

**„SZAMAN NIGDY NIE UMIERA”.  
SZTUKA NASKALNA JAKO WYRAZ TOŻSAMOŚCI  
W TWÓRCZOŚCI JANE ASH POITRAS**

**“SHAMAN NEVER DIES”.  
ROCK ART AS THE EXPRESSION OF THE IDENTITY  
IN THE ART OF JANE ASH POITRAS**

*Andrzej Rozwadowski*

[orcid.org/0000-0002-3982-1258](http://orcid.org/0000-0002-3982-1258)

Wydział Archeologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań  
[rozw@amu.edu.pl](mailto:rozw@amu.edu.pl)

**ABSTRACT:** This article discusses the phenomenon of reusing of ancient rock art iconography in modern art on the example of the artworks of Canadian Cree visual artist Jane Ash Poitras. To understand the role the rock art plays in the collages of J.A. Poitras, the first part of the paper is focused on the Indigenous perspective, which provides the clue to reading complexity of history and contemporary art of the First Nations in Canada. Then the painting *Shaman never die V* is thoroughly analyzed. It is showed that rock art motifs used in this artwork had been very carefully selected and the meanings they evoke significantly go in pair with wider ideas related to traumatic history of Indigenous Canadians as well as ideas related to persistence of Indigenous spirituality symbolized by the image of shaman.

**KEY WORDS:** rock art, modern art, Indigenous art, Canada, identity, Jane Ash Poitras, shamanism

Sztuka naskalna jest naturalnie kojarzona z przedmiotem badań archeologów, a więc obiektem pochodzącym z zamierzchłej przeszłości. Powszechne skojarzenia z malarstwem jaskiniowym sprzed kilkunastu tysięcy lat wydają się decydujące dla takiej percepcji owych zabytków. Jednak zwyczaj wykonywania malowanych i rytowanych wizerunków na skałach jest fenomenem światowym i wcale nie ogranicza się do najstarszych etapów dziejów człowieka na ziemi (Rozwadowski, 2009). W wielu miejscach naszego globu tradycja ta była żywa jeszcze niedawno, sięgając czasów *stricte* historycznych, a w niektórych przypadkach wręcz współczesnych. Nie winno

nas zatem dziwić, że w niektórych kontekstach kulturowych jest ona żywym kanałem łączności z przodkami, z własną lokalną tradycją. Tak się dzieje na przykład w niektórych rejonach Australii, Afryki czy Ameryki. Zjawisko to ma dwa oblicza. Jedno dotyczy współczesnej waloryzacji miejsc z prądziejową sztuką naskalną, np. jako miejsc świętych, obiektów współczesnych kultów, drugie zaś – wykorzystania motywów tej dawnej sztuki w kulturze współczesnej (zob. Baracchini, Monney, 2018; Barnabas, 2010; Blundell, Woolagoodja, Oobagooma, Umbagai, 2018; Brady, Taçon, 2016; Dowson, 1996; Gwasira, Basinyi, Lenssen-Erz, 2017; Rozwadowski, 2014; Russell, Russell-Cook, 2018; Smith, 2001; Vervoort, 2001). W niniejszym artykule interesuje mnie ten drugi aspekt, choć nie w całej jego różnorodności, ale w zakresie obecności tych dawnych form sztuki w sztuce współczesnej. I tu należy się jeszcze jedno doprecyzowanie – interesuje mnie obecność „obrazów z przeszłości” we współczesnej sztuce artystów rdzennych, dla których nawiązania do wizualnych śladów przeszłości nie są wyrazem fascynacji nieznanymi dotąd światami, jak to miało miejsce np. w XX-wiecznym nurcie prymitywizmu, ale sposobem zmanifestowania własnej odrębności i związku z daną kulturą i miejscem. Wbrew pozorom, przykładów takich nie ma zbyt wiele. Na tym tle interesująco jawi się kontekst współczesnej sztuki kanadyjskiej, gdzie sztuka naskalna poważnie zainspirowała kilku artystów. Prekursorem tego nurtu był niewątpliwie Norval Morrisseau, dzisiaj już legenda rdzennej sztuki Kanady, który szczególnie we wczesnych latach swojej twórczości znajdował inspiracje w malowidłach naskalnych rejonu Wielkich Jezior. Sztuka naskalna była w jego twórczości częścią rdzennej percepcji świata, mitologii, która ostatecznie stanowiła zasadnicze źródło jego sztuki (McLuhan, Hill, 1984). Wśród późniejszych, dzisiaj tworzących, artystów szczególną uwagę przykuwa Jane Ash Poitras, artystka z zachodniej Kanady, dla której motywy sztuki naskalnej stały się szczególnie ważnym elementem języka jej wypowiedzi artystycznej. Zgodnie z rejonem jej pochodzenia, tj. dzisiejszym terytorium stanu Alberta, a więc północnym skrajem prerii, najsilniej obecną sztuką naskalną w jej pracach jest ta związana z tradycją Indian Wielkich Równin, ale, jak zobaczymy, nie tylko. Jaką rolę pełni sztuka naskalna w twórczości Jane Ash Poitras, jakie były kryteria wyboru poszczególnych motywów, w jakim stopniu znaczenia przypisane tej sztuce korespondują z interpretacjami archeologicznymi i w jakim stopniu twórczość Jane Ash Poitras jest wyjątkowa w tym aspekcie w kontekście współczesnej sztuki Kanady – to główne pytania wokół których poniższa treść oscyluje. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że artystka nie udziela nigdzie informacji, skąd dane motywy sztuki naskalnej pochodzą, ani które wizerunki w jej pracach są tej proweniencji. Dlatego rozszyfrowanie tego aspektu jej sztuki byłoby trudne bez kompetencji archeologicznych, zwłaszcza w zakresie sztuki naskalnej. Jako że jej sztuka jest zakorzeniona w rdzennej perspektywie, bez uwzględnienia której udzielenie odpowiedzi na te pytania nie byłoby możliwe (McMaster, 1992; Yang Man, 1992), kontekst złożoności tubylczości i jej konfrontacji ze światem postkolonialnym jest istotną osnową poniższej narracji, która splata wątki personalne, etniczne, narodowościowe, a nawet polityczne. Twórczość Jane Ash Poitras jest bardzo bogata

(McCallum, 2011), dlatego artykuł ten oferuje tylko wąską selekcję jej prac, ze względu na podniesiony problem ogranicza się do tych, w których wątki ze sztuki naskalnej stanowią ich istotne dopełnienie. Tło twórczości artystki, które zostanie nakreślone, jest natomiast relewantne dla zrozumienia jej całościowej tożsamości artystycznej. W tytule artykułu posłużyłem się nazwą jednej z prac Jane Ash Poitras, ponieważ jest ona nie tylko formalnie diagnostyczna dla jej twórczości, ale jej tytuł konotuje także jedną z kluczowych treści jej sztuki, tj. duchowość jako fundament tradycji. Praca ta jest też głównym przedmiotem mojej analizy.

## ZŁOŻONA TOŻSAMOŚĆ

Jane Ash Poitras należy dziś do grona najbardziej rozpoznawalnych rdzennych artystów współczesnej Kanady. Istotnym znakiem uznania jej dokonań artystycznych stało się uhonorowanie jej w 2018 roku Orderem Kanady, jednym z najwyższych odznaczeń cywilnych przyznawanych za wybitne zasługi na rzecz budowania „lepszego ojczyzny” (*desiderantes meliorem patriam*), oficjalnie „for her contributions to Canada’s artistic landscape as an influential First Nations visual artist”. W przypadku Jane Ash Poitras wyróżnienie to ma szczególną wagę, zarówno dla niej samej, jak i dla współczesnej Kanady. W jej twórczości ogniskują się bowiem problemy, które wciąż należą do tematów trudnych, dotyczących konfrontacji tubylczej kultury z kulturą białych Kanadyjczyków (zob. Brydon, 2010). Całą jej twórczość przenika idea tubylczej tożsamości, manifestacją wartości rdzennej kultury, przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na jej wieloletnią dyskryminację.

