rycharski stanął przed kościołem św. Jacka na warszawskiej starówce, trzymając znacznej wielkości metalową tablicę. Odlew przypominał wyglądem jedną
z typowych form upamiętnień, jakie można znaleźć na budynkach, jeżeli tylko miały związek
z wydarzeniem bądź postacią istotną dla współczesnych. W tym przypadku brakowało jednak budynku, na którym takie upamiętnienie mogłoby się pojawić. Jedynym sposobem na jego obecność w przestrzeni publicznej było oparcie o dźwigające je ciało. Ten performatywny, przenośny charakter pamięci podtrzymywanej zaangażowaniem, jest charakterystyczny dla projektów Rycharskiego, operujących w obszarze komemoracji. *Tablica* niesiona przez artystę odnosiła się do *Katechizmu Kościoła Katolickiego,* konkretnie do fragmentu będącego oficjalną wykładnią stosunku wspólnoty Kościoła do osób homoseksualnych. Odlany w niej cytat wzywał do szacunku i powstrzymywania się od dyskryminacji. Tą osobą był między innymi autor, który przez kilka godzin eksponował płytę
z tekstem, niechroniącym go przed uwagami czy słowną agresją. Litera kanonicznego prawa okazała się dosyć słabą tarczą w konfrontacji z praktyką wiernych. Nie spodobała się również zarządcy terenu, klasztorowi dominikanów, bracia nie zgodzili się nie tylko na zamontowanie tablicy, lecz również na obecność artysty przed kościołem. Od tego czasu, zdaniem Rycharskiego, właściwie nikomu nie pasowała szczególnie dobrze, co pokazuje, że jeszcze długo nie znajdzie dla siebie miejsca.

Czym była ta akcja performatywna na ulicach Warszawy? Upamiętnieniem Katechizmu, który, nieznany, nieprzestrzegany rzez wiernych, pomimo wielowiekowej obecności Kościoła, powinien zostać odlany w metalu? Można myśleć o niej również jako o formie aktywnego przypomnienia tego, o czym raczej zapomina wspólnota, tego, co wypada na margines, do szarej strefy. Wówczas, idąc za historią materiału – tworzywa *Tablicy*, zająć się trzeba resztką, odrzutem. Materiałem, z którego został wykonany odlew, były pozostałości metalowych elementów krzyży, wizerunków Chrystusa zdobiących nagrobki, zachowane przez kamieniarzy i sprzedawane na złom.

Dwa lata później Rycharski wpada na pomysł wykorzystania stalowej piły znajdującej się w zakładzie kamieniarskim Teodora Zasadowskiego. Nieużywana od kilku lat znacznych rozmiarów tarcza, oparta o ścianę jednego z budynków, jest porzuconym obiektem, dawnym narzędziem pracy.
W zainteresowaniu tym przedmiotem pobrzmiewa dawne upodobanie do traktowania zużytych narzędzi jako tworzywa artystycznego. Na zardzewiałej powierzchni piły wyryty zostaje napis, cytat
z Józefa Tischnera „Zanim cię zbawią, trzeba wiedzieć, kogo zbawić. Musisz być sobą, bo jeżeli będziesz kimś innym, to zbawią akurat tego innego, nie ciebie”. Przesłanie Tischnera można potraktować jako bardziej pragmatyczną, ludową wersję imperatywu o konieczności stawania
w prawdzie. Jednocześnie głos w kierunku otwartej wizji instytucji Kościoła. Do tekstu z klasyka filozofii dialogu dołączony zostaje fragment innej wypowiedzi. To modlitwa napisana przez anonimową nastolatkę, wysłana do Wiary i Tęczy – stowarzyszenia zrzeszającego chrześcijan LGBT+. Choć nieco naiwna, przypomina swoją frazą ludowe lamentacje, wylewne i rozwlekłe, ale zarazem ujmujące szczerością. Jest prośbą o akceptację, skierowaną przez dziewczynę do rodziny, która, przynajmniej w tekście wyznania, uznaje ją i jej orientację za w pełni naturalną, daną od Boga.

