

ANDRZEJ ROZWADOWSKI

Wydział Archeologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
<https://orcid.org/0000-0002-3982-1258>

Obrazy, które leczą. Dekolonizująca moc rdzennej sztuki Pierwszych Narodów Kanady

Images That Heal. The Decolonizing Power of First Nations' Art in Canada

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

Photographic collections depicting North American Indians from the turn of the 20th century are an atlas of sorts intended to document a "vanishing race". Today, this atlas is subject to critical evaluation with one of the forms of its contestation being contemporary First Nations' art. The article shows a specific aspect of such art, in which the "photographic atlas" is decolonised by symbols belonging to the "indigenous atlas" of the First Nations. Important symbols of this "indigenous and first atlas" are rock paintings, a confirmation of the First Nations' rights to the lands they inhabit since time immemorial. The article explores how motifs of this "first art" are inscribed into the contemporary artistic projects of the First Nations, particularly those in which these two atlases are confronted, and rock paintings act as a medium of transfer to the world of ancestors and the core of indigenous spirituality.

Keywords: contemporary art; First Nations; Canada; rock art; decolonisation

Abstrakt

Kolekcje fotograficzne Indian Ameryki Północnej z przełomu XIX i XX wieku są rodzajem atlasu, który miał dokumentować ginący świat Indian. Dziś ten atlas jest krytycznie oceniany, a jedną z form jego ewaluacji jest współczesna sztuka Pierwszych Narodów. Artykuł pokazuje specyficzny aspekt tej sztuki, w której ów „atlas fotograficzny” jest dekolonizowany za pomocą symboli przynależących do „rdzennego atlasu” Pierwszych Narodów. Ważnymi symbolami tego „rdzennego i pierwszego atlasu” są malowidła naskalne, będące potwierdzeniem praw Pierwszych Narodów do ziemi, którą zamieszkują od niepamiętnych czasów. Artykuł pokazuje, jak motywy tej pierwszej sztuki są wpisywane we współczesne artystyczne projekty Pierwszych Narodów, szczególnie te, w których następuje konfrontacja tych dwóch atlasów, gdzie malowidła naskalne pełnią funkcję medium przenoszącego do świata przodków i rdzenia rdzennej duchowości.

Słowa kluczowe: sztuka współczesna; Pierwsze Narody; Kanada; sztuka naskalna; dekolonizacja

O autorze

Andrzej Rozwadowski – archeolog. Prof. dr hab., pracownik Wydziału Archeologii UAM w Poznaniu oraz honorowy członek Rock Art Research Institute, University of the Witwatersrand, Johannesburg. Bada sztukę naskalną w Azji, Ameryce i Afryce. Ważnym wątkiem jego studiów jest znaczenie sztuki naskalnej we współczesnym świecie, ostatni projekt (NCN), którym kierował, nosił tytuł *Sztuka naskalna jako źródło współczesnej tożsamości kulturowej: syberyjsko-kanadyjskie studium porównawcze*.

Kiedy na początku XX wieku Edward Curtis zaczął przemierzać dziewicze połacie Ameryki Północnej, realizując swój wielki projekt fotograficznego „atlasu” ginącego, jak zakładał, obrazu Indian, pewnie nie spodziewał się, że wiek później potomkowie tych, których dokumentował, będą tak krytycznie oceniać jego pracę. Bo choć z perspektywy zachodniej jego dzieło *The North American Indian*, na które złożyło się blisko czterdzieści tysięcy fotografii, ma określoną wartość historyczną (choć także kontestowaną), to w oczach współczesnych krytyków, wywodzących się z Pierwszych Narodów, ale nie tylko, nie jest ono już tak jednoznaczne. Z jednej strony Curtis utrwalił wizerunki setek osób (oprócz obiektów i miejsc), których twarze najprawdopodobniej, przynajmniej w części, nigdy byśmy później nie poznali. Z drugiej strony zarzuca mu się zbytne idealizowanie fotografowanych postaci, wyizolowanie ich z rdzennych kontekstów kulturowych. Curtis niekiedy usuwał z wykonanych już zdjęć aspekty nowoczesności, które wkradłszy się do planu zdjęciowego, zakłócały kreowaną fotograficznie wizję świata pierwotnego; czasem fotografowane osoby ubierał w stroje, które woził ze sobą, tak aby jawiły się one jako bardziej indiańskie. Monumentalność „atlasu” Curtisa kontrastuje zatem z jego finalną oceną. Pamela McCallum porównuje tę kolekcję fotografii do kolekcji innych indiańskich „pozostałości”, którymi nasyczone są muzea, gdzie są one oddzielone od ich pierwotnych kontekstów, niejednokrotnie rytualnych i religijnych¹. Rzec by można: wszystkie one są pozbawione ducha. Jak piszą France Trépanier i Chris Creighton-Kelly:

Rdzenni mieszkańcy byli przedstawiani jako niecywilizowani, gorsi. Edward Curtis widział w nich „ginącą rasę”, którą trzeba było udokumentować, zanim wymrą wraz ze swymi „prymitywnymi” obiektami artystycznymi².

Mniej więcej w tym czasie, kiedy Curtis zaczynał swoją przygodę z fotografią, Louis Riel, przywódca powstania Metysów i orędownik praw Pierwszych Narodów w Kanadzie, dokładnie w 1885 roku miał proroczo powiedzieć: „Mój lud pozostanie w uśpieniu przez sto lat, a kiedy się przebudzi, tymi, którzy przywrócą mu ducha, będą artyści”³. Jaki może być związek tych słów Riela z twórczością Curtisa i innych fotografów dokumentujących na przełomie XIX i XX wieku Pierwsze Narody? Jeśli fotografie Indian są wyidealizowanymi portretami, pozbawionymi ich pierwotnej mocy, a może nawet portretami o wykradzionych duszach, a współczesna sztuka rdzennych artystów amerykańskich jest skierowana na przywracanie tego rdzennego ducha, to związek ten zaczyna nabierać sensu. Sprawczość tego związku ujawnia się dobrze we współczesnej sztuce rdzennych artystów Kanady, szczególnie tych posługujących się techniką kolażu i *combine-painting*, gdzie jednym z komponentów prac stały się właśnie zdjęcia Indian, przynajmniej w części wykonane przez Curtisa. Dekolonizująca natura współczesnej sztuki Pierwszych Narodów może być rozpa-

ANDRZEJ ROZWADOWSKI

Obrazy, które leczą: dekolonizująca moc rdzennej sztuki Pierwszych Narodów Kanady

trywana z różnych perspektyw. W niniejszym eseju chcę zwrócić się ku warstwie ikonograficznej, w której ważną rolę okazuje się grać pierwsza (w sensie chronologicznym) sztuka⁴ tych narodów (stanowiąca pierwszy atlas Ameryki), przez wieki zapisywana na powierzchniach skalnych rozsianych po całym kontynencie lub, bardziej emicjnie: po Wyspie Żółwia – tak bowiem nazywają ten kontynent rdzenne społeczności amerykańskie. Ideą artykułu jest pokazanie, jak ważna jest nadal ta pierwsza sztuka dla współczesnych rdzennych artystów, jak staje się budulcem ich artystycznej i kulturowej tożsamości oraz jak za jej pomocą dekolonizują oni (również) fotograficzny atlas Curtisa.

Źródła współczesnej rdzennej sztuki Kanady

Współczesna rdzenna sztuka kanadyjska ma relatywnie niedługą historię. Jej ojcem był Norval Morrisseau, urodzony w 1932 roku w Beardmore nad Jeziorem Nipigon w Ontario, dziś już legendarny odzibwejski artysta samouk, który stworzył niezliczenie wiele obrazów, po raz pierwszy przekazujących treści rdzennej wizji świata w formie obrazów malowanych na płótnie. Napisałem „niezliczenie wiele”, gdyż faktycznie nie sposób ich dzisiaj policzyć. Były momenty, że Morrisseau tworzył jeden obraz po drugim i zanim stał się twórcą w pełni rozpoznawalnym i pożądanym przez marszandów, nie dbał o katalogowanie swoich dzieł. Nałóg alkoholowy, który uśmierzał jego traumę szkoły rezydencjalnej⁵, sprawiał, że niejednokrotnie zamieniał swoje obrazy na butelkę whisky, od której długo nie mógł się uwolnić. Sława, jaką osiągnął, poskutkowała tym, że po jego śmierci w 2007 roku zaczęły powstawać wręcz gangi fałszerzy jego prac i dziś trudno czasem mieć pewność, czy obrazy, które do tej pory uważano za jego dzieła, faktycznie nimi są. Bez względu na to, liczba prac, jakie stworzył, idzie w setki⁶.