Jane Ash Poitras wywodzi się z narodu Kri (Cree), jednej z liczniejszych grup rdzennych mieszkańców Kanady i części USA, językowo przynależącej do większej rodziny języków algonkiańskich (Hlebowicz, 2015, s. 308–311). Mimo tej przynależności, swojej rdzenności artystka nie była w pełni świadoma przez wiele młodszych lat, choć, jak wspomina, wyczuwała ją (Gee, 1989, s. 1). Urodziła się w 1951 roku (w północnym rejonie Alberta, niedaleko Fortu Chipewyan). Kiedy miała zaledwie sześć lat, straciła matkę (była ofiarą epidemii gruźlicy). Jako sierota, oddzielona także od siostry przez pracowników społecznych, została przygarnięta przez obcą kobietę – Marguerite Runck. Obcą także w tym sensie, że niezwiązaną z rdzenną kulturą. Marguerite Runck, wówczas wdowa, była reprezentantką białego społeczeństwa Kanady, w jej przypadku pochodzenia niemieckiego. Jane wspomina ją jako osobę, która bardzo o nią dbała, zapewniając jej wszystko, co niezbędne. W tej dbałości zawierało się jednak przekonanie, że Jane winna być wychowana tak samo jak jej własne dzieci. A że Marguerite Runck była zagorzałą chrześcijanką, w atmosferze religijnej starała się wychowywać także Jane. Jak po latach wspomina artystka, raz dziennie, a czasem i częściej uczestniczyła z przybraną matką we mszy świętej. Był to czas wszechobecnego rasizmu wobec Pierwszych Narodów. Chcąc chronić Jane, Marguerite Runck starała się minimalizować, na ile to było możliwe, jej wizualną indiańskość – zakrecała jej włosy, aby nie przypominały prostej fryzury

indiańskich dziewczynek, a pudrując skórę, starała się ukryć jej naturalną karnację (Gee, 1989, s. 7). Osiągnąwszy dojrzały wiek, Jane Ash Poitras podjęła studia biologiczne na Uniwersytecie Alberty w Edmonton, gdzie w 1977 roku ukończyła mikrobiologię z tytułem licencjata. Jako że od dziecka fascynowała się sztuką, czego wyrazem była pasja do rysowania, obok oficjalnego i bardziej racjonalnego, jakby się mogło wówczas wydawać, kształcenia, w tym samym czasie uczęszczała także na wieczorne zajęcia z grafiki. Ten czas edukacji akademickiej okazał się przełomowy, bowiem dopiero wówczas zaczęła odkrywać swoją tożsamość. Któraś z jej koleżanek miała zapytać o jej pochodzenie i kulturę, a Jane, jak wspomina, nie była w stanie nic na ten temat powiedzieć. Inspiracją do poszukiwania swoich korzeni stał się dla niej także głośny serial *Korzenie (Roots)*, opowiadający o poszukiwaniu przez bohatera filmu Alexa Haleya swojej tożsamości (Gee, 1989, s. 7). Był to czas przełomu w jej życiu – zaczęła poszukiwać swoich przodków i na nowo odkrywać siebie. Od tej pory szło to w parze z oddaniem się prawdziwej pasji – realizacji swojej artystycznej duszy.

Tożsamość artystyczna Jane Ash Poitras stała się ostatecznie dwubiegunkowa – z jednej strony mocą krwi i tradycji związana z rdzenną kulturą Pierwszych Narodów, z drugiej ukształtowana współczesną zachodnią edukacją artystyczną. Ostatecznie bowiem legitymuje się ona akademickim wykształceniem artystycznym – ukończyła studia licencjackie w zakresie sztuki (grafika) na University of Alberta (1983), a później, w 1985 roku, studia magisterskie na Columbia University w Nowym Jorku w zakresie grafiki i malarstwa, nieco wcześniej (w 1982 roku) zaliczyła kurs grafiki i rysunku w Yale University w Hartford. Szczególnie cenne były dla niej doświadczenia nowojorskie, gdzie miała możliwość nie tylko nauki (warto zauważyć, że jej nauczycielami byli instruktorzy pochodzenia japońskiego. Było to ponownie spotkanie na styku kultur – do Azji jako tematu będzie później niejednokrotnie wracać), ale i doświadczenia różnorodności świata sztuki. Gdyby nie Nowy Jork, jak wspomina, nie byłaby tym, kim jest. Tam między innymi odkryła twórczość Cy Twombly'ego, Jacksona Pollocka, Marka Rothko, Josepha Cornella, a zwłaszcza Roberta Rauschenberga, którego słynne *combine paintings*, czyli asamblaże, w których artysta łączył ze sobą zwykle przedmioty, w tym odpady, często te znajdujące na ulicy, ale i fotografie, stały się inspiracją dla kolaży Jane Ash Poitras, czego artystka nie ukrywa. Nie mniej inspirujące było dla niej to, że Rauschenberg był pierwszym amerykańskim artystą (Poitras zwraca przy tym uwagę na jego rdzenne czirokeckie pokrewieństwo od strony babki – Védrenne, 1999, s. 59), którego malarstwo w 1964 roku nagrodzono Grand Prix na Biennale w Wenecji. Do tego artystą, którego sztuka była tak wyraźnie osadzona w doświadczeniu życia, co, jak pokażę dalej, jest również osią twórczości Jane Ash Poitras. Słowa Rauschenberga, przytoczone przez Marię Poprzęcką (2016, s. 83), że „Malarstwo odnosi się zarówno do sztuki, jak i do życia. Inaczej nie może powstać”, wydają się doskonale charakteryzować także postać Jane Ash Poitras. Jej pobyt w amerykańskiej stolicy sztuki zbiegł się ponadto z tak ważnym i przełomowym wydarzeniem w dziejach sztuki współczesnej, jakim była wystawa „*Primitivism*”

in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* zorganizowana w Museum of Modern Art na przełomie lat 1984–1985<sup>1</sup>. Wystawa odbiła się szerokim echem w świecie sztuki, wzbudzając liczne kontrowersje, o których dyskutuje się do dziś, ale z pewnością pokazała Jane Ash Poitras potencjał sztuki plemiennej i wzbudziła krytyczną refleksję na temat, jakie miejsce ta sztuka winna zajmować w sztuce współczesnej.

### DIALOG Z HISTORIĄ...

Początek rozpoznawalności twórczości Jane Ash Poitras przypada na lata 80. XX wieku. Wzięła wtedy udział w kilku ważnych wystawach, takich jak: *New Work by a New Generation* w Regina (1982), *Stardusters* w Thunder Bay Art Gallery (1986), *Beyond History* w Vancouver Art Gallery (1989), *Blackboards* w West End Gallery w Edmonton (1989), *In the Shadow of the Sun* w Canadian Museum of Civilization w Hull/Gatineau (1989), *The 4<sup>th</sup> Biennial Native American Fine Arts Invitational* w Heard Museum w Phoenix (1989), *Changers: A Spiritual Renaissance* (wystawa podróżująca po miastach Kanady, 1991). Ujawniło się w nich nowe pokolenie artystów, jak Carl Beam, Bob Boyer, Robert Houle, Gerald McMaster, Shelley Niro, Ron Noganoosh, Edward Poitras, Pierre Sioui, Jeff Thomas, Lawrence Paul Yuxweluptun, w których pracach silniej niż w twórczości poprzedników (szczególnie takich ikon współczesnej rdzennej sztuki kanadyjskiej jak wspomnianego Norwala Morrisseau czy Daphne Odjig) manifestowało się nie tylko przywiązanie do tradycji, ale i nowatorskość technik – instalacji czy asamblażu, przetworzenia istniejącego materiału, połączenia fragmentów w nową całość. Sama technika stała się dla artystów metaforyczną formą dialogu z historią, fragmentaryczną, niejednołitą, wielowarstwową. Rdzenni artyści upomnieli się o to, aby rozpoznawano ich jako indywidualnych twórców, negocjujących złożoność ich dziedzictwa w świecie współczesnym za pomocą zachodnich (modernistycznych i postmodernistycznych) strategii sztuki. Niedawno, w 2017 roku, to pokolenie lat 80. XX wieku zostało przypomniane wystawą *Unapologetic: Acts of Survivance* w McMaster Museum of Art w Hamilton (Ontario), na której zaprezentowano właśnie ich prace z lat 80. ubiegłego wieku.