Zakomponowane na kolistej tarczy w formie półokręgów dwa dialogujące ze sobą teksty dopowiadają wyraźnie, o jaki rodzaj stawania w prawdzie chodzi. Są grą w ujawnianie i zakrywanie tego, co można w nich wyczytać. Obiekt ten w swoim pierwotnym kontekście w Kurówku zafunkcjonuje wkopany do połowy w ziemię, z widocznym jedynie fragmentem tekstu Tischnera, układającym się w rodzaj tęczy – znaku przymierza. Druga część schowana pod ziemią tkwić będzie w potencjalności odkrycia przez odbiorców tej pracy. Zdarta podczas wykonywania tekstu warstwa rdzy pod wpływem warunków atmosferycznych odtworzy się po pewnym czasie, zacierając sentencje. Wówczas całość przesłania będzie musiała być wykonana ponownie, podtrzymana kolejnym zaangażowaniem.

Tak jak w przypadku pracy *Łóżko*, działania z *Tablicą* i *Piłą* w zamierzeniu artysty byłyby swoistym wotum w intencji zmiany, pomnikami niezaistniałego rytuału pojednania. Obiektami sztuki publicznej upamiętniającej tę intencję. Rycharski chce równocześnie zmienić rozumienie aktu pokuty: to nie grzesznik ma się wyspowiadać, lecz wspólnota wiary, która przez tak długi czas odrzucała grupy wiernych, nie uznając ich za pełnoprawnych członków. Szczera pokuta oznacza nie tylko przewartościowanie postawy i żal, ale również chęć zadośćuczynienia i poprawy. *Tablica* i *Piła* odwołują się również do innej wizji Kościoła, która nie jest powszechnie praktykowana przez tę instytucję. Prezentowane na nich sentencje nie są jednak ideami, które wywodzą się spoza wspólnoty. W pierwszym wypadku są zaczerpnięte z jednej z bardziej konserwatywnych publikacji, szczegółowo objaśniającej doktrynę i sposoby jej praktykowania. Drugie źródło – filozofia dialogu, choć zdaje się już wyschnięte, oficjalnie stanowi istotny wkład intelektualny w rozumienie teologii. Podobnie umiejscawiając siebie, wewnątrz i jednocześnie na marginesie, podejmuje się Rycharski projektu przebudowy wspólnoty z pozycji peryferii, szarej strefy o niejasno wytyczonych granicach, dla której metaforą może być odrzucona materia, którą przetopiono w *Tablicy* we fragment doktryny.

W swoich notatkach artysta niejednokrotnie porusza ten temat, co można odczytać jako projekt budowania dla siebie przestrzeni autonomii – praktykowania wiary na własnych zasadach. „W obliczu homofobii runął mój kościół wewnętrzny. Od tego czasu walczą we mnie jakby dwie osoby: wierząca w Kościół i nie, a polem tej walki jest praktyka artystyczna i odbudowa Kościoła”. Dodaje dalej „Ten budynek, na który patrzę, nie jest kościołem, nie jest zabytkiem, jest spustoszoną kupą gruzów”. Praktyka artystyczna jest zatem nieodzownym elementem projektu zmagania się z własną duchowością, czego syntezą może być nie tyle zgoda i akceptacja zastanej formy, co wyjście w stronę nowego.