Morrisseau malował tematy odzibwejskiej kultury, które do tej pory należały do sfery tabu. Starszyzna plemienna nie pozwalała na ich rozpowszechnianie, szczególnie w kręgu kultury białego człowieka. Podczas jednego z doświadczeń wizyjnych, jakie miało miejsce w 1957 roku,

Wielki Manitou pod postacią Ptaka Grzmotu zwolnił Norvala z tego zakazu. W jego pracach przeważały motywy animalistyczne i ludzkie oraz formy hybrydowe. Wszystkie one były ekspresjami świata duchowego. Niedźwiedź, przykładowo, był tym niedźwiedziem, który mu się objawił podczas pierwszej ceremonii *vision quest*, jaką przeszedł w wieku dwunastu lub trzynastu lat⁷. Transformacja ludzko-ornitomorficzna obrazowała Ptaka Grzmotu, jak i jego samego, Morrisseau wierzył bowiem, że ostatecznie wcielił w siebie tego *manitou*⁸. W tym sensie, choć formalnie realistyczna, była to sztuka wizyjna, przenosząca do sfery rytualnego doświadczenia duchowości.

Rdzenna odżibwejska percepcja świata jest kluczem do rozumienia sztuki Norvala Morrisseau, ale też i współczesnej twórczości Pierwszych Narodów. Brak wyraźnych ontologicznych granic pomiędzy tym, co widzialne, a tym, co niewidzialne, płynność bytów mających zdolność przechodzenia z jednego w drugie, ich animistyczna natura, dotycząca zarówno ludzi, zwierząt, jak i całego otaczającego krajobrazu (drzewa, jeziora, rzeki, góry, skały) – to świat, który Norval Morrisseau opisał już w książce *Legends of My People: The Great Ojibway*⁹. Późniejsze profesjonalne badania etnologiczne ujęły to w ramy teoretyczne, głównie za sprawą Irvinga Hallowella, który potwierdził, że kluczem do rozumienia odżibwejskiego bycia w świecie jest osobowy charakter wszystkich składowych tego świata, który oprócz istot ludzkich zamieszkują też istoty inne-niż-ludzkie i wszystkie one wchodzą we wzajemne relacje mające charakter społeczny¹⁰. Co ważne, wszystko to przenika i łączy moc lub energia określana mianem *manitou*. Kontakt z tym innym światem uczono od dziecka, a zasadniczym testem jego doświadczenia były właśnie rytuały poszukiwań wizyjnych (*vision quest*), w czasie których inicjowany miał możliwość doświadczenia mocy *manitou*, którą powszechnie określano mianem *medicine*. Linie łączące zwierzęta i ludzi w obrazach Morrisseau są właśnie wizualizacjami tej mocy¹¹. Pokazują, że nawet jeśli namalowane jest pojedyncze zwierzę, to nie jest to obraz zwierzęcia samego w sobie, ale właśnie bytu będącego częścią czegoś potężniejszego i bardziej złożonego (il. 1).

Oprócz wizji odżibwejska tradycja bazowała na dwóch formach przekazu ikonograficznego. Jedną były piktoqramy „zdobiące” rytualne zwoje kory brzozonej, których znaczenie było czytelne tylko dla wtajemniczanych członków religijnego stowarzyszenia Midewiwin¹², drugą były malowidła naskalne; obie były przejawem jednego kodu kulturowego¹³. O tych ostatnich Morrisseau zwykł mówić, że są „indiańskimi katedrami”¹⁴, mając na myśli miejsca, gdzie się one znajdują. Były dla niego bramami do świata duchowego, świątyniami w krajobrazie, dzięki którym można było wejść w kontakt z rzeczywistością duchową. Ich sakralną rolę i znaczenie podkreślał niejednokrotnie. Jednym z najważniejszych motywów łączących jego wczesną sztukę z malarstwem naskalnym był Mishi-peshu, mityczny stwór żyjący w czeluściach jeziora On-

tario i będący wcieleniem mocy podziemnej¹⁵. Pojawia się on w wielu wczesnych pracach Morrisseau, znany jest też z malowideł naskalnych. Najbardziej rozpoznawalnym jego przedstawieniem na skałach jest malunek na klawie Agawa Bay nad Jeziorem Górnym w Ontario (il. 4 i 5).

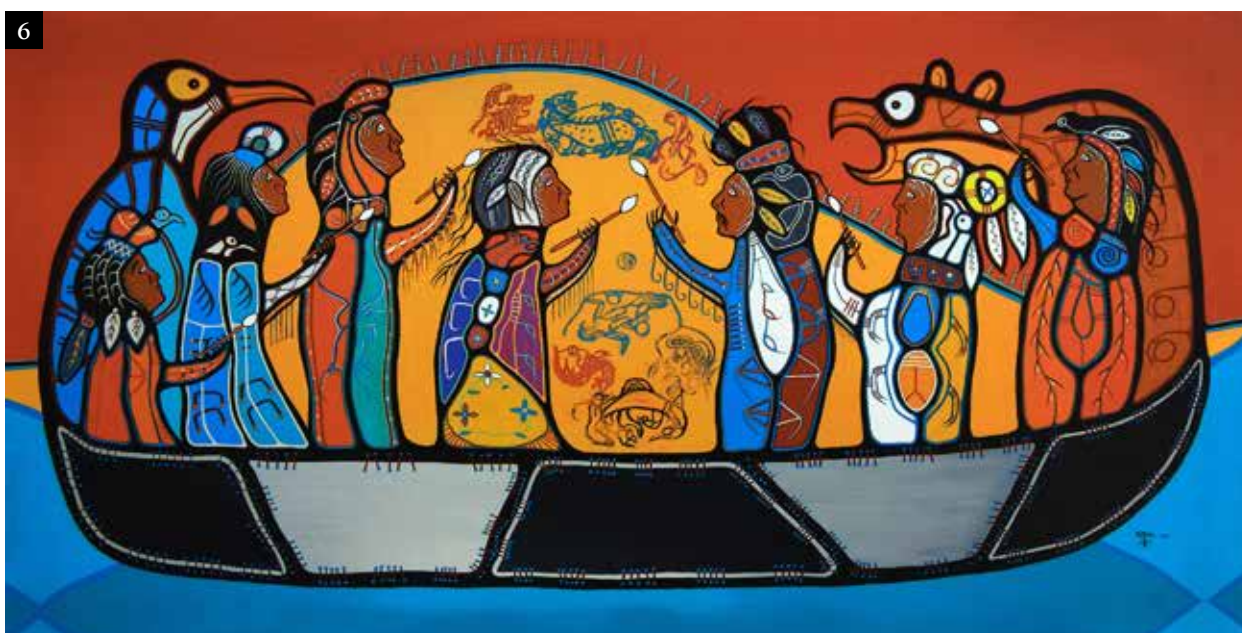
Teza o sakralności kanadyjskich malowideł naskalnych nie jest autorską interpretacją Morrisseau. Odziedziczył tę wiedzę po starszyźnie, szczególnie dużo w tej kwestii zawdzięczał swojemu dziadkowi Mosesowi Potanowi Nanakonagosowi. Potan był szamanem w szóstym pokoleniu i wtajemniczał Norvala w sekrety rdzennego bycia w świecie, włączając w to wiedzę (jakkolwiek pobieżną na tym etapie życia Norvala) o sakralnych zwojach brzożowych oraz malowidłach naskalnych. Norval odwiedził z dziadkiem wiele takich „katedr”. Kiedyś zapytał Potana: „Skąd Indianie wzięli te obrazy, które namalowali na skałach?”. Odpowiedź była jednoznaczna: „Pochodzą one ze świata duchów”¹⁶.

Norval Morrisseau jest dziś ikoną współczesnej rdzennej sztuki kanadyjskiej. Styl, jaki wypracował (znany jak Woodland Art lub Legend Paintings), był powielany przez licznych artystów, niektórzy posługują się nim również współcześnie. Zarzucano twórcom podążającym tropem Norvala Morrisseau, że są jak dziecioly beznamiętnie wystukujące jeden i ten sam rytm¹⁷. Z jednej strony Morrisseau był pierwszym rdzennym kanadyjskim artystą, który został doceniony przez świat zachodni, a do tego był tak silną inspiracją, że podążanie jego śladem było czymś naturalnym, szczególnie dla współczesnych mu twórców. Z drugiej strony operowanie tym stylem było formą manifestu odżibwejskiej tożsamości, jego dzisiejsze powielanie można zatem postrzegać analogicznie.