Prace Jane Ash Poitras sytuują się także w tym nurcie. Prym w nich wiodą kolaże, w których artystka składa swoje kompozycje z fragmentów – wycinków z gazet, elementów ornamentu rdzennego (np. paciorków), fotografii (którymi konfrontuje wartości rdzennej kultury z wartościami świata Zachodu), a te wszystkie fragmenty

---

<sup>1</sup> Rok 1984 w historii wystawiennictwa sztuki plemiennej był wręcz przełomowy. Oprócz wystawy w MoMA w tym roku w Nowym Jorku zorganizowano jeszcze cztery inne espozycje tzw. sztuki prymitywnej: *Northwest Coast Art* w IBM Gallery, *Ashanti God* w American Museum of Natural History, *African Masterpieces from the Musée de L'Homme* w Museum of African Art i nową stałą wystawę w Metropolitan Museum of Art (Schreiber, 2012, s. 20).

są z nieustającą konsekwencją zespolone często ze skrupulatnie odwzorowanymi motywami malowideł i rytów naskalnych. Są to motywy sztuki naskalnej pochodzące z rejonu Ameryki Północnej, w głównej mierze Kanady i USA, choć w niektórych późniejszych pracach Jane Ash Poitras sięgnie także do innych tradycji kulturowych, np. rdzennych mieszkańców Australii. Dodać tu wypada, że znaczna część sztuki naskalnej rejonu Ameryki Północnej pochodzi z czasów relatywnie niedawnych, nie tak archaicznych jak jej odpowiedniki w Europie. Czasem jest to sztuka wręcz z czasów zupełnie niedawnych (jak zobaczymy przy okazji charakterystyki stanowiska Writing-on-Stone), a w licznych przypadkach z czasów, które można identyfikować bądź z konkretnymi plemionami, bądź przynajmniej kulturami związanymi z daną tradycją językową (np. Keyser, Klassen, 2001; McCleary, 2016). To ważna uwaga, istotna część sztuki naskalnej Ameryki Północnej może być bowiem odczytywana w kategoriach zapisu rdzennej tradycji, która nigdy nie zginęła, choć oczywiście przechodziła na przestrzeni dziejów różne transformacje (Harrod, 1995; Hultkrantz, 1981).

Sztuka wystawiana na wymienionych wystawach niosła ideę nowego odczytania historii, zadając pytanie, jak historia Pierwszych Narodów została ukształtowana przez obcych. Sztuka ta stała się nowym wyzwaniem dla odbiorcy, pokazywała nową wizję kanadyjskiej tożsamości i historii, inną niż ta oficjalna i politycznie poprawna. Ten nowy głos artystycznego krajobrazu Kanady brzmiał nie tylko wizualnie. Towarzyszyło mu także polityczne zaangażowanie rdzennych artystów w kwestie równości, poszanowania tradycji i środowiska. Szczególnie głośnym echem odbił się bojkot wystawy *The Spirit Sings* zorganizowanej w Glenbow Museum w Calgary, zainicjowany przez Lubikon Kri (Lubicon Cree) z północno-zachodniej Alberty (Archibald, 1989; Morin, 1988). Wystawa miała promować Kanadę z okazji Zimowych Igrzysk Olimpijskich zorganizowanych w Calgary w 1988 roku. Bojkot z jednej strony dotyczył głównego sponsora wystawy – kompanii Shell, która eksploatowała złoża ropy naftowej na ich ziemi (Herle, 1994, s. 39). Z drugiej strony sprzeciw budziło pokazywanie kultury rdzennych mieszkańców w muzeach przez obiekty będące świadectwami świata minionego. Według rdzennych społeczności, ich kultura jawiła się w tej prezentacji jako kultura wymarła, po której pozostały tylko artefakty. A społeczność rdzenna nie wymarła, nie tylko zachowała swoją kulturę, ale są w niej także artyści, w takim sensie, jakim artystów określa świat zachodni (a nie rzemieślnicy od wykonywania totemów, masek i tym podobnych form kultury tradycyjnej). Jeśli euro-amerykańskie społeczeństwo Kanady chce się chlubić duchem rdzennym, podnosili protestujący, to winno pokazać współczesną sztukę rdzennych narodów, taką, jaką jest ona dzisiaj. Ostatecznie w odpowiedzi na tę muzealną wizję kultury indiańskiej Wallace Galleries w Calgary zorganizowała kontrwystawę, na której zaprezentowano prace m.in. Daphne Odjig, Alfreda Young Mana, Alexa Janiviera, a także Jane Ash Poitras oraz bliskiej jej conceptualnie artystki, także z Alberty, Joane Cardinal-Schubert. Cardinal-Schubert i Ash Poitras łączyło ponadto wspólne zamiłowanie do petroglifów z Writing-on-Stone, do których jeszcze nawiązę. Głos Joane Cardinal-Schubert w tej sprawie był szczególnie wyraźny:

Zaprotestowaliśmy przeciwko temu, że Rdzenna kultura została użyta przez organizatorów Olimpiady, aby promować obraz Rdzennej kultury jako kultury martwej, zastygłej w XVIII wieku. Uważamy, że organizatorzy Igrzysk Olimpijskich [w Calgary] powinni zorganizować wystawy ukazujące współczesną Rdzenną sztukę, taką jaką jest ona teraz. (1997, s. 125–126)

Cardinal-Schubert mówi, że rdzenni artyści nie mogą być dłużej identyfikowani z przeszłością, która kojarzona jest z czymś zamierzchłym, niedorozwiniętym i prymitywnym, na wzór eurocentrycznej wizji, w której biały człowiek usytuowany jest na szczycie kulturowej ewolucji. Coraz liczniejsze grono rdzennych twórców ma takie samo wykształcenie jak artyści biali. Mają taki sam dostęp do informacji i nowych technologii jak każdy inny artysta. Wielu z nich włada kilkoma językami, są w pełni profesjonalnymi artystami, kuratorami czy krytykami sztuki (Cardinal-Schubert, 1997, s. 126).

### ...TRUDNĄ HISTORIĄ

Kluczowy wątek, wokół którego ogniskuje się trudna historia Kanady, dotyczy traumy kolonizacji. Sztuka współczesnych rdzennych artystów, jak wspomniałem, w licznych przypadkach bardzo dobrze wykształconych, a więc i świadomych swojej historii, często to zjawisko komentuje. Tak też jest w przypadku Jane Ash Poitras, dla której nawet sam termin postkolonializm, tak popularny w dyskursie zachodnim, jest problematyczny. Artystka odbiera go jako ukrytą sugestię, że epoka kolonializmu się zakończyła, a proces kolonizacji się dokonał. Spełnienie snu kolonialnego oznaczałoby, że nie ma już rdzennych społeczności, bądź stały się one w pełni częścią świata zachodniego (Poitras, 1992, s. 5). Tak jednak oczywiście nie jest. Rdzenne ludy Kanady nadal żyją i zamiast świętować 500 lat od momentu odkrycia Ameryki przez Kolumba, z czego uczyniono święto państwowe, winno się raczej celebrować pół tysiąca lat zachowania kultury rdzennych społeczności, które zdołały przetrwać ten okres i zachować swoją tradycję. Nie przypadkiem właśnie w 1992 roku w Canadian Museum of Civilizations (dziś Canadian Museum of History) w Gatinaeu (Quebec) zorganizowano wystawę *Indigena: Contemporary Native Perspectives in Canadian Art* (Canadian Museum of Civilization, 1992) promującą współczesną rdzenną sztukę Kanady.

Istotnym wątkiem kontestacji procesu zawłaszczania kultury rdzennej stało się wspomnienie systemu szkół rezydencjalnych, zainicjowanych w Kanadzie w latach 70. XIX wieku. Szkoły te miały przystosować dzieci Pierwszych Narodów do życia w białym społeczeństwie. Sposoby, które w tym celu stosowano, dalekie jednak były od tego, czego można by oczekiwać od instytucji szkoły, która ostatecznie stała się dla tych dzieci, ale i całej rdzennej społeczności ogromną traumą. Edukacja była tak zorganizowana, aby pozbawić wiedzy o własnych korzeniach. Uczniów oddzielano od rodziców na wiele lat i na znaczne odległości, zakazywano im posługiwania się rodzi-

mym językiem, zmuszano do mówienia po angielsku lub francusku, siłą nawracano na chrześcijaństwo, w szkolnych internatach niejednokrotnie stawali się oni ofiarami molestowania seksualnego (Niessen, 2017). Cel był jednoznaczny – oderwać młode pokolenie od rdzennej tradycji, wierzeń, języka. Szkoły rezydencjalne oczywiście są tylko jednym aspektem szerszego systemu walki z tradycją i kulturą Pierwszych Narodów. Jeśli pozostać tylko w rejonie zachodniej Kanady, to wspomnieć wypada, że aż do lat 50. XX wieku zakazany był potlach, a ceremonia szafasu potów i rytuał tańca słońca do końca lat 60. W aspekcie państwowym wszystkie rdzenne społeczności Kanady były pozbawione prawa wyborczego aż do 1962 roku.