Motyw transgresji, transformacji byłby również jednym ze stałych elementów poetyki Rycharskiego, w dużym stopniu niezależnym od podejmowanego przez niego tematu. Jednym ze źródeł takiej postawy są inspiracje filozofią genezyjską Juliusza Słowackiego, którego pisma artysta intensywnie studiował. Można je odnaleźć w chęci łączenia przeciwieństw, przekraczania utartych form i tworzenia ich nowych konfiguracji. W taki sposób można spojrzeć również na potrzebę spotykania odmiennych światów społecznych, budowania własnej praktyki w oparciu o paradoksalne połączenia. Jednym
z najbardziej wyrazistych tak ukierunkowanych działań stał się performans *Walentynki / Środa popielcowa.* Realizowana w zimowym krajobrazie Kurówka akcja zawdzięcza swój tytuł niecodziennej sytuacji nałożenia się jednego dnia dwóch odmiennych świąt, tytułowych Walentynek oraz rozpoczynającego okres Wielkiego Postu Popielca. Ustawiając obok siebie wysłużony przenośny konfesjonał oraz fragmenty gejowskiego *dark roomu*, pali oba elementy, mieszając wytworzone
w tym procesie popioły. Mocny, ikonoklastyczny gest staje się tu wstępem do przekonfigurowania społecznych wyobrażeń. To również sposób na rozliczenie się z grzechem jako elementem wpędzania w poczucie winy i upokorzenie. W ten oto, nieco humorystyczny sposób, idea agonizmu wyartykułowania przez Chantal Mouffe i Ernesta Laclau[[13]](#footnote-13) nieoczekiwanie zyskuje metafizyczne uzasadnienie, interferujące z lokalną tradycją. Radykalnie pojęty użytek z tej filozofii mógłby stać się odpowiednim remedium na opary konserwatywnego ducha romantycznego, wchłonięte przez polską tożsamość. Gdy przyłożyć te działania do współczesnego społecznego rozdarcia, wektor agonizmu może zostać ukierunkowany na poszukiwania alternatywy. Rycharski w swoich projektach, m.in. pracy *Krzyż*, w których najmocniej dotyka współczesnych problemów polskiej rzeczywistości, stara się przekroczyć jej podział. W tym sensie nie da się go wpisać w już wyartykułowaną w polskiej sztuce postawę awangardowego konserwatysty (jak określa się np. Zbigniew Warpechowski). Nie tworzy sztuki współczesnej (która przyswoiła sobie narzędzia nowoczesnej ekspresji i strategie twórcze)
z prawicowym wektorem. Myślę, że próbuje za to znaleźć w wartościach pojmowanych jako konserwatywne (wiara, wspólnota kościelna, kulturowy katolicyzm) sposób na emancypację opartą na innej tradycji. To eksperyment poszukujący języka dla tych środowisk, które są związane z szeroko pojętą religią i konserwatyzmem, poprzez który mogą wyrażać doświadczenia, którym wcześniej ich język nie dawał wyrazu. Można powiedzieć, że posługując się konserwatywną formą (*Krzyż*, *Tablica* oraz inne działania) stara się zmodyfikować idee przypisywane opatrzonym obiektom i w ten sposób poszukiwać alternatywy. Pobrzmiewające w wypowiedziach artysty sformułowania typu „do Kościoła mówić językiem Kościoła” pozwalają stwierdzić, że montowanie alternatywy również nastąpi na tym gruncie.

W wypadku Kościoła to przekraczanie polega na zainscenizowaniu nowej przestrzeni, zarówno duchowej, jak i zupełnie fizycznej. Idea budowania pojawia się po raz pierwszy w realizowanym
w 2015 roku *Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych*. Powstała na bazie konkretnej wiejskiej chaty quasi-instytucja została wzniesiona tymczasowo pod Wawelem prezentując, jak sama nazwa wskazuje, odmienną historię społeczną względem tej opowiadanej przez królewski zamek. Wykorzystywany wówczas materiał ceglany pochodzący z rozbiórki starego domu stał się przyczynkiem do rozważań na temat składania od nowa form, które uzupełnią luki narracji. Gruz, cegły, materiał budowlany są zatem zapowiedzią nowego, elementem, z którego wyłoni się kształt nowej idei konstytuującej się w projekt bezreligijnego chrześcijaństwa. Pracą, która w popowej formie podejmuje się tej konstrukcji jest monumentalny w swojej formie witraż *The Gay Ghost*. Zawłaszczając jedną ze stron komiksu z lat 40., skąd artysta zaczerpnął również tytuł obiektu, tworzy nowy obraz superbohatera zaangażowanego w losy świata. Duch pojawiający się na ziemi w bardzo konkretnym momencie ekspansji nazizmu staje do walki ze złem systemu totalitarnego. Forma witrażu służy do spotkania bajkowej postaci z jak najbardziej realną i uwikłaną w zmagania z rzeczywistością postawą Dietricha Bonhoeffera. Protestancki pastor i teolog był aktywnym członkiem opozycji antyhitlerowskiej, a także autorem tekstów wzywających do rozliczenia się ze zbrodniczym systemem, jak również kreślących projekt naprawczy dla Kościoła, zdeprawowanego przez ideologię nacjonalistyczną. Stracony na osobisty rozkaz Hitlera tuż przed końcem wojny, pozostawił po sobie m.in *Listy z Tegel*, w których formułuje najbardziej przełomowe myśli reformatorskie. Łącząc dwa odmienne światy – komiksowego herosa budującego popkulturowe wyobrażenie bohaterstwa
z fragmentami rozważań na temat konieczności przemiany Kościoła, w III Rzeszy aktywnie współpracującego z narodowym socjalizmem – Rycharski tworzy plastyczny wykład na temat konieczności zaangażowania się w naprawę rzeczywistości.

