

# CÓŻEŚ UCZYNIŁ, DANIELU RYCHARSKI?

## Działania artystyczne Daniela Rycharskiego we wsi Kurówko w kontekście performatywnego zastępowania według Josepha Roacha

Agata Skrzypek

### Wprowadzenie

Podtrzymywanie zwyczajów, obrządków i lokalnych rytuałów, które spychane zostają na margines i wypierane przez mechanizmy „zmniejszania świata” – globalizację, glokalizację i inne – reguluje konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego. O sens jej zapisów pyta Richard Kurin w artykule pt. *Safeguarding intangible cultural heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal*, w którym nie zgadza się m.in. na skazywanie ostatnich osób dysponujących zanikającymi umiejętnościami czy unikalną wiedzą na misję ich ochrony, na kontrowersyjne kryteria wyboru praktyk przeznaczonych do ocalenia (niewolnictwo i przemyt ludzi to praktyki tak samo historycznie ugruntowane jak gotowanie czy ziołolecznictwo, a jednak, jako moralnie potępione, nie zostały włączone w program ochrony), wreszcie, nie sądzi on, by praktyki, które są w procesie i siłą rzeczy zmieniają się wraz z czasami, w których są kultywowane, miały zostać zamrożone w ich najbardziej aktualnej formie. Kurin nie zaprzecza, że UNESCO, stwarzając konwencję, miało jak najlepsze intencje, lecz apeluje o ukonkretnienie zapisów i przemyślenie konsekwencji ich stosowania<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. R. Kurin, *Safeguarding intangible cultural heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal*, „Museum International”, nr 56, 2004, s. 66–77, [online:] <http://www.shi.or.th/upload/Download%20File/%E0%B8%A8%E0%B8%B8%E0%B8%81%E0%B8%A3%E0%B9%8C%E0%B9%80%E0%B8AA%E0%B8%A7%E0%B8%99%E0%B8%B2%202555/Kurin%202004.pdf> [data dostępu: 20.12.2019].

Zjawisko, którym chciałabym zająć się w niniejszym eseju, zdaje się znajdować w orbicie argumentacji Kurina i rozszerzać ją. Dotyczy ono bowiem, jak wiele z listy UNESCO przedłużania lokalnych rytuałów i ich roli w kształtowaniu tożsamości wspólnoty – w tym wypadku mieszkańców wsi, czyli grupy stosunkowo nielicznej, gdzie więzi międzyludzkie mają okazję się rozwijać i umacniać ze względu na wspólne interesy, pokrewieństwa i bliskość przestrzenną. Co jednak odróżnia przykłady ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, które przywołam, to fakt, że „ochrona” nie odnosi się do żadnej konkretnej tradycji ani praktyki; pojawia się w miejscu pustym i wygasłym jako remedium na stagnację. Nasuwa się pytanie – co miałyby zostać ocalone? Atmosfera miejsca? Czyjeś o nim wyobrażenie? Odwrócony mechanizm przypominania kieruje punkt ciężkości nie na samą tradycję, a na oryginalną i artystyczną formę jej ochrony. Wygasły „wir zachowań” okazał się inspirujący dla Daniela Rycharskiego, absolwenta krakowskich UP i ASP, laureata Paszportu „Polityki” w dziedzinie sztuk wizualnych. Okrzyknięty w 2013 roku „twórcą wiejskiego *street artu*” rozpoczął we wsi Kurówko specyficzną krucjatę, mającą na celu ponowną integrację mieszkańców i rekonstrukcję relacji między sąsiedzkich. Artysta, w oparciu o historie swoich dziadków i innych mieszkańców, stworzył wizję tego, jak powinna wyglądać prawidłowo funkcjonująca wieś i na podstawie tych założeń postanowił zrealizować szereg projektów artystycznych. Zajmę się omówieniem trzech z nich – wspomnianym *street artem*, „Multimedialnym strachem na dziki i ptaki” oraz „Galerią Kapliczką” – traktując je jako reprezentacje strategii obranej przez Rycharskiego. Strategię tę, rozpoznaną pod kątem reprodukcji fragmentu kultury i bazującej na nieobecny materialnie wzorcu, odwołam do rozważań Josepha Roacha dotyczących performatywnego zastępowania, surogacji. Autor przygląda się trójstronnej relacji między pamięcią, performansem a substytucją. Według niego reprodukcja i odtwarzanie kultury odbywa się w społecznym i nieprzerwanym procesie, który nazwać można surogacją. Działanie to zakłada odwoływanie się do wzorca, który nie istnieje (a więc jest ono niekończące się i nieefektywne), lecz który poprzez kolejne próby ustanawiany jest raz po raz na nowo. Jeśli potraktować działania artystyczne Rycharskiego jako performans w rozumieniu Roacha, dowiemy się, że są one zaledwie substytutem czegoś o wiele wcześniejszego, „pewną trudną do uchwycenia całością, którą nie są, ale którą muszą daremnie usiłować jednocześnie ucieleśnić i za-