W latach 80. XX wieku do głosu doszła kolejna generacja artystów, którzy wprowadzili rdzenną sztukę Kanady na nowe tory. To na przykład: Carl Beam, Bob Boyer, Robert Houle, Gerald McMaster, Shelley Niro, Ron Noganosh, Edward Poitras, Pierre Sioui, Jeff Thomas czy Lawrence Paul Yuxweluptun. Byli to już twórcy legitymizujący się akademickim wykształceniem artystycznym, którzy chcieli nie tylko kontynuować tradycję przodków, ale też na równi ze światem Zachodu uczestniczyć w dyskursie artystycznym. Jak zauważyła Ruth Philips, zainteresowanie sztuką Norvala Morrisseau zaczęło słabnąć, minął bowiem czas fascynacji światem Zachodu prymitywizmem, w którego ramy odżibwejski artysta świetnie się wpisywał¹⁸. Selwyn Dewdney, który jako pierwszy odkrył Morrisseau dla Zachodu, namawiał go nawet, aby częściej malował na korze i skórach łosi (co Morrisseau robił na początku), gdyż miał właśnie poczucie, że takie obrazy będą się lepiej sprzedawać jako bardziej „indiańskie”¹⁹.

Nowe pokolenie, nowe techniki

Jednymi z najbardziej charakterystycznych technik artystycznych tego nowego pokolenia twórców stały się kolaż i *combine-painting*. Splatanie ze sobą malarstwa z tak różnymi materiałami jak wycinki z gazet, elementy



1. Norval Morrisseau, *Sacred Buffalo Worshippers*, około 1963 roku. 93,3 × 141,5 cm, tempera i tusz na papierze brązowym, ze zbiorów Muzeum Glenbow. Publikacja za zgodą Muzeum Glenbow i Estate of Norval Morrisseau.
2. Jane Ash Poitras, *Wolf Plume Medicine Man*, 2017. Technika mieszana na płótnie, 40,6 × 30,5 cm. Ze zbiorów Canada House Gallery. Fot. Andrzej Rozwadowski, 2018, za zgodą Canada House Gallery.
3. Malunek orla w Thunderbird Shelter (z dodanym zdjęciem po obróbce), *Writing-on-Stone*. Fot. Andrzej Rozwadowski.
4. Malowidła na klfie w Agawa Bay: Mishipeshu, łódź i węże. Fot. Andrzej Rozwadowski.
5. Agawa Bay, Jezioro Górne, Ontario. Na tym klfie namalowano wizerunek Mishipeshu. Fot. Andrzej Rozwadowski.
6. Fotografia przedstawiająca *giclée print* (materiał własny autora artykułu) dzieła: Roy Thomas, *We're all in the Same Boat*, 1984. Oryginał: akryl na płótnie, 127 × 241,3 cm. Ze zbiorów National Gallery of Canada, Ottawa.

ornamentu rdzennego (na przykład paciorki), fotografie, znaczki pocztowe czy banknoty stało się formą ekspresji zastanego świata. Popękanego, niespójnego, zawłaszczonego, porozrywanego, naznaczonego epidemiami przyniesionymi przez kolonizatorów i traumą szkół rezydencjalnych. Artyści ci nie ukrywali źródła tych inspiracji. Jane Ash Poitras jasno podkreśla fascynację sztuką Roberta Rauschenberga, twórcy *combine-painting*²⁰. Rauschenberg był pierwszym amerykańskim artystą, którego malarstwo w 1964 roku nagrodzono Grand Prix na Biennale w Wenecji. Dla rdzennych artystów nie bez znaczenia były jego czirokeskie korzenie²¹ oraz to, że jego sztuka była tak mocno osadzona w doświadczeniu życia. Jego słynne stwierdzenie, że „malarstwo odnosi się zarówno do sztuki, jak i do życia. Inaczej nie może powstać”²², okazało się jeszcze silniejszą zachętą, aby wejść na jego ścieżkę, przynajmniej formalnie. Widać to w pracach Jane Ash Poitras, Martina McMastera, Joane Cardinal-Schubert, Alana Syliboia czy Carla Beama.

Znamienna dla tego pokolenia była wystawa *INDIGENA: Contemporary Native Perspectives in Canadian Art*, zorganizowana w 1992 roku w Canadian Museum of Civilization w Gatineau, w 2013 roku przemianowanemu na Canadian Museum of History. Data była symboliczna – mijało pięćset lat od „odkrycia” Ameryki przez Kolumba. Świat zachodni celebrował pięćsetlecie odkrycia Ameryki, dla społeczności rdzennych data ta miała i ma zgoła inny wydźwięk. Wyznacza początek dwóch historii, jednej zachodniej i drugiej rdzennej, dziejących się równolegle, ale mających innych bohaterów, o czym innym opowiadających. Pierwsza to historia postępu technologicznego i podporządkowania sobie nowego świata (zarówno kulturowo, jak i technologicznie); druga to historia przetrwania i kulturowego genocydu. Jak piszą Gerald McMaster i Lee-Ann Martin²³, kuratorzy wystawy *INDIGENA*, jeśli jest jakkolwiek powód do świętowania, to tylko taki, że przez te pół tysiąca lat udało się zachować kulturę społeczności tubylczych (wbrew idei „atlasu” Curtisa), które zdołały przetrwać czas kolonizacji i częściowo zachować swoją tradycję. Dla przedstawicieli Pierwszych Narodów rok 1992 nie ma specjalnego znaczenia. Będą śpiewać, tańczyć, modelić się i odprawiać rytuały, będą go celebrować tak jak każdy inny rok w ich dziejach – nie mają podstaw, by ani tej dacie, ani rokowi 1492 przypisać jakiejkolwiek szczególne wartości²⁴. Historia jako dyscyplina naukowa nie nurtuje zbyt mocno przedstawicieli Pierwszych Narodów, gdyż nie zajmuje się tubylczymi kulturami, językami, religiami, przekazem ustnym czy sztuką, a więc także ich nie docenia. Jak mówi Alfonso Ortiz, „historia jest tak zniekształcona, że nie ma żadnego znaczenia”²⁵. I dodaje:

Konwencjonalna narracja historyczna jest tak sprzeczna z faktami, że Indianie często po prostu ją ignorują. Jak na ironię, wiele plemion uważa historię za bardziej akceptowalną niż etnografię, ponieważ uważają, że historia

nie ma nic wspólnego z tym, co uważają za ważne dla swej indiańskiej tożsamości²⁶.

Praca Curtisa i innych wczesnych fotografów ewidentnie kojarzy się raczej z etnografią aniżeli z historią.

Projekt *INDIGENA* łączył wystawę prac artystycznych oraz pisemne wypowiedzi opublikowane w monografii *INDIGENA: Contemporary Native Perspectives in Canadian Art*²⁷. Artyści zostali poproszeni o wyrażenie swojego stosunku do procesu kolonizacji. Wśród twórców wizualnych znaleźli się: Kenny i Rebeca Baird, Carl Beam, Lance Belanger, Joane Cardinal-Schubert, Domino Cisneros, Joe David, Jim Logan, George Longfish, Mike MacDonald, Lawrence Paul, Edward Poitras, Jane Ash Poitras, Rick Rivet, Eric Robertson, Luke Simon, Lucy Tasseor i Nick Sikkuark. Kiloro z nich nawiązywało w swoich pracach do sztuki naskalnej (zwłaszcza Carl Beam i Joane Cardinal-Schubert), ale tylko Jane Ash Poitras zaprezentowała dzieło wręcz nasycone takimi odwołaniami.

Jej obraz *Shaman never die V* był artystyczną polemiką z dziedzictwem Kolumba. Jest on symptomatyczny, ujawnia się w nim istotny trop artystyczny będący kluczem do niniejszego artykułu. Fragment listu Kolumba do królowej, motywy rysunków z *ledger art*²⁸, fragmenty gazet, litery alfabetu, jakby zapisane na tablicy, a więc przypominające o przymusowej edukacji w szkołach rezydencjalnych, tytułowa fraza *shaman never die* informująca, że rdzenna kultura nie tylko nie wymarła, ale że opiera się na tak silnych fundamentach, iż jej wykorzenienie nie jest możliwe. To wszystko zostaje następnie zespolone z motywami malowideł i rytów naskalnych z różnych rejonów Ameryki. Co ważne, motywy sztuki Pierwszych Narodów są tak dobrane, by komunikować określone treści mówiące o zawłaszczaniu rdzennej przestrzeni, tak w sensie geograficznym, jak i kulturowym²⁹. Ostatecznie wszystko razem tworzy kolażową formę *storytellingu*, tradycyjnego i uświęconego przekazu kulturowego, będącego jednocześnie formą uzdrawiającą³⁰. Jak pisał Gerald Vizenor, „rdzenne wizerunki są opowieściami, zobrazowaną pamięcią [...] i potwierdzeniem odwiecznego bycia tutaj”³¹. To, co rozpoczął Morrisseau, nadal wydaje się ważne – malowidła naskalne ponownie okazały się istotnym aspektem sztuki rdzennych Kanadyjczyków, choć, jak wspominałem, nie u wszystkich artystów są tak widoczne jak w pracach Jane Ash Poitras. Do innych twórców powrócę w dalszej części tekstu.