Ujmując to w kategoriach symbolicznych, a jednocześnie esencjalnych, przedmiotem zawłaszczenia stała się wiedza, a szkoła rezydencjalna symbolem gwałtu na wiedzy tradycyjnej, którą miała zastąpić nowa – postępową, racjonalną, przesiąkniętą ideą wyższości cywilizacyjnej, jak i przekonaniem o prawie kolonizatorów do nowego zagospodarowania ziemi, nastawionego na korzyści ekonomiczne. Stąd w sztuce Jane Ash Poitras, jak i innych rdzennych artystów, symbolem kontestacji procesu eliminacji rdzennej wiedzy staje się postać szamana – symbol trwałości rdzennej tradycji, duchowy przewodnik, depozytariusz wiedzy, wiedzy rdzennej, ukrytej i pierwotnej.

### **SZAMAN NIGDY NIE UMIERA**

Piszę o symbolu szamana, który może być odczytywany w sztuce na różnych poziomach, niekoniecznie chodzi o jego realistyczne przedstawienie. W dorobku Jane Ash Poitras jest sporo prac, w tytułach których obecne jest słowo „szaman” (np. *Navajo Shaman*, 1996; *Easter shamans*, 1998; *Fire shaman*, 1998; *Shaman Outside My Teepee*, 1996; *Shamanic Journey*, 1999 czy seria obrazów z 2004 roku: *Shamans in Spring*, *Autumn Shaman*, *Hayoka Shaaman*, *Shaman's Demons*, *Evening Shaman*). Jedną z wcześniejszych i zaliczanych do bardziej spektakularnych jest natomiast praca z 1989 roku *Szaman nigdy nie umiera V (Shaman never die V)* – to jeden z kilku obrazów noszących ten sam tytuł, oznaczony cyfrą V, zaprezentowany po raz pierwszy na wystawie *Indigena: Contemporary Native Perspectives in Canadian Art* w Canadian Museum of Civilization w 1992 roku (ryc. 1). Przyjrzyjmy się tej jednej pracy, diagnostycznej formalnie i ideowo dla twórczości Poitras, i zastanówmy się na tym przykładzie, jaką rolę w jej sztuce pełni sztuka naskalna.

*Szaman nigdy nie umiera V* to znacznych rozmiarów tryptyk składający się z trzech paneli, każdy rozmiarów 106,5 na 76,2 cm, całość pracy ma 242,7 cm długości i 110,4 cm wysokości, obecnie w kolekcji Kanadyjskiego Muzeum Historii w Gatineau. Podobno impulsem do stworzenia przynajmniej jednego obrazu z tej serii był artykuł prasowy opisujący szamanizm jako zjawisko wymarłe<sup>2</sup>. Nawet jeśli tak było, to był to najprawdopodobniej jedynie dodatkowy stymulator, który jeszcze bardziej

<sup>2</sup> Taką informację zawiera jeden z wpisów na Instagramie Jane Ash Poitras: [http://www.instagram.com/p/1902170003433868621\\_620395440](http://www.instagram.com/p/1902170003433868621_620395440) (dostęp 15.05.2019).



mobilizował do rozwinięcia tego tematu. Motyw szamana w stosunku do wiedzy pojawia się bowiem w tym czasie także w innych pracach Jane Ash Poitras, choćby w serii prac pokazanych na wystawie *Blackboards*, np. na obrazie *Shaman Indian Blackboard*, 1989 (zob. Poitras, 1996), która też jest wyraźną kontestacją systemu szkół rezydencjalnych.



Ryc. 1. Jane Ash Poitras, *Shaman never die V*, 1989–90, Canadian Museum of History, III-DD-109, IMG-2009-0139-0004-Dm. Wymiary każdego panelu 106,5 x 76,2 cm. Publikacja za zgodą Muzeum

Fig. 1. Jane Ash Poitras, *Shaman never die V*, 1989–90, Canadian Museum of History, III-DD-109, IMG-2009-0139-0004-Dm. The dimensions of each panel are 106.5 x 76.2 cm. Publication with the permission of the Museum

Trzy panele tryptyku przypominają tablicę szkolną (reminiscencja szkół rezydencjalnych). Tak jak funkcją tablicy jest zapisywanie, tak też każdy panel zawiera różne teksty – różne formy pisma. Do tych form pisma należą też motywy sztuki naskalnej (zobaczymy dalej, że są konkretne powody, aby sztukę naskalną zaliczyć do tej kategorii), które jakby przenikały wszystkie części obrazu, niczym duchy, istoty z innego świata lub (jak na lewym panelu) tradycyjnych rysunków wykonanych na innych mediach niż skała, jak skórkach tipi, odzieży czy właśnie kartkach. W strukturze palimpsestu obrazu wizerunki te ukazane są na wierzchu, będąc ostatnią – „tryumfującą” – warstwą kompozycji.

Lewa część tryptyku zawiera dwa fragmenty kartek na czarno-czerwonym tle, jakby wyrwanych z zeszytu szkolnego, jedna, pokazana wyżej, jest barwy białej, druga, umiejscowiona niżej, żółtej. Na białej kartce znajduje się tekst modlitwy w języku kri, na żółtej – odręcznie spisana notatka zestawiająca dwie treści – jedna jest odtworzeniem fragmentu treści listu Kolumba kierowanego do królowej Hiszpanii, w którym opisuje on pokojowo nastawionych tubylców amerykańskich, na drugiej kartce

mamy odrębny zapis informujący o mocy rdzennego systemu nauczania w czasach przedkolonialnych, kiedy ludność tubylcza obu Ameryk cechowała się silnym systemem duchowości, wiedzy medycznej i poszanowania dla środowiska naturalnego. W lewym górnym rogu z czarnym tłem zlewa się przedstawienie orła – ważnego symbolu Pierwszych Narodów. Jak zauważa Pamela McCallum (2011, s. 58), przez fakt, że większość ludzi nie jest w stanie zrozumieć tekstu zapisanego w alfabecie Kri, mamy do czynienia z subtelnym przypomnieniem o ograniczeniach wiedzy zachodniej, która nie ma klucza do rozumienia całej złożoności świata, i jednocześnie ignorancji względem rdzennej wiedzy, której zrozumienie wymaga określonych kompetencji. Obie kartki częściowo zakrywają rysunki będące przykładami artystycznej tradycji *ledger art*, jaka rozwinęła się w czasach podbojów kolonialnych w drugiej połowie XIX wieku. Są to w głównej mierze przedstawienia bitew, konfliktów, wojowników, ale także aspektów życia duchowego – np. wizji, często są to ilustracje opowieści przekazywanych w tradycji ustnej. Sztuka ta sama w sobie jest symbolem kolonializmu. Jej głównym medium były kartki ksiąg rachunkowych, które rdzenne społeczności wykorzystywały do tworzenia rysunków, a związane to było nie tyle z możliwością wykorzystania nowego materiału, ale zniszczeniem tradycyjnego, tj. wytrzebieniem przez Europejczyków stad bizonów, których skóry były pierwotnie tradycyjnym materiałem do tego rodzaju form sztuki. Na tle białej kartki jest trudno dostrzegalny motyw statku, jak można podejrzewać, nawiązujący do przybycia Europejczyków (Kolumba?) na kontynent amerykański. Dominującym motywem jest natomiast postać ze strzelbą – przypomnienie charakteru procesu kolonizacji przesiąkniętego wojnami. Są na tym panelu też dwa motywy będące formalnymi łącznikami tej części obrazu z panelem centralnym. Jednym z nich jest zaadaptowana ze sztuki naskalnej czerwonego koloru postać ludzka, drugim – słowo „Shaman” umieszczone w lewym dolnym rogu, które jakby nie zmieściło się na tym panelu, jego ostatnia litera „n” widoczna jest dopiero na panelu centralnym. Z jednej strony odczytać to można jako symboliczne wyrażenie złamania szamańskiej tradycji tubylczej procesem kolonialnym (McCallum, 2011, s. 58). Słabo zauważalna ostatnia litera „a” tego słowa na panelu sprawia, że patrząc tylko na lewą część tryptyku, można wyraz ten skojarzyć z angielskim *shame*, czyli wstydem, który być może powinien towarzyszyć zachodniej kulturze w związku z komentowaną na tym panelu historią.