stąpić”<sup>2</sup>. Innymi słowy, Rycharski oparł swój program artystyczny na wytworzonym przez siebie samego przekonaniu o konieczności rekonstrukcji tradycji we wsi Kurówko, co skutkowało miało polepszeniem stosunków sąsiedzkich i przywróceniu poczucia więzi z miejscem zamieszkania. Ryzykowna kolonizatorska postawa twórcy, a co za nią idzie, utożsamienie potrzeb własnych z potrzebami mieszkańców wsi poskutkowało niekontrolowanym przesunięciem planowanego efektu w inne pola symboliczne. Co jest zatem źródłem fantazmatu, nieobecnymi formami wiejskiej wspólnoty, którą na nowo stwarza artysta? Dlaczego propozycje aktywizacji ludności wiejskiej pociągają za sobą nieproszone konsekwencje?

### Wizerunki

Jak przekonywał na spotkaniu zatytułowanym „Współczesność wsi”, które w 2013 roku odbyło się w MOCAK-u, Kurówko jest przykładem miejsca, które niegdyś – i jest to „niegdyś” niezakorzenione w żadnym konkretnym momencie historycznym, bliżej nieokreślona przez Rycharskiego przeszłość – mogło poszczycić się silnym przywiązaniem do tradycji rolniczych oraz potencjałem wspólnototwórczym. Okazje do integracji przydarzały się na przykład na przystanku autobusowym, przy którym dwie najstarsze we wsi kobiety lubiły opowiadać historie z dawnych lat i skupiały wokół siebie nie tylko osoby czekające na transport, lecz także miłośników ich opowieści. Podobną funkcję pełnił sklep, gdzie zaopatrywano się nie tylko w artykuły spożywcze, ale i w porcje sąsiedzkich plotek. (Jak żartobliwie zauważa Roach, plotka jest najlepszym lekarstwem na amnezję i w kontekście rekonstrukcji performansu ma charakter materiału dowodowego<sup>3</sup>.) Raz do roku hucznie obchodzono dożynki, a nieco częściej spotykano się wieczorami w remizie strażackiej, która dziś ograniczyła swoją funkcję do baru. W dalekiej przeszłości w Kurówku działał teatr, zainicjowany i tworzony w całości przez mieszkańców. Ludność wiejska, jak mówi Rycharski, jest w tym samym stopniu religijna co zabobonna, a do kościoła musi dojeżdżać do wsi sąsiedniej – w swojej najbliższej okolicy miała zatem „niegdyś” do dyspozycji różne świeckie przestrzenie spotkań, które wy-

<sup>2</sup> D. Kosiński, *Performatyka w(y)prowadzenia*, WUJ, Kraków 2016, s. 43–44.

<sup>3</sup> J. Roach, *Wprowadzenie. Historia, pamięć i performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2014, nr 121/122, s. 34.

starzały jej w zupełności. Rycharski wspomniał również o uroczystym zwyczaju odwiedzania i żegnania zmarłego w trumnie, co trwać miało nawet kilka dni, nim został odprawiony pogrzeb<sup>4</sup>.