Indiańskie katedry

Prace Jane Ash Poitras są szczególne z punktu widzenia idei dekolonizacji fotograficznego „atlasu” Indian. W kolażach artystki często pojawiają się zdjęcia Indian, nierzadko tych wybitnych, jak portret Poundmakera w *Shaman never die V* (1992) i *Poundmaker's Ghost* (2016), Geronimo w *Operation Geronimo* (2011), Siedzącego Byka w *Sitting Bull's Cave Wall* (2014), Czarnego Łosia w *Black Elk Holy Man* (2017), czy Czerwonej Chmury w *Red*

Cloud's Spirit (2012). Co znamienne, fotografie te są często splecione z motywami sztuki naskalnej. Artystka sięga po motywy z różnych miejsc Ameryki, choć w jej pracach szczególnie często znajdziemy wizerunki z najbliższego jej miejsca, mianowicie Writing-on-Stone w południowej Albercie, tuż przy granicy z Montaną. Nie chodzi jednak o to, że jest ono blisko jej miejsca zamieszkania (Edmonton). W tym przypadku prymarna jest symbolika miejsca.

Writing-on-Stone, czyli Áísínai'pi w języku Niitsítapi (Czarnych Stóp), w bardziej precyzyjnym tłumaczeniu na angielski oznacza *it is pictured/written*³². W sensie dosłownym chodzi o wizerunki przedstawione/zapisane na skałach. W aspekcie symbolicznym – o zapis świata duchowego, doświadczanego w trakcie rytuałów wizyjnych, dokładnie tego rodzaju, jakie w młodości stały się udziałem Norvala Morrisseau.

Tradycja poszukiwań wizyjnych należy do najbardziej archaicznych rytuałów rdzennych społeczności amerykańskich, zwłaszcza z regionu Wielkich Równin³³. Wizyjno-transowe doświadczenie kontaktu z duchem opiekuńczym miało charakter inicjacyjny. Poszukujący wizji udawał się w odosobnione miejsce, często o wyróżniających się cechach w krajobrazie. Tam oddawał się medytacji, nie przyjmował posiłków i napojów, za dnia wystawiał się na żar słońca, w nocy spał bez przykrycia. Deprywacyjny charakter takich działań ostatecznie skutkował doświadczaniem odmiennych stanów świadomości, w czasie których wizje się realizowały. Okazuje się, że właśnie w takich miejscach często znajdują się też malowidła czy rytzy naskalne, które, jak wiemy ze źródeł etnograficznych³⁴, z jednej strony były potwierdzeniem powodzenia doświadczenia wizyjnego, z drugiej zaś znakiem dla kolejnych adeptów rytuału, informującym, że miejsce to jest już „sprawdzone” i nadaje się do przeprowadzenia ceremonii.

Wiemy, że również Áísínai'pi było takim miejscem³⁵. Jedną z lokalizacji, gdzie odprawiano tego rodzaju rytuały w Áísínai'pi, jest charakterystyczna formacja skalna tworząca rodzaj platformy wspartej na dwóch kamiennych kolumnach (il. 4); przypomina konstrukcję, jaką Potan zbudował dla Norvala Morrisseau, by ten mógł odbyć swą pierwszą inicjację wizyjną. Skała oferuje doskonałą panoramę na okolicę, w tym na skały z petroglifami i malowidłami, a także na wzgórze Kátóyissiksi (Sweetgrass Hills), tuż za granicą z USA na terytorium Montany – jeden z najważniejszych punktów sakralnej geografii Niitsítapi³⁶. Spoczywać ma tam mityczny bohater Katoyissa (Blood Clot), opiekun terytorium zamieszkiwanego przez Niitsítapi. Stąd wzgórze te uważają za szczególnie naznaczone mocą, co w konsekwencji decydowało o tym, dlaczego Writing-on-Stone było jednym z najważniejszych miejsc do odprawiania rytuałów wizyjnych. Widoczność Kátóyissiksi nie tylko potęgowała moc duchową samego Writing-on-Stone, ale według niektórych źródeł miejsce to w ogóle nie miałoby znaczenia, gdyby nie fakt jego wizualnego kontaktu z miejscem spoczynku Katoyissa³⁷.

Kiedy w XX wieku przestrzeń życiową Indian ograniczono do rezerwatów, stało się ono wręcz celem pielgrzymek. W niepublikowanej pracy z 1973 roku Hugh Dempsey wspomina członka starszyny Kainai (jednej z konfederacji Czarnych Stóp) o imieniu Duncan Bottle, który jeszcze jako chłopiec w 1924 roku odbył taką podróż z rezerwatu³⁸. Bottle przybył tam wraz z rodziną wozem wypełnionym przeznaczonymi dla duchów darami, które złożyli „opodal świętej ściany skalnej hieroglifów i malunków”³⁹. Dempsey pisał, że było to miejsce, „gdzie duchy pisały na skałach”, informując też, że choć Czarne Stopy często tam obozowali, to unikali bezpośredniego kontaktu z petroglifami, gdyż „bycie za blisko duchów zmarłych było zbyt niebezpieczne”⁴⁰.

Nie mniej interesująca jest inna historia o podobnym wydzwieku. W tym samym 1924 roku Writing-on-Stone odwiedzili Bird Rattle oraz Split Ears, którzy przybyli tam samochodem z Browning (rezerwat Czarnych Stóp), z terenu dzisiejszej Montany. Pielgrzymka ta została opisana i udokumentowana fotograficznie przez Rolanda Willcoma, współuczestnika wyprawy. Unikatowym aspektem tej dokumentacji jest fotografia pokazująca Birda Rattle'a wykonującego ryt na skale – samochód, którym przybył⁴¹. Petroglif ten był symbolem odbycia pielgrzymki i zachował się do dziś. Również Bird Rattle i Split Ears twierdzili, że petroglify w Writing-on-Stone były przekazami ze świata duchowego, które objaśnić może tylko *medicine man*.

Writing-on-Stone to jedna z „indiańskich katedr”, o których mówił Norval Morrisseau. Chodzi nie tyle o same wizerunki naskalne, ile właśnie o ich holistyczne zespolenie z sakralnym miejscem, będącym ostatecznie portalem do świata duchów i przodków.

Wolf Plume Medicine Man

Jednym z najbardziej wyjątkowych miejsc w sakralnym krajobrazie Writing-on-Stone jest Thunderbird Shelter, niewielkie schronisko skalne znajdujące się po prawej stronie wijącej się w dolinie rzeki Milk River. Jego sakralna moc jest podtrzymywana do dziś, o czym świadczą ofiary w postaci tytoniu zostawianego w niewielkich otworach w ścianach tego schroniska. Znajdują się tam liczne petroglify wyryte w piaskowcu, najbardziej spektakularną formą jest czerwony malunek orla (il. 3). Wierna kopia tego wizerunku jest ważnym tematem pracy Jane Ash Poitras zatytułowanej *Wolf Plume Medicine Man* (il. 2).

W centrum obrazu znajduje się historyczna fotografia wodza Pieganów Wilcze Pióro (Wolf Plume) trzymającego świętą fajkę, a fotografię otaczają motywy petroglifów z Writing-on-Stone, choć niewykluczone, że jedna schematyczna twarz po lewej części obrazu nawiązuje bardziej do wizji aniżeli do rzeczywistych rytów naskalnych⁴². Barwa tła obrazu przypomina ziemię, naturalne środowisko wizerunków naskalnych. Malunek orla przekracza granice wewnętrznej części kompozycji, wyrasta z ziemi i zdecydowanie nachodzi na fotografię. Ramka otaczająca zdjęcie w górnej części składa się z zestawu pasków w sym-



Writing-on-Stone, Alberta. Fot. Andrzej Rozwadowski.

bolicznych kolorach Czarnych Stóp. Napisy wypełniające pionowe części ramki *SPOTTED Thunderbird on ceiling of a shelter* – po prawej stronie po angielsku, po lewej w języku kri – nie pozostawiają wątpliwości co do tego, skąd pochodzi motyw ptaka.