Mocą tego złamanego słowa, ale ostatecznie pełnego – „przywróconego”, centralny panel jest zasadniczym rozwinięciem szamańskiego wątku. Ponownie czarne tło z lekko przebijającą się czerwienią, na tle której uwagę przykuwa zdjęcie Poundmakera, słynnego wodza Kri (Budowniczy Zagród/Płoszący Stado, 1842–1886, rdzenne imię to Pitikwahanapiwiyin)<sup>3</sup>. W środkowej części widnieją cztery wycinki z gazet.

<sup>3</sup> Poundmaker był oskarżony o zdradę stanu i skazany na więzienie po wydarzeniach wojennych związanych z rebelią Louisa Riela w okolicach Cut Knife w 1885 roku. W rzeczywistości powstrzymał on swoich wojowników przed ściganiem wycofujących się sił kanadyjskich, co zapobiegło śmierci setek żołnierzy. W maju 2019 roku został pośmiertnie oczyszczony z zarzutów przez premiera Kanady Justina Trudeau.

Poundmakerowi przypisywano nadludzkie zdolności zaganiania bizonów, co wódz Kri zawdzięczał darowi specjalnej pieśni otrzymanej od swych duchów pomocniczych. Jeśli wsłuchać się w komentarz do tego obrazu samej Jane Ash Poitras, która pisze, że w czasach sprzed europejskiej dominacji rdzenne społeczności Ameryki kontaktowały się ze sferą duchową przez doświadczanie odmiennych stanów świadomości (McMaster, Martin, 1992, s. 166), można przyjąć, że wizerunek Poundmakera w jej obrazie konotuje ten sposób zdobywania wiedzy. Centralną część panelu wypełniają cztery antropomorficzne motywy sztuki naskalnej – dwie białej barwy i dwie czerwone, ukazane naprzemiennie. Tak jak złamane słowo „Shama/n” łączy panel lewy z prawym, podobnym łącznikiem całości obrazu jest sekwencja tych postaci – zaczyna się ona bowiem wspomnianą czerwoną figurą na lewym panelu, a kończy białą na panelu ostatnim, trzecim.

Poundmaker na tym panelu wyłania się jakby zza tych archaicznych istot, których pierwowzorami są malowidła naskalne z Canyon del Muerto w północno-zachodniej Arizonie (zob. Schaafsma, 1980, s. 113, ryc. 74). Malowidła te znajdują się dziś na ziemi Nawahów, przez badaczy są kojarzone z kulturą Anasazi (w języku nawaho „the ancient ones”, uważanymi za przodków Nawahów), a dokładniej jej fazą określaną mianem kultury wyplataczy koszy (Basketmaker), szacowaną na I–VI wiek n.e. Na krótko przed wystawą w Canadian Museum of Civilization Jane Ash Poitras odbyła podróż do tego regionu, odwiedzając m.in. Rezerwat Indian Yavapai w Fort McDowell. Tam też wzięła udział w ceremonii pejotlowej, podczas której przeżyła doświadczenie wizji (Poitras, 1992). W trakcie otwarcia wystawy artystka wspominała tę podróż do Arizony, mówiąc, że stała się ona ogromną inspiracją dla jej ostatnich prac (McCallum, 2011, s. 56). Komentowane postaci wyróżniają się dwoma piórami, które zdobią ich głowy. Warto zwrócić uwagę, że podobne pióra zdobią głowę Poundmakera. Oryginalne zdjęcie wodza Kri, którym posłużyła się artystka, pozbawione jest tego atrybutu (zob. [en.wikipedia.org/wiki/Pihtokahanapiwiyin](http://en.wikipedia.org/wiki/Pihtokahanapiwiyin)). Dodając go, Jane Ash Poitras stworzyła wyraźne skojarzenie między Poundmakerem a motywami sztuki naskalnej, kreśląc symboliczną więź łączącą współczesnego, a przynajmniej zapamiętanego z niedawnej historii wodza o atrybutach szamańskich z postaciami z zamierzchłej przeszłości, które także nie są zwykłymi przedstawieniami osób. Zamiast realistycznych dłoni i stóp mają w każdym przypadku trzy promieniujące linie, jakby ptasie szpony. Ich ornitomorficzną asocjację w sposób bezpośredni podkreślają także pióra na ich głowach. Nie mam wiedzy na temat tego, w jakim stopniu Jane Ash Poitras jest świadoma archeologiczno-etnologicznych interpretacji tych malowideł (np. w wykładni Polli Schaafsmy, bardzo znanej badaczki tego regionu, szeroko publikującej – np. *Schaafsma*, 1994), ale nawet gdyby jej nie miała, to zakładam, że intuicyjnie mogła sama dojść do wniosku, że wizerunki ludzi-ptaków są symbolami postaci szczególnych, właśnie szamanów, mogą na to wskazywać nie tylko pióra, ale także somatyczna transformacja ich kończyn. Z perspektywy międzykulturowej doświadczenie szamańskie jest też dosyć powszechnie kojarzone z lotem, o czym pisze m.in. Eliade w swoim studium o szamanizmie (1994, s. 471–476). Przywołuję Eliadego, ponieważ jest to autor, którego prace Jane Ash Poitras zna i jest on przez

nią przywoływany (np. Poitras, 1996, s. 68). Uniwersalną metaforą graficzną takiego doświadczenia jest właśnie człowiek przeistaczający się w ptaka, motyw obecny także w amerykańskiej sztuce naskalnej (Turpin, 1994).

Zestawienie takich wizerunków naskalnych z Poundmakerem, osobą o szczególnych zdolnościach duchowych, ewokuje zatem symbol szamana, co potwierdza tytuł dzieła. Tytułowa fraza *Shaman never die* jest ukazana zresztą dwukrotnie właśnie na tym centralnym panelu. Powyżej niej widnieją trzy pierwsze litery alfabetu ABC, jak z elementarza szkolnego, jakby zapisane na tablicy celem doskonalenia nauki pisania. Wiedza, której źródłem jest elementarz i tablica, jest zatem ostatecznie skonfrontowana z wiedzą duchową, która przez wieki stanowiła rdzeń tożsamości Pierwszych Narodów.

Panel prawy jest najbogatszy, można odnieść wrażenie, że najbardziej chaotycznym palimpsestem. Składają się nań wycinki artykułów z gazet, mówiące o przejmowaniu przez państwo kontroli nad ziemią rdzennych społeczności, litery i tubylcze słowa oraz szczególnie liczne motywy sztuki naskalnej. Jeden z nich to wspomniana cześć sekwencji postaci spajających cały tryptyk. Najbardziej rzuca się w oczy motyw twarzy-maski o wielkich *oczach*, bazujący na petroglifie z dolnego dorzecza rzeki Kolumbia w USA, niedaleko The Dalles, na pograniczu stanów Washington i Oregon. Petroglif ten znany jest pod nazwą Tsagiglalal – „Ta, która patrzy”, nadaną mu przez rdzenną społeczność Wishram (Keyser, 1992, s. 101). Symboliczny kontekst tego petroglifu także kryje w sobie wątek szamański. James Kayser (1992, s. 101–102), doskonały ekspert od sztuki naskalnej tego regionu, podejrzewa, że to może być przedstawienie ducha pomocniczego związanego z rytualizmem oscylującym wokół śmierci/umierania. W bezpośredniej okolicy odnaleziono bardzo podobne motywy twarzy wyryte w kości, porożu i kamieniu w pochówkach ciałałpalnych, które datowane są na lata 1700–1840 n.e. Kayser przywołuje słowa szamanki ludu Wishram, mówiącej, że ludzie szczerzą zęby tak, jak na tym skalnym wizerunku, kiedy są chorzy, a kiedy ktoś patrzy na ciebie w taki sposób jak „Ta, która patrzy”, znaczy to, że doświadczenie cię choroba. O jaką chorobę miałyby chodzić? Znaleźniska z palenisk sugerują, że petroglif ten mógł powstać w analogicznym przedziale czasowym. Cmentarzyska paleniskowe kryją tysiące skremowanych ciał, których masowe zgony były spowodowane epidemiami chorób, jakie europejscy kolonizatorzy „sprezentowali” (odwołując się do słynnego obrazu Norvala Morrisseau *Dar/The Gift* z 1975 roku) właśnie w tym czasie rdzennej ludności. Europejskie choroby dziesiątkowały rdzenne narody w całej Ameryce, także w rejonie The Dalles – naród Wishram doświadczył dwóch wielkich epidemii ospy, nie licząc innych zachorowań. W 1840 roku okoliczna rdzenna populacja liczyła już tylko 10 procent stanu sprzed kilku dekad. Można tylko sobie wyobrazić, gdzie tubylcy szukali pomocy. Tradycja kierowała ich ku szamanom, w Ameryce powszechnie znanym pod sugestywną w tym kontekście nazwą *medicine men*. Kayser sugeruje, że Tsagiglalal mogła być przedstawieniem/uosobieniem ducha, u którego szukano pomocy w walce z destrukcyjnymi mocami niosącymi plagę śmierci.