Zwyczaje te wygaszały stopniowo. Młodzi ludzie zaczęli opuszczać gospodarstwa w poszukiwaniu szerszych horyzontów rozwoju, starsi zasiedli w fotelach przed telewizorami. Jak zaznaczał Rycharski, prawdziwą pasją starszyny okazały się polskie i brazylijskie seriale. Dwie najstarsze mieszkanki Kurówka zmarły, a odkąd w każdym domu pojawiły się telefony, sąsiedzi i rodzina coraz częściej wybierali kontakt za pośrednictwem. Z czasem ludzie zaprzestali spontanicznych odwiedzin, więc frontowe drzwi przestały być użyteczne, a domy „odwróciły się do siebie plecami”. Kurówko stało się sypialnią dla pracujących w większych ośrodkach. Stosunkowo wygodne bycie „online” rekompensowało aktywne życie „offline”. Mechanizm McLuhanowskiej globalnej wioski zadziałał niczym nóż obosieczny – z jednej strony uczynił mieszkańców Kurówka pasywnymi i wyizolowanymi od siebie nawzajem, z drugiej, dzięki działaniom Rycharskiego, skierował na nich uwagę mediów i amatorów sztuki, do czego wróć w kolejnej części pracy.

W miejsce wygasłych praktyk Daniel Rycharski postanawia wstawić substytut, za pomocą którego w Kurówku odzyskane zostałyby relacje sąsiedzkie. Najlepiej ideę tę oddaje instalacja na wolnym powietrzu pt. „Multimedialny strach na dziki i ptaki”, angażująca mieszkańców na najprostszym, bo organizacyjnym poziomie. Tytułowym strachem jest telewizor. W mniemaniu artysty odpowiednim miejscem odbiornika jest szczerze pole, ponieważ jego obecność w domach izoluje od siebie nawet najbliższą rodzinę. Stał on pod wiatą wykonaną przez mężczyzn z Kurówka, którą kolorowo przyozdobiła młodzież. Kwiaty przypominały świętojańskie wieńce, puszczone letnimi nocami wraz z nurtem rzeki. W dniu inauguracji projektu pod wiatą zgromadzili się mieszkańcy Kurówka, Kurowa i Sierpca, by na nowym strachu, czyli telewizorze, obejrzeć filmy dokumentalne (również autorstwa Rycharskiego) opowiadające o życiu codziennym wsi. Krótkie metraże pokazywały skubanie kur, dogłądanie gospodarstwa i oglądanie telewizji (!), a statyczne kadry przeplatały krótkie wypowiedzi, celowo niezgrabne ujęcia „gadających głów”. Po projekcji nastąpił wieczorny koncert w remizie strażackiej. W ten sposób Rycharski ustanowił nowe – jak sam określił – „święto”.

Czy „Multimedialny strach...” na pewno wypełnia kryteria „świętości” i „świętowania”, czyli upamiętnia jakieś wydarzenie, nadaje dniu

<sup>4</sup> Zob. *Współczesność wsi – dyskusja*, 10.01.2013 [online:] <https://mocak.pl/wspolczesnosc-wsi-dyskusja>. [data dostępu: 20.12.2019].

powszedniemu wyjątkowości i odbywa się cyklicznie? Bez wątplenia projekt wywołał w lokalnej społeczności poruszenie, rozumiane nawet najprościej jako wyjście z domu, zgromadzenie się pod wiatą i przywitanie się. Na miejsce przybyła również prasa, telewizja, dziennikarze. Jak można wywnioskować z nieśmiałyłch reakcji osób, które wzięły udział w akcji, ich niechęci do spojrzenia w kamerę czy nawet stanięcia w jej obiektywie, niecodzienna sytuacja wywoływała uczucie skrępowania. O rozminięciu się z potrzebami mieszkańców świadczy fakt, że kolejne takie, odwołujące się do dożynkowych uroczystości „święto” nie odbyło się ponownie. Podjęta próba rekonstrukcji wspólnoty miała także, wedle założeń Rycharskiego, odmienić myślenie mieszkańców o przestrzeni w której żyją i rozniecić potrzebę aktywnego spędzania wspólnego czasu. Performans ten ukazuje, że zastępstwo nie odniosło sukcesu, że objawiło się mieszkańcom jako działanie zewnętrzne, niezrozumiałe, sterowane odgórnie, na które zjawili się kierowani poczuciem obowiązku czy przyzwoitości<sup>5</sup>. Z kolei Roach, obserwując zasadę zastępowania, dochodzi do wniosku, że niezwykle rzadko odnosi ono sukces, wymaga wielu podejść, ponieważ pamięć kolektywna kieruje się prawami wyobraźni. Luka po braku może zostać wypełniona z deficytem lub z nawiązką, a w obu przypadkach można mieć do czynienia emocjonalną i nieraz wrogą reakcją społeczności<sup>6</sup>. W tym sensie „Multimedialny strach...” staje się świadectwem pewnego etapu procesu surogacji, jednego z kilku możliwych podejść – prób dopasowania artystycznych wizji Rycharskiego do tożsamości i potrzeb mieszkańców Kurówka.