Ten wizerunek orła z Writing-on-Stone powszechnie interpretowany jest jako przedstawienie Ptaka Grzmotu (Thunderbird), potężnego symbolu Pierwszych Narodów. W legendach zamieszkuje on jaskinie, tak jak to malowidło, a na wiosnę budzi się do życia, wzbija ponad prerie i przemierza burzowe chmury, sprowadzając deszcz. Trzepocząc skrzydłami, wywołuje burze, z oczu tryska błyskawicami⁴³. Był wielkim rezerwuarem *medicine*, jego wizerunki zdobiły tipi, odzież i tarcze wojowników, szczególnie tych, którzy zdobyli jego moc w snach lub wizjach; również bębny określano mianem *medicine drums*. Nie ulega wątpliwości, że Jane Ash Poitras inspirowała się rdzenną tradycją ikonograficzną. Podzielenie wizerunku orła w jej obrazie na część namalowaną czarną linią, która jest nałożona na fotografię, i na dolną, naniesioną barwą czerwoną, przypomina rytualny bęben Czarnych Stóp znajdujący się w zbiorach Field Museum of Natural History w Chicago⁴⁴. Górna połowa jego membrany jest czarna i symbolizuje ciemną chmurę, pozostała część jest czerwono-brązowa. Z chmury wyłaniają się tylko szpony Ptaka Grzmotu, z każdej strony dopełnione zygzakami oznaczającymi pioruny (podobnie jak na obrazie). Otaczają je jeszcze czarne punkty przedstawiające grad. W obrazie Jane Ash Poitras zygzakowate pioruny, będące przedłużeniem skrzydeł orła, są podobne. Sama fotografia jest jak ciemna chmura, tożsama z mocą Ptaka Grzmotu.

Znając moc tego symbolu, łatwiej nam też zrozumieć potęgę imienia, jakie Norvalowi Morrisseau nadała szaman Agnes, po uzdrowieniu go z ciężkiej choroby, na którą Norval zapadł w wieku dziewiętnastu lat. Agnes, aby uzdrowić Norvala, pierwszy raz musiała dotrzeć tak daleko, aż do ludzi Ptaka Grzmotu. Nigdy wcześniej nie słyszała takiego hałasu, nie widziała takiego światła ani nie czuła takiej mocy, z którą przyszło jej się spotkać. W jej opinii znamionowało to niezwykle zadanie, jakie postawiono przed Norwalem. Dlatego nadała mu równie wyjątkowe imię w języku odżibwejskim: Mikswaabik Ni-miiki, czyli Miedziany Ptak Grzmotu⁴⁵.

Nakładając wizerunek Ptaka Grzmotu na fotografię przedstawiającą wodza Wilcze Pióro, Jane Ash Poitras zbudowała lub wręcz odtworzyła symboliczny związek łączący Ptaka Grzmotu ze świętą fajką trzymaną przez wodza. W szerszym planie kulturowym Ptak Grzmotu to bowiem opiekun świętej fajki, równie potężnego i wielogłosowego symbolu Pierwszych Narodów. Wilcze Pióro był przy tym opiekunem Beaver Bundle, kolejnego ważnego rytualnego atrybutu Czarnych Stóp⁴⁶. W 1906 roku odbył ceremonię otwarcia Beaver Bundle, jedną z pierwszych udokumentowanych fotograficznie, tym razem przez Waltera McClintocka (prawdopodobnie jego autorstwa jest zdjęcie na obrazie), która miała miejsce w Little Badger Creek, w okolicach Rocky Mountains⁴⁷. Sam rytuał odbył się w tipi, którego pokrycie zdobiły wizerunki Grzmotu. Wśród przedmiotów znajdujących się w Beaver Bundle była fajka.

Symboliczny związek, jaki artystka zbudowała, łącząc malowidło naskalne z fotografią, kieruje ku ważnej konkluzji. Fajka jest źródłem kontaktu z przodkami, a w szerszym planie – źródłem wiedzy pozyskanej w wizjach.

Uzdrawiająca moc wizerunków

Wolf Plume Medicine Man jest jednym z wielu obrazów, w których Jane Ash Poitras wykorzystuje zdjęcia kluczowych postaci z dziejów rdzennej Ameryki albo „zwykłych” przedstawicieli Pierwszych Narodów, w tym dzieci. Wklejanie fotografii do obrazów jest charakterystyczną cechą jej sztuki. Widać to także w *Shaman never die V*, gdzie na centralnym panelu widnieje fotografia Poundmakera (Pitikwahanapiwiyn)⁴⁸, wyłaniającego się zza wizerunków naskalnych. Dorysowane do jego głowy pióra (oryginalna fotografia jest pozbawiona tego atrybutu) łączą go z ukazanymi poniżej postaciami z malarstwa naskalnych, które wyróżniają się analogicznymi atrybutami. Ponadto zamiast realistycznych dłoni i stóp postacie te mają w każdym przypadku trzy promieniujące linie, jakby ptasie szpony. Dojście do wniosku, iż wizerunek człowieka-ptaka jest symbolem postaci szczególnej, prawdopodobnie tytułowego szamana (lub jednego z jego wcieleń), na co wskazują nie tylko pióra, ale także transformacja kończyn tych figur, nie wymaga specjalistycznej wiedzy. Z perspektywy międzykulturowej doświadczenie szamańskie jest powszechnie kojarzone z lotem, o czym pisał między innymi Mircea Eliade, którego prace Jane Ash Poitras zna i cytuje⁴⁹.

Zestawienie takich wizerunków naskalnych z Poundmakerem, a więc osobą o szczególnych zdolnościach duchowych, ewokuje figurę szamana, co potwierdza tytułowa fraza *shaman never die*, dwukrotnie powtórzona na centralnym panelu obrazu.

Jak pisze Pamela McCallum, autorka jedynej monografii poświęconej twórczości Jane Ash Poitras, fotografie, którymi artystka operuje, prawdopodobnie przynajmniej w części są zaczerpnięte ze zbioru Edwarda Curtisa⁵⁰. Curtis jest jednak w niniejszych dociekaniach postacią raczej symboliczną, celem artykułu nie jest bowiem identyfikacja zdjęć wyłącznie jego autorstwa, ale refleksja nad percepcją tego rodzaju przedstawień. Posługiwanie się przez współczesnych artystów takimi historycznymi fotografiami można odczytać nie tylko jako przypomnienie tradycji, lecz także jako krytyczną ewaluację procesu kolonializmu⁵¹. Być może zabieg ten w jakimś stopniu wpisuje się w powielane przekonanie, że fotografia kradła duszę osoby fotografowanej i że dlatego Indianie bali się aparatów. Można by to wówczas zinterpretować w kategoriach przywracania skradzionych dusz. Z przekonaniem takim rzadko się jednak spotykano, a sama liczba zrobionych zdjęć wydaje się nie potwierdzać takiej tezy⁵². Warto natomiast odnotować wręcz odwrotne głosy przedstawicieli Pierwszych Narodów; w fotografiach Curtisa widzą niekiedy dusze swoich przodków, i właśnie dzięki tym zdjęciom czują dziś możliwość ponownego wejścia w interakcję z nimi⁵³. Pewniejszą interpretacją wydaje się ta zaproponowana przez Pamelę McCallum, według której wklejanie do obrazów fotografii postaci historycznych ma na celu przywrócenie ich rdzennej tradycji, co dokonuje się poprzez wpisanie ich w zestawy rdzennych symboli⁵⁴,

a takimi są właśnie motywy malowideł i rytów naskalnych otaczające postacie ze zdjęć. Malowidła naskalne są ucieleśnieniami *manitou* i *medicine*, które mają moc uzdrawiania, czyli przywracania pierwotnego „ducha” kultury, z której się wywodzą.