Wśród pozostałych motywów sztuki naskalnej na tym panelu znajdują się dwa statki, tym razem pochodzące z okolic nadmorskiej osady Clo-oose w zachodniej

części wyspy Vancouver w Kolumbii Brytyjskiej (Johnson, 1999, s. 191). Bardzo prawdopodobne, że są to wizerunki pierwszych wodnych jednostek handlowych, jakie zaczęły zawiązać do zachodnich wybrzeży Kanady. Jako nowy element obserwowanego świata, zostały utrwalone na skałach w okolicy Clo-oose, na których znajdują się też inne rdzenne petroglify. Peter Johnson (1999) próbował połączyć te wizerunki z katastrofą statku handlowego John Bright, który w 1869 roku w wyniku sztormu rozbił się i zatonął niedaleko Estevan Point (a więc blisko stanowiska z petroglifami), z czym łączy się traumatyczna historia. Wrak statku został wyrzucony na brzeg. Po kilku tygodniach miejsce katastrofy przypadkiem odkrył kapitan James Christensen. Znalazł rozczłonkowane ciała wyrzucone na brzeg, wśród okolicznej tubylczej społeczności zobaczył osoby noszące ubrania należące pierwotnie do marynarzy. Miał też zauważyć kilka osób noszących pierścionki europejskie. Wyobraźnia została wprawiona w ruch, zaczęto tworzyć spekulatywne opowieści, które szybko trafiły do gazet. W *British Colonist* można było przeczytać, że ci, którzy nie utonęli i którym udało się dopłynąć do brzegu, zostali zamordowani przez miejscowych „dzikusów”, części z nich odcięto głowy, kapitana statku zabito strzałem w plecy, kiedy uciekał przez dzikimi, a jego młodą żonę brutalnie zgwałcono i zabito (Horsfield, Kennedy, 2014, rozdz. 5). Kiedy na miejsce przybyła komisja i dokonała ekshumacji ciał marynarzy, specjaliści z zakresu medycyny sądowej nie znaleźli żadnych śladów morderstw, tym bardziej mogących świadczyć o odcinaniu głów. Na nic się to jednak zdało. Kompania karna ostrzelała rdzenną wioskę i zażądała od wodza wydania winnych domniemanych zbrodni. Wobec niespełnienia żądań, porwano siedmiu członków społeczności Nuu-chah-nulth, z których dwóch ostatecznie oskarżono: byli to John Anietsachist i mężczyzna o imieniu Katkinna. Przeprowadzono szybki proces, na mocy którego obu zasądzono karę śmierci, którą w tym samym roku wykonano. Obu powieszono w Estevan Point (osadzie znanej też jako Humais Cove). Ceremonia była publiczna, cała społeczność była zmuszona, aby przyglądać się śmierci współplemieńców. Po latach historycy wykazali zmanipulowanie procesu i niesłuszne ich oskarżenie. Opowieści o niewinności tych mężczyzn były przekazywane przez pokolenia w tradycji ustnej miejscowych społeczności, zachowały się do dziś wśród narodu Hesquiaht, należącego do grupy plemion Nuu-chah-nulth. Po ponad dwudziestu latach od stworzenia obrazu *Shaman never die V* rząd Kanady oficjalnie uznał błędność decyzji sprzed blisko 150 lat, a przedstawicielstwo rządu w Kolumbii Brytyjskiej przepraszało Rdzenne Narody za ten incydent. 17 listopada 2012 roku Ida Chong, minister do spraw rdzennych i pojednania (Aboriginal Relations and Reconciliation), oficjalnie wyraziła przeprosiny podczas ceremonii, jaka odbyła się w Port Alberni na wyspie Vancouver (Ligaya, 2012). Dwa enigmatyczne wizerunki statków na obrazie konotują zatem bardzo tragiczną historię implikującą konkretne wydarzenia, jak i szerszy kontekst zawłaszczania rdzennej kultury i terytorium. Były to statki handlarzy skórą, a więc niosły w sobie projekt wykorzystania rdzennej ziemi i jej naturalnego bogactwa. Dwa statki na prawym panelu są zatem rozwinięciem wątku procesu zapoczątkowanego przez Kolumba, o którym opowiada pierwszy lewy panel.



Ryc. 2. Writing-on-Stone, po prawej stronie wąwozu na horyzoncie widać formację skalną, która była miejscem poszukiwań wizji (fot. A. Rozwadowski)

Fig. 2. Writing-on-Stone, on the right side of the valley a rock formation that served for vision quests is visible on the horizon (photo by A. Rozwadowski)

Inne motywy sztuki naskalnej na tym panelu pochodzą z Writing-on-Stone w południowej Albercie. Jeden z nich obrazuje słup z flagą, do którego przywiązana jest postać ludzka, jakby powieszona (czy nawiązanie przez inną ikonografię do wydarzenia z Estevan Point?), drugim jest wizerunek dwóch kół szprychowych, zapewne przedstawienie platformy wozu albo samochodu (Keyser, 1992, s. 234). Motyw samochodu wśród petroglifów z Writing-on-Stone konotuje kolejną ważną historię, a samo miejsce dalsze konteksty nie mniej ważne z perspektywy rdzennej. Petroglify tego stanowiska należą do jednych z najczęściej wykorzystywanych motywów w pracach artystki, dlatego przybliżę to miejsce, zwracając uwagę na te jego aspekty, które decydują o jego wadze dla rdzennej perspektywy, będącej osnową sztuki Jane Ash Poitras.

## WRITING-ON-STONE / ÁÍŚÍNAI'PI

Nazwa stanowiska jest tłumaczeniem rdzennego *Áíśínai'pi* nazwania tego miejsca, co w języku Niitsítapi/Czarnych Stóp oznacza „it is pictured/written” – w tym momencie staje się zrozumiałe, dlaczego sztukę naskalną, jak wyżej zasugerowałem, można zaliczyć do formy pisma. Znajduje się tam kilka tysięcy wizerunków wry-