Warto zaznaczyć, że Rycharski nie planował zaangażowania siebie w ten proces. Zmiana obejmować miała tylko mieszkańców. Podkreślając swoją więź z Kurówkiem, które jednak nie jest miejscem, w którym dorastał ani był kształcony, Rycharski zainteresował się jego przestrzenią i problemami dopiero jako student ostatniego roku Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Od razu potraktował wieś jako pole do działania artystycznego, spojrzał nań z punktu widzenia tez zawartych w książkach do socjologii, które, jak mówi, pochłoniął w dużych ilościach, by zrozumieć mechanizmy sterujące życiem na prowincji. Chce w tym miejscu pokazać, że niezależnie od emocjonalnego stosunku do miejsca pracy, Kurówko pozostaje dla Rycharskiego terenem obcym, warsztatowym, płynnym, domagającym się przekształcenia. Nie miała

<sup>5</sup> Dokumentacja projektu dostępna jest online: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/rycharski-daniel-multimedialne-strachy-na-dziki-i-ptaki> [data dostępu: 25.12.2019].

<sup>6</sup> J. Roach, dz. cyt., s. 23.

miejsca żadna operacja na tożsamości samego artysty, ponieważ wypo-  
wiadał się on z innej pozycji. Roach, który osadza swoje rozważania na  
temat surogacji w kontekście performansów wokółatlantyckich – na  
przykładach ekspansji kolonii brytyjskich i francuskich w Indiach oraz  
Ameryce Północnej oraz złożonych wymian interkulturowych podczas  
Mardi Gras w Luizjanie – określiłby postawę Rycharskiego jako kol-  
onizatorską. Nie po to jednak, by obrazić, ale by wskazać na pewien  
konieczny warunek: zastępstwa nie mogą obyć się bez figury obcego.

[Społeczności wokółatlantyckie] [n]ie mogły jednakże stać się  
przedmiotem własnych przedstawień, jeśli wcześniej nie poka-  
zały, za co lub za kogo się nie uważają. Definiując się w opozycji  
do innych, kultury w obecności zainteresowanych albo też za ich  
plecami, wytwarzały wzajemne reprezentacje, od panegiryków  
do karykatur<sup>7</sup>.

Jak pokazuje Roach, surogacja staje się metodą stawiania oporu  
w momencie przechwycania kontrargumentów należących do dyskur-  
su kolonizatora. Kilkakrotnie w historii kolonizacji takie sytuacje miały  
miejsce – za przykład badacz podaje powstanie jazzu czy fuzję afrykań-  
skiej technologii i europejskich pomysłów na jej wykorzystanie w celu  
uprawy roślin<sup>8</sup>. Podobnie wydaje się być w wypadku omawianych dzia-  
łań Rycharskiego. Stosunek mieszkańców Kurówka do wykonywanych  
przez niego murali przechodził różne etapy, a w dodatku proces akcep-  
tacji zachodził nieliniarnie, co zweryfikował Cyryl Skibiński w reporta-  
żu *Wiejski street art*, napisanym dla „Magazynu Kontakt”<sup>9</sup>. Dziennikarz  
w rozmowach z mieszkańcami odkrył, że część społeczności Kurówka  
odnosi się obojętnie bądź ambiwalentnie do hybrydalnych wizerun-  
ków zwierząt, które znaczą domostwa niczym długie cienie, duchy, zja-  
wy rodem z legend i lokalnych podań. Choć najwidoczniej uznano, by  
o artyście mówić w tonie pozytywnym i chwalić jego talent, wydaje się  
to maską przyjętą wobec Skibińskiego, nałożoną w celu ochrony tego,  
co ocalono z Kurówka „z czasów przed Rycharskim”. W oficjalnej nar-  
racji przedstawionej na spotkaniu w MOCAK-u nie pojawił się temat  
wątpliwości czy nieufności społeczności Kurówka wobec podejmo-

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 24.

<sup>8</sup> Tamże, s. 26.