W tradycji indiańskiej uzdrawianie było domeną szamanów. Choć sam termin nie jest jednoznaczny i neutralny, to rdzenni artyści kanadyjscy się nim posługują, często zamiennie z *medicine men*. Z jednej strony szaman ucieleśnia ideę wiecznego powrotu do czasu początku dokonującego się w akcie rytualnym⁵⁵. Przykładowo Jane Ash Poitras, szukając źródeł swojej kultury (w młodości została osierocona i długo wychowywana w europejsko-amerykańskiej tradycji – zob. dalej), skierowała się właśnie ku rytualizmowi; uczestniczyła w ceremoniach szaleńcu potu i rytuałach pejotlowych, które po raz pierwszy pozwoliły jej doświadczyć autentycznego świata duchowego, właśnie na drodze doświadczeń wizyjnych⁵⁶. A że przynajmniej niektóre wizerunki naskalne są zapisem wizji, jakie były udziałem przodków dzisiejszych Pierwszych Narodów, to włączanie motywów sztuki naskalnej do jej obrazów jest wielowątkową grą skojarzeń implikującą przeszłość, pamięć, rdzenność, duchowość i doświadczenie, a więc wszystko to, co cechowało także sztukę i życie Norvala Morrisseau. Z drugiej strony szamanom przypisuje się zdolność odnajdywania zagubionej lub chorej duszy i sprowadzania jej z powrotem we właściwe miejsce. W takiej perspektywie sztukę Jane Ash Poitras można zatem widzieć jako „szamańską”, czyli uzdrawiającą. Osoby z fotografii zostają zwrócone ich źródłu, a malowidła naskalne są strażnikami tego procesu.

Prace rdzennych artystów Kanady to nie tylko krytyka kolonializmu, ale i poszukiwanie sposobów zrozumienia i pogodzenia dwóch światów, dwóch historii. Ideę tę odnaleźć można już u Norvala Morrisseau w obrazie *Gift* z 1975 roku. Ojciec współczesnej rdzennej sztuki kanadyjskiej zobrazował na nim formalne zespolenie misjonarza z rdzenną osobą, którzy są przy tym zjednoczeni tą samą chorobą, ospą, stającą się ich wspólnym doświadczeniem. Tropem prowadzącym do podobnej konkluzji w obrazie *Wolf Plume Medicine Man* może być znaczek pocztowy z figurą Matki Bożej umieszczony w lewym górnym rogu obrazu.

Wkomponowanie tego symbolu religii chrześcijańskiej w ikonografię mówiącą o duchowości indiańskiej można by odczytać jako kontestację chrześcijaństwa jako narzędzia kolonizacji. Wczytanie się w wypowiedzi artystki pokazuje jednak, że interpretacja taka wcale nie musi być oczywista. Można mianowicie postrzegać taki zabieg w duchu poszukiwania elementów łączących – wspólnych korzeni duchowości i ostatecznie budowania wspólnej płaszczyzny egzystencji, z czym kojarzy się kluczowy dla obrazu rytuał świętej fajki. Przypominają się tu przytoczone wcześniej słowa Rauschenberga, iż sztuka jest esencjalnie zakorzeniona w doświadczeniu życiowym. Otóż kiedy Jane miała sześć lat, jej matka zmarła na gruźlicę.

Dziewczynka trafiła do adopcji, jej macochą została Marguerite Runck, kobieta pochodzenia niemieckiego, zagrzała chrześcijanka. I choć, jak wspomina Jane, właściwie codziennie musiała uczestniczyć w mszy świętej, której specjalnie nie rozumiała⁵⁷, to jej stosunek do chrześcijaństwa ostatecznie nie jest jednoznacznie negatywny. Postrzega je raczej jako inną ścieżkę duchową, jednak skażoną instytucjonalnie. Tłumaczy: „Katolicyzm wywodzi się bezpośrednio z szamanizmu. Istnieje wiele podobieństw między tymi dwoma systemami. Dlatego tak łatwo było nawracać rdzenne społeczności”⁵⁸. Szamanizm jest dla Poitras nie tylko formą indiańskiej duchowości, lecz także płaszczyzną, na której spotkać się mogą różne tradycje. Szamanizm widzi ona jako rdzeń pierwotnej duchowości, tak jak go promował nie tylko Mircea Eliade, ale też Gerard Vizenor⁵⁹. Obaj widzą szamanizm jako pierwotny pankulturowy substrat, obecny nie tylko w tradycji amerykańskich Indian, ale także na przykład w kulturze Dalekiego Wschodu – w japońskim szintoizmie czy w kulturze Ajnów⁶⁰. W swojej sztuce Poitras dodaje do tego jeszcze buddyzm.

Być może nieprzypadkowo artystka umieściła znaczek z figurą Matki Bożej tuż nad niebieskim fragmentem ramki, w tradycji Czarnych Stóp symbolizującym niebo, a więc kolor łączący świat duchowy z ludzkim. Intriguje też to, że Matka Boża ukazana jest na tle ziemi, która dla rdzennych społeczności Wyspy Żółwia jest święta, jest Matką Ziemią. Znajdujące się obok paciorki kojarzą się dalej z rękodziełem będącym domeną kobiet. Gra kolorami paciorków (niebieski-czarny-niebieski) również może nie być przypadkowa. Jako że czerń w tradycji Indian Równin kojarzona jest ze śmiercią, zestawienie niebieskich paciorków z czarnym może kojarzyć się ze zmartwychwstaniem. Jane Ash Poitras powiedziała kiedyś: „Tak jak Chrystus został ukrzyżowany, tak samo ukrzyżowani zostali wielcy wodzowie i wielcy wojownicy”, a także: „Zawsze wierzyliśmy w zmartwychwstanie”⁶¹. To ostatnie artystka rozumie jako zstąpienie szamana do innego świata w celu odnalezienia jego duszy i sprowadzenia jej z powrotem w należne jej miejsce.

Różne atlasy

Sztuka naskalna do dziś pozostaje ważnym elementem artystycznych narracji dekolonizujących. Od czasu, kiedy Norval Morrisseau po raz pierwszy wprowadził te rdzenne symbole do sztuki współczesnej, nieprzerwanie pełnią one funkcję symboli tożsamości odźbiwejskiej, a w szerszej perspektywie – rdzennej, odnoszą się do nich artyści różnych narodów. Wizerunki na skałach były formą znakowania terytorium, komunikacji ze światem i bycia w tym świecie, nadawania przestrzeni określonej mocy i sprawczości, a nawet dopełniania sprawczości samego krajobrazu, ucieleśniającego różne moce. O skałach mówiono *medicine rocks*, traktowano je jako byty same w sobie, umieszczone na ich powierzchniach wizerunki nie były więc zwykłymi przedstawieniami czegoś, ale właśnie

bytami, które żyły ze skałami⁶². Skały opowiadały. Tak nadal widzi je Bonnie Devine, artystka z Serpent River First Nation (Ontario): „Zaczęłam ich słuchać, wierząc, że skała jest pełna opowieści. Zaczęłam je czytać, wierząc, że skała jest tekstem”⁶³.

Wizerunki naskalne były źródłami *manitou*. To moc uzdrawiająca, a w szerszym sensie kulturowym – dekolonizująca, czyli przywracająca rdzennego ducha. Jeśli albumy historycznych zdjęć uznać za rodzaj fotograficznego atlasu mającego dokumentować ginący świat Indian, to współczesna sztuka rdzennych artystów z jednej strony dekolonizuje te albumy mocą wizerunków naskalnych i osadzenia ich w złożonym kontekście tradycji, a z drugiej – przypomina, co jest pierwotnym znakiem indiańskości ziemi amerykańskiej. Otwierając współczesny atlas geograficzny Ameryki Północnej, zobaczymy mapę z wyodrębnionymi kształtami stanów. Jak powinna wyglądać pierwotna mapa kontynentu pokazuje natomiast Jaune Quick-to-See Smith z narodu Kutenajów (Montana). W jej serii obrazów ukazujących (czy raczej kontestujących) mapy Ameryki widzimy kontynent, którego regiony symbolizują właśnie motywy rdzennej sztuki, w tym malowideł naskalnych (jak w *Memory Map* z 2000 roku)⁶⁴. Jeszcze w czasach Norvala Morrisseau pokrewny mu – również stylistycznie – artysta Roy Thomas stworzył dwa symptomatyczne obrazy, jakby antycypujące prace Jaune Quick-to-See Smith. Jeden z nich to *We're All in the Same Boat* (il. 6), który Thomas namalował tuż po wystawie *Norval Morrisseau and the Emergence of the Image Makers*, która odbyła się w 1984 roku w Art Gallery of Ontario w Toronto, w której również uczestniczył⁶⁵. Obraz ten jest artystycznym hołdem złożonym artystom, którzy stali się pierwszymi łącznikami pomiędzy sztuką dawną a współczesną. Blake Debassige, Joshim Kakegamic, Norval Morrisseau, Daphne Odjig, Carl Ray i Saul Williams – wszyscy znajdują się w łodzi, która zatrzymuje się przy skale (tak jak w Agawa Bay, gdzie na wyrastającym z wody klifie namalowany jest Mishipeshu), każdy z nich trzyma w ręku pędzel, którym malują wizerunki na skale. Roy Thomas dodał do tej grupy także siebie (ostatni po prawej), identyfikując się tym samym z ideą obrazu pokazującego, gdzie znajdują się źródła sztuki i wiedzy Pierwszych Narodów. Dzisiaj obraz wystawiany jest w National Gallery of Canada w Ottawie, tuż obok pracy Norvala Morrisseau *Artist and Shaman between Two Worlds* (1980). Inny obraz Roya Thomasa *Long Ago* (1993)⁶⁶ pokazuje zaś anonimowych Indian nanoszących wizerunki na powierzchnię skalną, która równocześnie jest częścią skorupy żółwia. Znakują więc Wyspę Żółwia, ich kontynent.