Witraż jest w tej perspektywie jednym z pierwszych działań, którymi artysta buduje przestrzeń do praktykowania wiary na własnych zasadach. Praca *The Gay Ghost* byłaby wyraźnym manifestem na rzecz bezreligijnego chrześcijaństwa. To swego rodzaju praktyka wiary zrzucająca z siebie szatę religii, nie tyle dziejąca się poza instytucją, co stwierdzająca, że obecna formuła myślenia o religii jest niedojrzała i stwarza łatwą okazję do manipulacji Zrzucenie tego płaszcza daje przede wszystkim możliwość zobaczenia drugiego człowieka i jego potrzeb, pozwala nie myśleć tylko o zachowaniu własnego statusu. Tu też, w drugim człowieku, spełnia się jedyna możliwość spotkania z Bogiem. Można założyć, że Rycharski, przywołując Bonhoeffera, postrzega swoją aktywistyczną praktykę artystyczną na rzecz wykluczonych właśnie jako realizację tej możliwości spotkania. Skoro Bóg umarł zgładzony przez ludzi, to poprzez wcześniejszy fakt wcielenia można go dziś odnaleźć tylko w innym człowieku.

To nowe *credo* zastępuje poniekąd nieskuteczne i nie wcielane w praktykę nakazy pojawiające się
w przywołanych wcześniej pracach *Piła* i *Tablica*. Cytując ponownie Bonhoeffera, artysta stwierdza, że Kościół może spokojnie śpiewać swój chorał gregoriański, tylko jeżeli krzyczy w tym samym czasie w obronie Żydów i komunistów. Przekładając to moralne wezwanie na czasy współczesne, grupą,
w obronnej której powinien się zaangażować, są np. osoby LGBT+ wyrzucane poza nawias wspólnoty. Wspólnota wiary może się zjednoczyć ponownie nie poprzez budowanie tożsamości na wykluczeniu, lecz dzięki aktowi sprawiedliwości, jakim byłoby przyznanie się do błędu, dające szansę na perspektywę nowego otwarcia. Prócz pragnienia akceptacji wybrzmiewa tu również oskarżenie
o brak takich działań we współczesnej rzeczywistości, co wymusza na artyście podjęcie takich poszukiwań. W zamierzeniu Rycharskiego, witraż powinien stać się kolejnym obiektem rozwijanego przez niego nurtu sztuki publicznej w Kurówku i okolicach. Jako kolejny pomnik / upamiętnienie powinien zdawać sprawę z istotnych konfliktów czy doświadczeń i być „pierwszą ścianą” nowego gmachu bezreligijnej wiary. *The Gay Ghost* można zestawićz pracami takimi jak *Pomnik chłopa* czy *Sztandar św. Ekspedyta*. Każda z nich tworzy obraz jednostki uwikłanej w świat współczesnych konfliktów, raportującej o zmaganiach wewnątrz odmiennych światów społecznych.

**Strachy. Współobcowanie ludzi z duchami**

Scenografia z głośnego filmu *Pokłosie*, składająca się na zainscenizowany cmentarz żydowski, jest niczym zły sen opowiadający o stosunkach polsko-żydowskich. To obraz, który budzi niepokój. Pamięć pogrzebana zbyt płytko, by czuć się wobec niej bezpiecznie, grozi pytaniami o niewygodną przeszłość. Wszędzie, nawet w Sierpcu. Tak zapowiadany projekt *Wyspa* zafunkcjonował
w przestrzeni miasta na tzw. Jeziórkach, stawach w rekreacyjnym sercu miejscowości. Pogłębiane przez żydowskich pracowników przymusowych przed wysłaniem ich do obozów zagłady, Jeziórka są dzisiaj urokliwą okolicą do spacerów i spędzania wolnego czasu.