<sup>9</sup> C. Skibiński, *Wiejski street art*, „Magazyn Kontakt. Dwutygodnik internetowy”,  
12.05.2012, nr 15, [online:] <http://magazynkontakt.pl/wiejski-street-art.html>, [data  
dostęp:] 20.12.2019.

nych działań. Rycharski oraz kuratorka jego projektu, Dorota Łagodźka, stworzyli pozytywistyczną opowieść o odpowiadaniu na potrzeby łaknących kultury mieszkańców wsi. W przypadku murali intencją Rycharskiego (wyłączając wzgląd praktyczny, czyli konieczność zdania egzaminu na uczelni) było wywołanie fermentu w mikrospołeczności, ponowne rozsianie „wiejskiej plotki” i znalezienie artystycznej reprezentacji dla historii o dziwnych stworach czających się w pobliskim lesie. Tymczasem, zupełnie wbrew i na przekór planowi, uruchomione zostało coś innego – zabobony. Jeden z rozmówców Skibińskiego przyznał, że trudno mu ocenić wartość artystyczną projektu, ale odkąd na ścianie jego gospodarstwa widnieje cień lisa, zwierzęta te przestały podchodzić pod jego obejście. O innych zaskakujących reakcjach na malowidła (jak zatrzymywanie auta przed przystankiem, w razie gdyby namalowany na wiacie królik zechciał przekroczyć pasy) wspomniał zresztą sam Rycharski, nie komentując tego jednak w żaden sposób, znacznie bardziej przywiązując uwagę do popularności murali. Można pokusić się o stwierdzenie, że mieszkańcy „dopraszali się” malowideł na swoich domach nie dlatego, by cieszyć się ich walorami estetycznymi, ale by dołączyć do grupy „chronionej” wizerunkami hybrydalnych potworów, by te nie wyszły z lasu i zostawiły gospodarzy w spokoju. Obecność murali wskazała na utajenie zabobonnego oblicza wsi. Zasiały one w mieszkańcach niepokój i przywołały na wierzch utajone lęki. W tym miejscu można znów odwołać się do specyfiki procesu surogacji, w którym jest miejsce na obudzenie uspiętych fobii, lecz interesująca wydaje się jeszcze jedna kwestia.

Powyższa sytuacja jest przykładem tego, jak w rozumieniu Roacha funkcjonują „wizerunki” (*effigies*). Są one substytutami nieobecnego oryginału, umożliwiającym produkowanie pamięci poprzez jego zastąpienie. Ich rola to „pośrednictwo” lub „pełnomocnictwo”. Lukę po nieobecnym mogą wypełnić jedynie w pewnej części i nieustannie wskazują na potencjalny wzór. W interpretacji Dariusza Kosińskiego jest to „jednoczesne bycie i niebycie”, które „rozбивa tradycyjny porządek fikcji i rzeczywistości, gry i prawdy, związany z obecnością”<sup>10</sup>. Surogat poddaje w wątpliwość możliwość wytworzenia czegoś absolutnie nowatorskiego. Pokazując, że każde zachowanie wytwarza wyobrażenie wzoru, surogat porządkuje, przedstawia i ustanawia go.

<sup>10</sup> D. Kosiński, *Performatyka w(y)prowadzenia*, WUJ, Kraków 2016, s. 43–44.