Rdzenni artyści Kanady nie tylko przypominają o mocy krajobrazu, którego nierozłączną częścią są malowidła naskalne, ale także przywracają mu jego pierwotną sprawczość. Tak można odczytać sztukę Marianny Nicolson, artystki z Kolumbii Brytyjskiej, z Narodu Kwakwaka'wakw (Kwakiutłów), która w 1998 roku namalowała ogromne (8,5 × 13 metrów) malowidło na imponującym klifie skal-

nym w Kingcome Inlet, około dwustu kilometrów na północny zachód od Vancouver, w swoim rodzinnym miejscu, przedstawiające miedzianą płytkę – święty symbol miejscowej kultury Kwakiutłów⁶⁷. Z jednej strony Nicolson przypomina ważny symbol własnej kultury, który malowali na skałach także jej przodkowie. Z drugiej rewitalizuje tradycję wykonywania wizerunków na powierzchniach skalnych. To nie tylko ten przykład z klifu w Zatoce Kingcome. Wraz z miejscową młodzieżą w 2019 roku naniosła na okoliczne skały szereg innych podobnych malowideł, będących formą protestu przeciwko farmom łososi zakładanym na terytorium jej społeczności bez jej zgody. Malowidła naskalne są również współczesnymi znakami własności terytorium.

W Nowej Szkocji tradycję sztuki naskalnej ożywia natomiast Alan Syliboy, który w swych projektach wykorzystuje motywy petroglifów z Kejinkujik National Park, znajdujących się na terytorium jego rdzennej kultury Mi'kmaq. Czasem są one bardziej, czasem mniej widoczne w jego pracach. Jak sam mówi: „Nie ma potrzeby ciągle studiować petroglifów i ciągle do nich wracać. One są już we mnie, są częścią mnie, jestem z nimi zespolony”⁶⁸.

Sztuka naskalna, pierwsza sztuka Pierwszych Narodów, nie jest czymś, co zostało zapomniane i co jest obiektem studiów archeologicznych. Jest żywą nicią spajającą dzieje, nabierającą ważności zwłaszcza teraz, po roku 1492, kiedy zaczęto pisać paralelną kolonialną historię wymazującą z „atlasów” to, co według rdzennych społeczności Ameryki esencjalne. Właśnie dlatego na obrazie Carla Beama *Small Fates* (1989), wystawianego w Art Gallery of Ontario w Toronto, portret Kolumba jest zestawiony z portretem Wielkiego Niedźwiedzia (Big Bear), dziewiętnastowiecznego wodza Odżibwejów i Kri, na piersi którego ukazany jest naskalny malunek łodzi – dokładnie takiej, jaką możemy zobaczyć obok Mishipeshu na kłifie w Agawa Bay.

* Artykuł powstał w ramach grantu NCN nr 2017/25/B/HS3/00889.

Przypisy

- ¹ Pamela McCallum, *Cultural Memories and Imagined Futures: The Art of Jane Ash Poitras*, University of Calgary Press, Calgary 2011, s. 81–85.
- ² France Trépanier, Chris Creighton-Kelly, *Understanding Aboriginal Arts in Canada Today: A Knowledge and Literature Review*, Canada Council for the Arts, Ottawa 2012, s. 47; https://canadacouncil.ca/-/media/Files/CCA/Research/2012/05/Understanding_Aboriginal_Arts_EN.pdf, dostęp: 5.11.2025. Jeśli nie podano inaczej, autorem polskich przekładów cytatów jest autor artykułu.
- ³ Catherine Mattes, Sherry Farrell Racette, *Rielisms*, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg 2001, s. 3.
- ⁴ Określenie malowideł i rytów naskalnych mianem sztuki, a dokładniej sztuki naskalnej, jest głęboko zakorzenione w archeologii. Zob. np. Martin Porr, *Rock Art as Art*, „Time and Mind” 2019, t. 12, nr 2, s. 153–164. Nie jest to też ter-

min jednoznaczny w opinii Pierwszych Narodów. Z jednej strony nie ma w ich językach słowa „sztuka”, z drugiej strony podkreślają, że to, co tworzyli od niepamiętnych czasów, jak najbardziej jest sztuką, gdyż przekazuje ważne symboliczne treści. Ponadto nienazywanie ich tradycyjnej twórczości sztuką odbierają jako zabieg wartościujący i kolonizujący, pozbawiający ich zdolności artystycznych (zob. Edwin L. Wade, Rennard Strickland, *Magic Images: Contemporary Native American Art*, Philbrook Art Center – University of Oklahoma Press, Norman 1981). Stąd świadomie używam w całym artykule terminu sztuka, zarówno w odniesieniu do malowideł i rytów naskalnych, jak i współczesnego malarstwa i innych działań artystycznych rdzennych artystów.

- ⁵ Szkoła St. Joseph w Fort William, dzisiejsze Thunder Bay w Ontario.
- ⁶ Jack Pollock, Lister Sinclair, *The Art of Norval Morrisseau*, Methuen, Toronto–Sydney 1979; Armand Garnet Ruffo, *Norval Morrisseau: Man Changing into Thunderbird*, Douglas & McIntyre, Madeira Park BC 2014.
- ⁷ A.G. Ruffo, *Norval Morrisseau*, dz. cyt., s. 30–37. Jednym z jego obrazów ukazujących tego wizyjnego niedźwiedzia jest *Sacred Medicine Bear* 1974, będący w kolekcji Agnes Etherington Art Centre w Kingston, Ontario.
- ⁸ Carmen Robertson, *Thunderbirds and Concepts of Transformation in the Art of Norval Morrisseau*, „Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art Canadien” 2012, t. 33, nr 2, s. 52–73.
- ⁹ Norval Morrisseau, *Legends of My People: The Great Ojibway*, McGraw Hill Ryerson, Toronto 1962.
- ¹⁰ Alfred Irving Hallowell, *Ojibwa Ontology, Behaviour, and World View*, [w:] *Teachings from the American Earth. Indian Religion and Philosophy*, red. Dennis Tedlock, Barbara Tedlock, Liveright, New York 1975, s. 141–178.
- ¹¹ J. Pollock, L. Sinclair, *The Art of Norval Morrisseau*, dz. cyt.
- ¹² Selwyn Dewdney, *The Sacred Scrolls of the Southern Ojibway*, University of Toronto Press, Toronto 1975.
- ¹³ Joan M. Vastokas, *Ojibwa Pictography: The Origins of Writing and the Rise of Social Complexity*, „Ontario Archaeology” 2003, t. 75, s. 3–16.
- ¹⁴ Elisabeth McLuhan, Tom Hill, *Norval Morrisseau and the Emergence of The Image Makers*, Art Gallery of Ontario, Toronto 1984, s. 53.
- ¹⁵ W 1960 roku Norval Morrisseau po raz pierwszy spotkał się z Selwynem Dewdneyem, pionierskim badaczem sztuki naskalnej w Kanadzie. Wśród rysunków, które Dewdney pokazał Morrisseau, ten ostatni rozpoznał przedstawienie Mishipeshu. Morrisseau miał skupić się właśnie na rysunku ukazującym stwora wodnego i zacząć snuć o nim opowieści w swoim języku. Wizerunek zatem był tematem narracji dobrze mu znanych (A.G. Ruffo, *Norval Morrisseau*, dz. cyt., s. 73). Morrisseau namalował liczne obrazy, w których pojawia się Mishipeshu, niektóre z nich są datowane sprzed momentu tego spotkania.
- ¹⁶ Norval Morrisseau, *Travels to the House of Invention*, Key Porter Books Limited, Toronto 1997, s. 16.
- ¹⁷ Alan Corbiere, *An Ode to Woodpeckers: the Woodland School of Art*, „Ojibwe Cultural Foundation Newsletter” 2008, t. 3, nr 3, s. 2–3 i 10–11.
- ¹⁸ Ruth Philips, *Between Rocks and Hard Places – Entre l'arbre et l'écorce / Au pied du mur*, „Journal of Canadian Art History” / „Annales d'histoire de l'art Canadien” 2016, t. 37, nr 1, s. 16.
- ¹⁹ A.G. Ruffo, *Norval Morrisseau*, dz. cyt. s. 77.
- ²⁰ Elisabeth Védrenne, *Under the Sign of the Shaman*, [w:] *Osopikahikiwak: Jane Ash Poitras & Rick Rivet*, red.