tych, znacznie rzadziej namalowanych na monumentalnych klifach piaskowcowych ciągnących się wzdłuż Milk River w południowej części stanu Alberta, tuż przy granicy z amerykańskim stanem Montana (Keyser, 1977, 1979; Klassen, 2005). Rdzenne społeczności uważają to miejsce za święte od niepamiętnych czasów, zamieszkanę przez duchy, które jednocześnie mają być odpowiedzialne za istniejące tam wizerunki naskalne. Duża ich część pochodzi z tzw. czasów kontaktu i sprzed kontaktu rdzennych społeczności z kolonizatorami, ale tradycja wykonywania petroglifów w tym miejscu może sięgać kilku tysięcy lat (Klassen, 2005, s. 16). Plemiona Czarnych Stóp zmuszone były opuścić to terytorium dopiero w drugiej połowie XIX wieku. Ze źródeł etnohistorycznych wiadomo (Klassen, 2005, s. 18–20; Oetelaar, 2016), że odprawiano tam ważne ceremonie rytualne, tzw. poszukiwań wizyjnych (*vision quests*), bardzo powszechnych wśród rdzennych społeczności Ameryki, a szczególnie rejonu Wielkich Równin (Benedict, 1922; Irwin, 1994; Hunt, 2002, s. 150–158). Polegały one na wizyjnym/transowym doświadczeniu kontaktu z duchem opiekuńczym, były też rytuałami inicjacyjnymi, w czasie których młoda osoba po raz pierwszy miała możliwość, a zarazem obligację doświadczenia świata duchowego. Poszukujący wizji udawał się w odosobnione miejsce, często o wyróżniających się cechach w krajobrazie (czasem budowano tam skromną U-kształtną konstrukcję kamienną zdolną pomieścić jedną osobę), zazwyczaj już naznaczone w lokalnej tradycji jako miejsce o szczególnym potencjale możliwości realizacji takiego doświadczenia. Taka osoba oddawała się tam medytacji, przynajmniej czterodniowej, podczas której nie przyjmowała posiłków i napojów, do tego celowo wystawiając się na uciążliwe działanie warunków środowiskowych, jak ciągłe przebywanie na słońcu w dzień, a w nocy spanie bez przykrycia. Nieobce były też praktyki spożywania roślin halucynogennych. Takie zabiegi deprywacyjne, ostatecznie naturalnie, tj. neuropsychologicznie i fizjologicznie, predysponowały człowieka do doświadczenia odmiennych stanów świadomości, w czasie których realizowały się wizje. Co ważne, w takich miejscach często znajduje się sztuka naskalna, która, jak wynika z danych etnograficznych (Whitley, 2000; Francis, Loendorf, 2002; Loubser, 2006; Sundstrom, 2006; McCleary, 2016, 96–102), z jednej strony była potwierdzeniem powodzenia doświadczenia wizyjnego, z drugiej zaś znakiem dla kolejnych adeptów rytuału, że jest to już „sprawdzone” miejsce, dobrze nadające się na realizację rytuału. W *Áísínai’pi* jednym z takich miejsc jest wyróżniająca się formacja skalna tworząca rodzaj platformy na dwóch kolumnach (ryc. 2). Skała jest nieco oddalona od zasadniczego centrum koncentracji sztuki naskalnej, ale oferuje doskonałą panoramę na całą okolicę, w tym skały z petroglifami i malowidłami. Relatywnie niedaleko od tego miejsca znajduje się natomiast trudniej dostępne (po drugiej stronie rzeki, jednocześnie poza obszarem udostępnionym turystom) schronisko skalne z petroglifami i jednym wyjątkowym dużym malowidłem orła, przez rdzenne społeczności interpretowanym jako przedstawienie Ptaka Burzowego (Thunderbird), bardzo silnego ducha pomocniczego. Co ważne, schronisko to, znane jako Thunderbird Shelter, jest nadal miejscem świętym dla Pierwszych Narodów, którzy do dziś odprawiają tam ceremonie i składają

ofiary, np. w postaci tytoniu zostawianego w niewielkich otworach-dziurach w skalnej ścianie tego schroniska.

Sakralny charakter krajobrazu Áísínai'pi potęguje także bliskość wzgórz Kátóyissiksi (Sweet Grass/Sweetgrass Hills, tuż za granicą z USA na terytorium Montany), osiągającymi wysokość nieco ponad dwóch tysięcy metrów n.p.m., które widać na horyzoncie, patrząc w stronę południa, a więc kierunku, na który wystawionych jest większość płaszczyzn wysokich klifów skalnych z petroglifami w Writing-on-Stone. Kátóyissiksi to jeden z najważniejszych punktów w sakralnej geografii Niitsítapi. Według legend jest to miejsce spoczynku mitycznego bohatera o imieniu Katoyissa (Blood Clot), potężnego opiekuna terytorium zamieszkiwanego przez Niitsítapi. Niitsítapi uważają te wzgórza za szczególnie silnie nacechowane mocą i stąd jedne z najważniejszych miejsc do odprawiania rytuałów wizyjnych. Jak pisze Klassen (2005, s. 20), widoczność Kátóyissiksi nie tylko potęguje 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 Katoyissa.

Writing-on-Stone jest szczególnym miejscem z jeszcze jednego powodu. Tradycja wykonywania wizerunków na skałach zachowała się tam bowiem aż do początku XX wieku, co jest dobrze potwierdzone. Dowodem jest unikatowa w skali całej Ameryki fotografia wykonana w 1924 roku przez Rolanda Wilcoma, ukazująca członka starszyny plemiennej Czarnych Stóp południowych Pieganów o imieniu Bird Rattle, wykonującego ryt naskalny w formie samochodu. Faktycznie Bird Rattle wykonał dwa takie wizerunki (fotografia znajduje się w zbiorach Smithsonian Institution). Bird Rattle wykonał te petroglify, aby upamiętnić swoją pielgrzymkę do tego miejsca. Sam stąd pochodził, niedaleko tego miejsca przyszedł na świat. W wyniku nieuchronnych procesów kolonizacyjnych zmuszony był spędzić większość swojego życia w rezerwacie niedaleko Browning w Montanie, skąd we wrześniu 1924 roku wraz z Rolandem Wilcombem udał się na wyprawę do Writing-on-Stone. W podróży uczestniczył także inny przedstawiciel starszyny Pieganów – Split Ears. Wyprawę zorganizował Wilcomb, jej przebieg też osobiście opisał i opublikował (Klassen, Keyser, Loendorf, 2000). Podróż odbyli dwoma samochodami, które to Bird Rattle uwiecznił na skale jako znak potwierdzający odbycie pielgrzymki (ryc. 3). Będąc na miejscu, objaśnili, że petroglify są przekazami ze świata duchowego, które z kolei objaśnić może tylko „Medicine Man”, czyli szaman. Bird Rattle i Split Ears odprawili dziękczynne rytuały za możliwość nawiedzenia tego miejsca. Pozostawiając resztę grupy, tylko we dwoje udali się później na jedno z pobliskich wzgórz (*butte*), które Wilcomb opisał jako „painted lodge of the Earth Spirits responsible for the Writtings”. Po odprawieniu rytuału zaprosili resztę grupy do wejścia na górę. Nadano im wówczas nowe imiona Czarnych Stóp. Wilcomb otrzymał imię *Stu-miks-ot-skee-nah*, czyli Bull Buffalo Back Fat. Bird Rattle and Split Ears odwiedzili Writing-on-Stone jeszcze w 1932 roku i za każdym razem potwierdzali łączność tamtejszych petroglifów ze światem duchowym, z mocą nadnaturalną, czemu wtórują także liczne inne źródła historyczne i etnograficzne (Klassen, 2005).





Ryc. 3. Writing-on-Stone, ryte wizerunki samochodów wykonane we wrześniu 1924 roku przez wodza Bird Rattle (fot. A. Rozwadowski)

Fig. 3. Writing-on-Stone, engraved images of cars made in September 1924 by Chief Bird Rattle (photo by A. Rozwadowski)

Writing-on-Stone jest zatem miejscem, w którym w pełni realizuje się związek sztuki naskalnej z historią rdzennych społeczności, tu Czarnych Stóp, rytualizmem i duchowością (jeden z pierwszych cykli prac Jane Ash Poitras z 1984 roku nosi nazwę *Sweatlodge Series*, inna z 2003 roku – *Vision Quest*), a więc wszystkimi cechami ważnymi dla idei, wokół której oscyluje sztuka Jane Ash Poitras. Jest to też jedyne o takim bogactwie wizerunków miejsce w rejonie zachodniej Kanady, a do tego dokładnie w stanie Alberta, miejscu życia artystki. Jane Ash Poitras oczywiście odwiedzała to miejsce, petroglify te też były licznie publikowane, a pierwsze ich dokumentacje rysunkowe znajdują się w Glenbow Museum w Calgary. Dostęp do ikonografii tej sztuki zatem nie jest trudny.