## Nowa reprezentacja

Trzeci z przywoływanych przykładów, „Galeria Kapliczka”, pozwoli szczególnie wyraźnie zarysować, jak stojące za brakiem wzorca wyobrażenie Rycharskiego o prawidłowym funkcjonowaniu wsi wpłynęło na odbudowanie tożsamości mieszkańców Kurówka. Tym, co warunkowało możliwość jej przekształcenia czy też uruchomienia jakichkolwiek innych procesów, jest brak reprezentacji kulturowej, brak politycznej widzialności mikrospołeczności mazowieckiej wsi. Co w takim razie decydowało o mentalnej przynależności do Kurówka, nim pojawiły się w nim oryginalne murale i instalacje artystyczne? Można domyślić się, idąc za wyobrażeniem Rycharskiego, że tożsamość ta opierała się z jednej strony na więzach rodzinnych, z drugiej – na dziedziczeniu ziemi. Próba odmienienia myślenia mieszkańców o swojej „małej ojczyźnie” zaowocowała w 2012 roku cyklicznymi wystawami na świeżym powietrzu. W niewielkiej przestrzeni postumentu o charakterystycznym kształcie z trójkątnym zadaszeniem swoje prace wystawiali zaproszeni przez Rycharskiego artyści. Projekt ten miał trzy główne założenia. Po pierwsze, dostęp do sztuki powinien być otwarty, a jej obecność – powszechna, naturalna. Zatem postument ustawiono na drodze prowadzącej z osiedla na pole, czyli w miejscu, które mijają każdy w drodze do pracy – niezależnie od tego, czy wyjeżdża ze wsi, czy idzie pracować w polu. Po drugie, ma wchodzić w interakcję z odbiorcą, co skutecznie i pomysłowo zagospodarował Zbigniew Sałaj, którego praca inaugurowała projekt. Zainstalował on w kapliczce czujniki ruchu. Dzięki temu każdy, kto mijając przydrożny „punkt kultury” słyszał uprzejme „dzień dobry!” powiedziane głosami mieszkańców Kurówka. Po trzecie, miał bazować na lokalnych przyzwyczajeniach i w miarę możliwości je przekształcać. To z kolei na samym początku wiązało się z ryzykiem odrzucenia przez społeczność formy kaplicy. W Kurówku przydrożne kapliczki zastępują brak odpowiedniej infrastruktury dla większych zgromadzeń wiernych, nic więc dziwnego, że pojawiła się grupa osób niechętnych wykorzystaniu sakralnej formy do innych celów<sup>11</sup>.

Dopiero duża, podświetlana kaplica o dumnej nazwie „Galeria Kapliczka”, stojąca na podarowanym Rycharskiemu przez sołtysa polu oraz zainteresowanie ogólnopolskiej prasy zmieniły i na nowo ukształ-

---

<sup>11</sup> Preludium do projektu rzeczywiście nie zdało egzaminu – były to niewielkie kapliczki powieszane na drzewach, lecz w środku, zamiast świętych obrazków lub rzeźb przedstawiających patronów, Rycharski umieścił narzędzia pracy rolniczej. Mimo próby wyjaśnienia i interpretacji swojego pomysłu, został nakłoniony do zdjęcia kapliczek.

towały nastawienie mieszkańców. Potrzeba było innego autorytetu, niż Rycharski – władzy sołtysa oraz perswazji dziennikarzy. To właśnie w lustrze ich sądu na temat kulturalnego fermentu w Kurówku przeglądamy się bohaterowie-uczestnicy działań Rycharskiego. Znowu posłużę się opinią utrwaloną w przytoczonym artykule Cyryla Skibińskiego. Jedną z gospodyń Kurówka powołuje się na zauważone przez siebie w opisach osiągnięć artystycznych Daniela Rycharskiego sformułowanie: „wreszcie coś zaczęło się dziać w tej zabitej deskami wsi”. Być może w rzeczywistości nie brzmiało ono tak radykalnie, lecz, jak słusznie zauważa Skibiński, już samo jego przytoczenie przez rozmówczynię wskazuje na poczucie krzywdy, zatruwające pozytywne uczucie dumy. Projekt „Galerii Kapliczki” – w całej swojej krasie, epatowaniu nowoczesnością, mówiący nowym językiem i chcącym tego języka nauczyć swoich odbiorców – unaoczniał mieszkańcom Kurówka ich zacofanie i niedopasowanie do świata poza granicami powiatu. Od poczucia niższości bardzo blisko jest do resentymentu i nienawiści, te z kolei potrzebują swojego punktu odniesienia i ofiary. Czy Rycharski przewidział scenariusz, w którym zostaje zdetronizowany ze swojego performatywnie ustanowionego tronu? W jednej chwili mieszkańcy Kurówka znaleźli się bowiem w sytuacji, w której nigdy wcześniej nie byli. Nadana została im widzialność i ustanowiona reprezentacja. Kurówko przestaje istnieć wyłącznie jako „wieś w województwie mazowieckim”, a przeobraża się w „Kurówko – wieś, w której pracuje Daniel Rycharski”. Ustanowione zostają nowe role – mieszkańcy jako ci, którzy potrzebują interwencji z zewnątrz, by ich obecność w Kurówku odzyskała „wyższy” sens, w takim znaczeniu, w jakim rozumiemy uszlachetniającą, odrywającą człowieka od ciężaru codzienności misję sztuki. Rycharski wciela się w rolę Prometeusza podarowującego ludziom ogień, a zaproszone środowisko artystyczne niczym grupa chirurgów pochyla się nad pacjentem, jednocześnie diagnozując i operując. Nadany status umniejsza znaczenie Kurówka takim, jakie było ono przed wkroczeniem doń działań artystycznych i przed opowiedzeniem o nich w prasie, a uprzywilejowuje sytuację terażniejszą. Natomiast artykuły na temat Kurówka, do których mieszkańcy mają taki sam dostęp, jak każdy inny użytkownik internetu, przedstawiają to miejsce dość jednostronnie, bardziej kładąc nacisk na solidne przygotowanie i intencje Rycharskiego (surogaty), niż na materiał, na którym on pracuje (niezdefiniowany, wyobrażony, założony oryginał). Nasuwa się pytanie, czy odwoływanie się do wzorca, do „niegdyś” jest potrzebne do czegoś więcej, niż ideowego uzasadnienia?