- Catherine Bedard, *Services Culturels de l'Ambassade du Canada*, Paris 1999, s. 56–65.
- 21 Tamże, s. 59.
- 22 *Sixteen Americans*, red. Dorothy C. Miller, The Museum of Modern Art, New York 1959.
- 23 *INDIGENA: Contemporary Native Perspectives in Canadian Art*, red. Gerald McMaster, Lee-Ann Martin, Craftsman House, Tortola 1992.
- 24 Gerald McMaster, Lee-Ann Martin, *Introduction*, [w:] *INDIGENA*, dz. cyt., s. 22.
- 25 Alfonso Ortiz, historyk Pueblo, cytowany w: Georges E. Sioui Wendayete, *The discovery of Americity*, [w:] *INDIGENA*, dz. cyt., s. 59.
- 26 Tamże.
- 27 *INDIGENA*, dz. cyt.
- 28 Głównym medium *ledger art* były kartki ksiąg rachunkowych, które zastąpiły skóry bizonów, wytrzebionych przez Europejczyków.
- 29 Andrzej Rozwadowski, „Szaman nigdy nie umiera”. *Sztuka naskalna jako wyraz tożsamości w twórczości Jane Ash Poitras*, „Folia Praehistorica Posnaniensia” 2019, t. 24, s. 207–233.
- 30 Kathryn Hume, Gerald Vizenor’s *Metaphysics*, „Contemporary Literature” 2007, t. 48, nr 4, s. 591.
- 31 Gerald Vizenor, *Fugitive Poses: Native American Indian Scenes of Absence and Presence*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1998, s. 170, cytowany w: Ewelina Bańka, *View from the Concrete Shore: Visions of Indian Country in the Works of Silko, Vizenor, and Alexie*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2018, s. 49.
- 32 James Keyser, *Writing-On-Stone: Rock Art on the Northwestern Plains*, „Canadian Journal of Archaeology” 1977, t. 1, s. 15–80.
- 33 Ruth F. Benedict, *The Vision in Plains Vulture*, „American Anthropologist, New Series”, t. 24, nr 1, s. 1–23.
- 34 David S. Whitley, *The Art of the Shaman: Rock Art of California*, The University of Utah Press, Salt Lake City 2000.
- 35 Weasel Moccasin, *Camina, Continuing Writings on Stone*, [w:] *Archaeologies of Listening*, red. Peter Schmidt, Alice Kehoe, University Press of Florida, Florida 2019, s. 47–64.
- 36 Michael A. Klassen, *Áísínai’pi (Writing-on-Stone) in Traditional, Anthropological, and popular Thought*, [w:] *Discovering North American Rock Art*, red. Lawrence L. Loendorf, Christopher Chippindale, David S. Whitley, University of Arizona Press, Tucson 2005, s. 20.
- 37 Tamże.
- 38 Michael A. Klassen, James D. Keyser, Lawrence L. Loendorf, *Bird Rattle’s Petroglyphs at Writing-on-Stone: Continuity in the Biographic Rock Art Tradition*, „Plains Anthropologist” 2000, t. 45, nr 172, s. 198.
- 39 Tamże.
- 40 Jack Brink, *Archaeology in Southern Alberta: excavations at Writing-on-Stone*, „Archaeological Survey of Alberta” (Occasional Papers) 1979, nr 12–13, s. 48.
- 41 M.A. Klassen, J.D. Keyser, L.L. Loendorf, *Bird Rattle’s Petroglyphs*, dz. cyt., s. 189–201.
- 42 Jane Ash Poitras uczestniczyła w rytuałach pejotlowych, jak i szałas potu, podczas których miała wizje duchów, które wyda-je się później zaczęła także obrazować w swoich pracach, zob. A. Rozwadowski, „Szaman nigdy nie umiera”, dz. cyt., s. 224.
- 43 James D. Keyser, Michael A. Klassen, *Plains Indian Rock Art*, University of Washington Press, Seattle & London 2001, s. 213–214.
- 44 James W. VanStone, *Material Culture of the Blackfoot (Blood) Indians of Southern Alberta*, „Fieldiana. Anthropology” (New Series) 1992, nr 19, fig. 47 i 48.
- 45 A.G. Ruffo, *Norval Morrisseau*, dz. cyt. s. 42.
- 46 Reg Crowshoe, Sybille Manneschmidt, *Akak’s timan: A Blackfoot Framework for Decision Making and Meditation Processes*, University of Calgary Press, Calgary 2002, s. 21.
- 47 Adolf Hungry-Wolf, *The Blackfoot Papers*, t. 1: *Pikunni History and Culture*, Good Medicine Cultural Foundation, Skookumchuck (BC) 2006, s. 484–489.
- 48 Poundmakerowi przypisywano nadludzkie zdolności, co zawdzięczał darowi pieśni, jaką obdarzyły go jego duchy pomocnicze.
- 49 Jane Ash Poitras, *Paradigms for Home and Prosperity*, [w:] *Plains Indian Drawings 1865–1935: Pages from a Visual History*, red. Janet Catherine Berlo, Harry N. Abrams, New York 1996, s. 68.
- 50 P. McCallum, *Cultural Memories and Imagined Futures*, dz. cyt., s. 79.
- 51 Tamże, s. 73–85.
- 52 Nicole Dawn Strathman, *Through a Native Lens: American Indian Photography*, University of Oklahoma Press, Norman 2020, s. 179.
- 53 Shawnee Real Bird, *Shadow Catcher – Reunion with My Apsáalooke Ancestors*, 19.12.2024, *Curtis Legacy Foundation*, www.curtislegacyfoundation.org/post/shadow-catcher-reunion-with-my-apsaalooke-ancestors/, dostęp: 23.04.2024.
- 54 Tamże, s. 81.
- 55 Mircea Eliade, *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*, Harper & Row, New York 1959.
- 56 Jane Ash Poitras, *The Inspiration of the Artists*, [w:] *Who Discovered The Americas: Recent Work by Jane Ash Poitras*, katalog wystawy, red. Janet E. Clark, Jane Ash Poitras, Thunder Bay Art Gallery, Thunder Bay 1992, s. 5–11.
- 57 Gary Gee, *Poitras’ Spiritual Odyssey*, „Wind Speaker” 1989, t. 7, nr 12, May 26, s. 1 i 7.
- 58 Jane Ash Poitras w: Robert Enright, *The Synchronic Spirit: An Interview with Jane Ash Poitras*, „Border Crossings” 1992, t. 1, nr 4, s. 13.
- 59 K. Hume, *Gerald Vizenor’s Metaphysics*, dz. cyt.
- 60 Michel Feith, *Intertextuality and Interspirituality: Buddhist and Shinto Ideographs in Gerald Vizenor’s*, Hiroshima Bugi, „Revue française d’études américaines” 2014, t. 4, nr 141, s. 159–170.
- 61 Jane Ash Poitras w: R. Enright, *The Synchronic Spirit*, dz. cyt., s. 13.
- 62 Dagmara Zawadzka, *Człowiek w krajobrazie. Animistyczny kontekst sztuki naskalnej Tarczy Kanadyjskiej*, [w:] *Sztuka naskalna. Polskie doświadczenia badawcze*, red. Andrzej Rozwadowski, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Tako, Warszawa–Toruń 2017, s. 73–104.
- 63 Bonnie Devine, w: *Writing Home*, broszura do wystawy w Gallery Connexion Fredericton, 2 lutego – 21 marca 2008, kuratorka: Faye Heavyshield.
- 64 Zob. *Jaune Quick-to-See Smith: Memory Map*, red. Laura Philips, Whitney Museum of American Art, New York 2023.
- 65 E. McLuhan, T. Hill, *Norval Morrisseau and the Emergence...*, dz. cyt.
- 66 Zob. *Vision Circle. The Art of Roy Thomas: A Retrospective Exhibition*, kuratorka: Elizabeth McLuhan, Thunder Bay Art Gallery, Thunder Bay, s. 31.
- 67 Marianne Nicolson, *Cliff Painting*, www.themedicineproject.com/marianne-nicolson.html, dostęp: 17.11.2019; Judith Williams, *Two Wolves at The Dawn of Time*, New Star Books, Vancouver 2001.
- 68 Informacja ustna: sierpień 2023, Millbrook.