Znajdująca się na nich wyspa była w kwietniu 2018 roku miejscem kolejnej interwencji Rycharskiego. Elementem zderzonym z obrazem sztucznych żydowskich nagrobków był kolorowy pas krepinowych kwiatów, układający się w rodzaj wstęgi-tęczy opasującej scenografię. Liczba pąków oddaje liczbę żydowskich mieszkańców Sierpca tuż przed II wojną światową, natomiast kolory tęczy wskazują na jeden ze znaków związanych ze środowiskiem LGBT+. Łącząc te dwie, z pozoru odległe od siebie kwestie, Rycharski zadaje pytanie o to, jak niechęć, nienawiść, a w końcu przemoc napędzają różne co do przyczyny, ale podobne w sposobie działania mechanizmy wykluczenia. Jak dobrze udokumentowana i rozumiana historia może pomóc w rozpoznaniu dzisiejszych zagrożeń pod postacią homofobii lub „antysemityzmu ludzi łagodnych i dobrych”.

*Wyspa* funkcjonowała jako kolejny tymczasowy projekt upamiętnienia stworzony przez artystę, a także jako performatywna sytuacja. Do ustawionego rzędu macew i kwiatowej tęczy można było się zbliżyć tylko, gdy wsiadło się na ponton obsługiwany przez jednostkę WOPR. Ten aspekt podróży, opuszczenia stałego lądu, był jakby wyprawą ratunkową, udaniem się na spotkanie tego, co pojawia się pod postacią społecznych lęków. Egzorcyzmowanie duchów nie tyle polegałoby na walce z nimi, co na próbie wypowiedzenia historii, przed którą chcemy się bronić. Tą opowieścią są kryjące się
w gruncie żydowskie nagrobki, wraz z obecnością resztek ciał i nieobecnością pamięci. Są nią również nienależące do przeszłości strachy przed nowym innym, w miejsce którego można podstawić właściwie dowolne grupy ludzi. Jak określił to tytuł jednego z lokalnych artykułów komentujących projekt, *Żydzi, geje i lesbijki na wyspie*.

*Wyspa* byłaby więc przykładem uruchomienia historii ratowniczej, która polega na sprowokowaniu do mówienia. Jak pokazał projekt, nie ma jednak języka, którym można byłoby się wypowiedzieć. Stąd pomysł splatania uruchomiony przez artystę, posiłkowanie się wydarzeniami z okresu II wojny światowej, aby dać kontekst dla współczesnych mechanizmów dyskryminacji. Zwrotnie połączenie macew i tęczy zwracało uwagę na również niewypowiedziane doświadczenie cierpienia homoseksualnych ofiar Zagłady.

Sprowokowane przez artystę splątanie zadziałało niczym pryzmat rozszczepiający jednolite białe światło na szereg różnych barw. Dekonstruuje on homogenizujące wyobrażenie, pozwalając na ujawnienie się jeszcze innych queerowych duchów. Podobniej jak pierwsze projekty z serii *Wiejski street art,* *Wyspa* oraz konfrontują nas z widmem. Już nie fantazyjnych stworów, lecz z bardzo realnymi demonami znajdującymi się pod ziemią, nawiedzającymi nas na co dzień.

Tekst ten przyjął formę kilku zbliżeń na praktykę Daniela Rycharskiego. Zbliżeń wyrywkowych, które nie tyle dostarczyły wyczerpującego opisu prac, co poszukiwały wspólnych nerwów spajających te działania, kilku historii przetwarzanych przez artystę przy pomocy wynajdywanych w trakcie pracy strategii.

Osobna rzeczywistość, która dopowiada różnorodne konteksty i znaczenia do praktyki artystycznej Rycharskiego, zawarta jest w szkicownikach w formie zeszytów prowadzonych przez niego od przeszło dwóch lat. Toczy się w nich rodzaj wewnętrznej rozmowy z samym sobą (zmieniającym się pod wpływem własnych projektów czy przeczytanych lektur) i ze światem. Artysta dialoguje tu z teologią, jak również codzienną praktyką instytucji wiary. Nieco w kontraście do ich zeszytowego, niepoważanego charakteru, używa notatników jako miejsca do zapisu swoistych ćwiczeń duchowych. Szkicownik do rozmyślań jest miejscem pracy nad rozmontowywaniem i składaniem myśli Dietricha Bonhoeffera, czy szerzej testowania zderzeń religii ze współczesnym światem. Tego typu notatki, częściowo reprodukowane w tej książce, dają wgląd w metody pracy artysty, kiedy idee, naszkicowane zależności powracają co i raz, zestawiane i porównywane z innymi pomysłami. Opowieść o Rycharskim z tej perspektywy tworzy obraz artysty konsekwentnie montującego, scalającego różne wymiary rzeczywistości: od przypadkowych cytatów i fragmentów modlitw, po mocne zderzenia symboli, rozgrywające się najpierw na stronach zeszytów. Ten styl pracy widoczny jest na wielu poziomach realizacji, gdy poszczególne projekty artysta komponuje z rozmaitych elementów zaczerpniętych z odmiennych społecznie czy klasowo światów. Od pierwszych prób murali z serii *Wiejski street art,* po najnowsze realizacje, ze *Strachami* włącznie.