## Surogaty

Jak łatwo się domyślić, zaproponowane przez Rycharskiego „wizerunki”, oddające ducha sztuki współczesnej, wyraźnie wskazywały na różnego typu braki – brak poczucia wspólnoty i oddolnej inicjatywy, reprezentacji i widzialności, puste miejsce po zależnościach międzyludzkich. Wdrożenie w życie aż trzech rozciągniętych w czasie projektów artystycznych nie byłoby możliwe, gdyby ramy tożsamości Kurówka były wypełnione. Pora spojrzeć w przyszłość i zapytać, co tak właściwie udało się Rycharskiemu zrobić dla aktywizacji wspólnoty. Na spotkaniu w MOCAK-u wygłosił on znaczące oświadczenie: gotów jest odsunąć się w cień i zostawić uruchomioną przez siebie maszynę, by jedynie przyglądać się, jak jego dzieło rozwija się i performuje, jak sami mieszkańcy kontynuują je wedle własnych pomysłów i chęci. Ten sam Rycharski, który z dawnych tradycji, opowieści i lokalnych przyzwyczajzeń stworzył na własne potrzeby fantasmagoryczny wzorzec idealnego Kurówka, teraz pozostawia swój dorobek jako podstawę dla kolejnej fantazji. Przyjrzyjmy się z tej perspektywy nieobecnemu wzorowi. Zauważmy, że to, co według artysty było kwintesencją wiejskości, na czym oparł kilka swoich głośnych projektów, mogło być zbiorem przemyśleń tak samo niedopasowanych do potrzeb społeczności Kurówka, jak sztuka wizualna XXI wieku. Nawet, jeśli зараżeni entuzjazmem Rycharskiego mieszkańcy kontynuują jego dzieło, nie można zakładać, że w przyszłości nie pojawi się kolejna osobowość – niekoniecznie artysta! – który odniesie się do niego krytycznie lub wywyższy na piedestał, by stworzyć kolejny surogat. Nie mając bezpośredniego dostępu do całości wytworzonego przez Rycharskiego doświadczenia, zbiorowej pamięci, kontekstów, zainspiruje się on jedynie wybranym elementem, który w danej chwili w przyszłości będzie wydawać się mu relewantny. Konkludując, nawet niecieszący się z początku popularnością i zaufaniem surogat w momencie przekształcenia się we wzór nabiera powagi, a w miarę upływu czasu – wraz z odcieleśnianiem, materialnym odchodzeniem coraz bardziej się odrealnia, by zamienić się w fikcję i wyobrażenie. Surogacja nie ma początku ani końca, ale złagodzeniu momentu przejścia od poprzednika do następcy społeczności pomaga mechanizm pamięci selektywnej, wyrzucanie poza obręb głównego nurtu chropowatości, nieciągłości i zerwań – czyli zapominanie.

## Zakończenie

Wracając na sam koniec do wątpliwości Richarda Kurina odnośnie zamrażania tradycyjnych praktyk i skazywania ich spadkobierców na opiekę nad zanikającymi zwyczajami – performatywne zastępowanie wydaje się być strategią stojącą w poprzek temu zero-jedynkowemu podziałowi. Systemowy obowiązek podtrzymywania tradycyjnej praktyki w formie, która nikomu nie jest pragmatycznie potrzebna bądź przestała być komunikatywna, wydaje się najprostszą drogą do jej zaniechania. Rycharski odwrotnie, performatywnie ustanowił wzorzec, by zaproponować surogaty oraz wizerunki, za pomocą których społeczność Kurówka mogła wyrazić swoją chęć lub niechęć do współdzielenia wizji artysty, wytworzyć jej negatyw i za jego pomocą na nowo skonsolidować wspólnotę.

## Bibliografia podmiotowa

- Roach J., *Wprowadzenie. Historia, pamięć i performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2014, nr 121/122, s. 22–36.
- Rycharski D., *Multimedialne strachy na dziki i ptaki*, Kurówko 2011, [online:] <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/rycharski-daniel-multimedialne-strachy-na-dziki-i-ptaki>.
- Współczesność wsi – dyskusja w MOCAK-u, 10.01.2013, [online:] <https://mocak.pl/wspolczesnosc-wsi-dyskusja>.

## Bibliografia przedmiotowa:

- Bishop C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Wyd. Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Kosiński D., *Performatyka w(y)prowadzenia*, WUJ, Kraków 2016, s. 43–44.
- Kurin R., *Safeguarding intangible cultural heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal*, „Museum International”, nr 56, 2004, s. 66–77, [online:] <http://www.shi.or.th/upload/Download%20File/%E0%B8%A8%E0%B8%B8%E0%B8%81%E0%B8%A-3%E0%B9%8C%E0%B9%80%E0%B8%AA%E0%B8%A7%E-0%B8%99%E0%B8%B2%202555/Kurin%202004.pdf>.

McLuhan H.M., *Galaktyka Gutenberga*, tłum. A. Wojtasik, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017.

Skibiński C., *Wiejski street art*, „Magazyn Kontakt. Dwutygodnik internetowy”, 12.05.2012, nr 15, [online:] <http://magazynkontakt.pl/wiejski-street-art.html>, [data dostępu]: 20.12.2019.

## Streszczenie

Artykuł poświęcony jest analizie trzech działań partycypacyjnych autorstwa artysty wizualnego, Daniela Rycharskiego, we wsi Kurówko – *Multimedialnemu strachowi na dziki i ptaki*, *Galerii Kapliczce* oraz cyklowi wiejskiego *street-artu*. Punktem wyjścia są rozważania Richarda Kurina na temat ustawy regulującej ochronę niematerialnego dziedzictwa kulturowego, w szczególności kontrowersje wokół kwestii „mrożenia” tradycyjnych praktyk w formie zastanej w XX/XXI wieku, bez możliwości dalszego ich przekształcania. Korzystając z koncepcji performatywnego zastępowania (surogacji) Josepha Roacha autorka wskazuje, że nieobecność tradycyjnej praktyki stała się źródłem kreatywności Rycharskiego i doprowadziła do powstania projekcji, jaką artysta nałożył na rodzinną wieś. Zaznacza, że ta silna potrzeba utworzenia wspólnoty doprowadziła do utworzenia nowej, medialnej identyfikacji wsi Kurówko, pozostawiając jego mieszkańców w poczuciu ambivalencji oraz nieufności wobec podjętych przez Rycharskiego działań. Autorka rozważa, czy negatywny odbiór sztuki może być wspólnototwórczy. Następnie analizuje proces przekształcania się nowej praktyki w mit przy pomocy mechanizmów pamięci kolektywnej.

Słowa kluczowe: performatywne zastępowanie, surogacja, wizerunek, pamięć zbiorowa, sztuka partycypacyjna, niematerialne dziedzictwo kulturowe

## Abstract

The paper is devoted to analysis of three works of participative art by Daniel Rycharski in the Kurówko country: *Multimedia scarecrow for wild boars and birds*, *Small Chapel Gallery* and the series of cottage street-art paints. The starting point is what Richard Kurin claims about UNESCO regulations for safeguarding intangible cultural herit-

age, particularly his doubts regarding 'freezing' some of the traditional practices in the shape they have gained till 21st century. Using Joseph Roach's concept of performative substitution (surrogation) author suggests that the very lack of traditional rituals in Kurówko became the source of Rycharski's creativity and brought him to re-create his own idea to be put on the family country. Author notices that this strong will for creating a community led to setting up a new identification in press and social media for Kurówko, leaving its inhabitants in a sense of ambivalence and mistrust. That evokes a question whether this defensive reception might be a cohesive force for community? Using mechanisms of collective memory author also analyzes the process of reshaping new practice into a myth or a phantasm.

Keywords: performative substitution, surrogation, effigy, collective memory, participative art, intangible cultural heritage