1. Tytuł zaczerpnięty z wypowiedzi Pauliny Osińskiej. [↑](#footnote-ref-1)
2. Film Daniela Rycharskiego w zbiorach Filmoteki Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/rycharski-daniel-do-czego-mnie-matka-urodzila [↑](#footnote-ref-2)
3. Rodzinna pamięć nie podaje precyzyjnie czy miało to miejsce przed czy w trakcie II wojny światowej. Nie do końca wiadomo czy zmiana religii była uwarunkowana sytuacją okupacji i czy była drogą ratunku. Historia mogłaby stać się przykładem strategii asymilacji Żydów na polskiej wsi poszukujących w obliczu Zagłady drogi ocalenia. [↑](#footnote-ref-3)
4. Tekst Tomasza Rakowskiego, *Awangarda, wieś, ucieczka* również do znalezienia w publikacji S*trachy. Wybrane działania 2008-2019.* [↑](#footnote-ref-4)
5. Tomasz Rakowski, *Historia mówiona i źródła etnograficzne jako* wiedza pewna*. Przypadek potransformacyjnej historii Torgutów w zachodniej Mongolii oraz historii wsi Broniów w centralnej Polsce*, „Rocznik Antropologii Historii” 2015, rok V, nr 1(8), s. 1–25. [↑](#footnote-ref-5)
6. Andrzej Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013. Zob. również, Jacek Wasilewski, *Społeczeństwo polskie, społeczeństwo chłopskie*, „Studia Socjologiczne” 1986, nr 3, s. 40–56; *Jesteśmy potomkami chłopów.* Z prof. Jackiem Wasilewskim rozmawia Marta Duch-Dyngosz, „Znak” 2012, nr 684. [↑](#footnote-ref-6)
7. Igor Stokfiszewski, *Sprawczość wspólnoty. W stronę radykalnego programu sztuki ze społecznością*, w: *Sztuka ze społecznością,* red. Jaśmina Wójcik, Igor Stokfiszewski, Izabela Jasińska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018, s. 30. [↑](#footnote-ref-7)
8. Magda Szcześniak, *Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu polskiej sztuki czasów transformacji*, w: *Założenia przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej*, red. Jakub Banasiak, Fundacja Kultura Miejska, Warszawa 2015 s.115– [↑](#footnote-ref-8)
9. Magda Szcześniak, dz. cyt., s. 135. [↑](#footnote-ref-9)
10. Rycharski i Shuty od 2005 roku współdziałali w grupie artystycznej Duet, która operowała na styku literatury i sztuk wizualnych, posługując się często szablonem, dokumentacją zdjęciową czy medium filmu. Eksperymentowali również
z różnorodnymi formami pisarskimi oraz strategiami słownej narracji. [↑](#footnote-ref-10)
11. Zob. http://www.artinfo.pl/pl/blog/wydarzenia/wpisy/daniel-rycharski-slawomir-shuty-dozynki-3/ (dostęp: 12.01.2019). [↑](#footnote-ref-11)
12. Seria *Wiejski street art* była bodaj pierwszym projektem artysty, który zwrócił na niego uwagę mediów nie tylko artystycznych. W 2012 roku w Galerii Wozownia w Toruniu odbyła się pierwsza i właściwie jedyna wystawa indywidualna Rycharskiego, zatytułowana *Street art na wsi*. Kuratorowana przez Dorotę Łagodzką ekspozycja podsumowywała trwający wówczas projekt, jak również inne wczesne działania „wiejskie” artysty. [↑](#footnote-ref-12)
13. Por. Chantal Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. Barbara Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015. [↑](#footnote-ref-13)