### „ZOBACZYŁAM CZTERY SZKIELETY”

Powróćmy jeszcze raz do twierdzenie Rauschenberga, że „Malarstwo odnosi się zarówno do sztuki, jak i do życia. Inaczej nie może powstać”, o którym pisałem, że sprawdza się ono w przypadku Jane Ash Poitras. Jej twórczość jest ściśle splecio-

na z życiem, swoją sztuką chce ona nie tylko przybliżyć wartości kultury rdzennej, ale też osobiście zbliżyć się do tego świata, być kontynuatorką sztuki swoich przodków. Jednym z aspektów tego zbliżenia była jej partycypacja w rdzennych rytuałach – uczestniczyła nie tylko we wspomnianej ceremonii pejotlowej, ale także w rytuale szałas potu (1985). Tę ostatnią wspomina jako coś, co zasadniczo przeorientowało jej życie: „It was the turning point of my life. I was fully initiated back into my culture and spiritually prepared for the rest of my life” (Gee, 1989, s. 1). Stąd częste odniesienia do tej sfery obrzędowej w jej pracach – stworzyła kilka obrazów ukazujących szałas potu (np. *Untitled – Horses, Teepee and Sweatlodge*, 1994; *Buffalo Rebirth*, 1994; *Midewiwin Manitou*, 2008), na niektórych obrazach pojawiają się zaś dziwne postaci, niekoniecznie zaczerpnięte ze sztuki naskalnej (np. *Datura Shamans [Yumans]*, 2004; *Anthropomorph Spirits*, 2008; *Orange Bird*, 2008; *Banff Shamans*, 2011), które nasuwają skojarzenia z wizjami transowymi. Wspominając wizję pejotlową, mówi, że zobaczyła podczas niej cztery szkielety (Poitras, 1992, s. 10–11). Wizja była bardzo realistyczna. Zgodnie z instrukcją mistrza ceremonii, istoty, które się jej objawiły, uznała za swoje duchy opiekuńcze i stwierdziła, że aby zatrzymać je przy sobie, potwierdzić ich zaakceptowanie w swoim życiu, powinna je „stworzyć”, nadać im formę, czyli zmaterializować w sztuce. Dlatego należy przyjąć, że pojawiają się one w jej obrazach, choć nie wiemy dokładnie, w których. Z perspektywy sztuki naskalnej i rdzenności fakt ten ponownie sytuuje jej sztukę jako kontynuację odwiecznej rdzennej tradycji (nawiązując tu do opisanego wcześniej kontekstu tworzenia sztuki naskalnej jako potwierdzenia doświadczenia wizji).

Doświadczenie wizji jest zatem ważnym elementem pozwalającym jej identyfikować się z rdzennymi korzeniami. W swoich wypowiedziach często podkreśla, że dawni artyści Pierwszych Narodów byli wizjonerami czerpiącymi z tradycji doświadczeń wizyjnych. To dzięki doświadczeniu wizji jej przodkowie (tutaj w sensie wykraczającym poza sam naród Kri – przodkowie, czyli reprezentanci całej rdzennej amerykańskiej spuścizny kulturowej) byli w stanie wejść w kontakt ze światem duchowym i otrzymać wsparcie od duchów pomocniczych i ostatecznie mieć dostęp do wiedzy sakralnej. Wszelkie dawne formy sztuki (malowanie, śpiew, performans, storytelling) były ostatecznie świadectwem, potwierdzeniem ważności wizji. Rytuał wydobywał z rzeczywistości święte moce, które od tego momentu pozostawały już w tym miejscu, zapewniając harmonię wśród mieszkających. Artyści byli szamanami komunikującymi się ze światem nadprzyrodzonym, byli pośrednikami między światem przodków a ludźmi. Sztuka stanowiła medium, przez które szaman przekazywał wiedzę sakralną. Sztuka uczyła mitów, snów i zasad rządzących światem. Jane Ash Poitras mówi dalej, że szaman jest mediatorem świata *sacrum* i w swoim akcie twórczym posługuje się „językiem niebios, tj. SZTUKĄ” (1996, s. 68). Warto w tym miejscu odnotować, że w tej eksplikacji Jane Ash Poitras nawiązuje do fenomenologii religii w wykładni Mircei Eliadego. Dlatego pojawia się intrygujące pytanie, do jakiego stopnia wizja kultury rdzennej i idea utożsamienia artysty z szamanem i sam koncept szamanizmu wynikają z wiedzy rdzennej, a w jakim są efektem oparcia się na wiedzy religioznawczo-antropologicznej. Wydaje się, że Jane Ash Poitras, mimo osobistego

zaangażowania w rdzenny rytualizm, czerpie również z antropologicznej koncepcji szamanizmu, w głównej mierze spopularyzowanej przez Mirceę Eliadego. Autor *Szamanizmu i archaicznych technik ekstazy* jednak nie musiał być jedyną i bezpośrednią inspiracją. W pewnym stopniu można powiedzieć, że jego idee trafiły na właściwy grunt. Dobrze bowiem wpisują się w tubylczą perspektywę, której charakterystyczną cechą jest postrzeganie swojej religijnej tradycji jako niezmiennej, nieprzerwanej, wiecznie trwającej (Harrod, 1995, s. 3). Łatwiej nam zatem zrozumieć odwołania Jane Ash Poitras do szamanizmu, określenia motywów sztuki naskalnej mianem wizerunków szamańskich. Nie chodzi jej bowiem o dokładne zidentyfikowanie określonych postaci w sztuce naskalnej jako przedstawień szamanów (co stanowi istotny problem interpretacji archeologicznych – Rozwadowski, 2009, s. 211–281). Raczej ze względu na przekonanie, że sztuka naskalna stanowiła nierozzerwalny aspekt świata duchowego rdzennych narodów Ameryki, wszystkie tego rodzaju obrazy naskalne w jej wizji sztuki przynależą do kategorii szamańskiej, ponieważ są graficznym wyrazem rdzennej duchowości, zakorzenionej w rytualizmie i permanentnego bycia na styku świata ludzkiego i duchowego, a właściwiej można powiedzieć – bycia w świecie, w którym wyraźna granica między tymi światami nie istnieje. Podkreślić jednak należy, że motywy sztuki naskalnej, które Jane Ash Poitras wplata w swoje prace, nie są przypadkowe, jak to widać na przykładzie obrazu *Shaman never die V*. Można być wręcz zaskoczonym, jak skrupulatnie motywy te zostały dobrane względem konotowanych przez nie treści.

## TREŚĆ I FORMA

Na wstępie zazaczyłem, że *Shaman never die V* jest diagnostyczny dla twórczości Jane Ash Poitras zarówno pod względem formalnym, jak i ideowym. W tym ostatnim aspekcie na plan pierwszy wyłania się wątek szamanizmu, który przenika niemal całą twórczość artystki, będąc ewidentnie kluczowym symbolem dla rozumienia jej twórczości. Swoimi pracami Jane Ash Poitras także poszukuje odpowiedzi na pytanie, czym jest szamanizm, czy należy tylko do dziedzictwa Pierwszych Narodów Ameryki? Znajomość prac antropologicznych mogła przynajmniej podpowiadać jej złożoność problemu, a przywoływanie myśli M. Eliadego wskazuje, że słynne równanie rumuńskiego religioznawcy „szamanizm = archaiczna technika ekstazy” stało się także dla niej wskazówką. Świadczyć o tym może praca *From Shamanism Came Buddhism* (data nieznana), sugerująca, że rdzenna duchowość nakierowana na odkrywanie istoty świata przez rdzenne techniki medytacyjne i wizyjne stanowi ponadnarodowe spoiwo ludzkości. Dlatego też podobne nominacje szamańskie zyskują jej późniejsze prace bazujące na ikonografii rdzennych mieszkańców Australii. Wśród nich znajdują się obrazy przedstawiające słynne naskalne malowidła ukazujące *wandjina* (np. *Australian shaman*, data nieznana, czy *Ecstasy*, 2015?) – bóstwa z przeszłości, ale nadal żyjące, bo odwiecznie odnawiane przez Aborygenów celem zachowania ich żywotności (Blundell, Woolagoodja, 2012).

Komentując wątek szamański w twórczości Jane Ash Poitras, należy pamiętać, że nie jest ona ani pierwszą, ani jedyną rdzenną artystką kanadyjską sięgającą po ten temat. Można go odnaleźć także w pracach innych artystów jej pokolenia, choć może nie aż tak silnie manifestowany jak w jej twórczości. W aspekcie chronologicznym zaś trzeba pamiętać o twórczości Norvala Morrisseau (1932–2007), jak wspominałem na początku – niekwestionowanego prekursora współczesnej rdzennej sztuki w Kanadzie, lidera *Indian/Indigenous Group of Seven* (pierwszej profesjonalnej grupy artystów rdzennych, poprawniej znanej pod nazwą *Professional Native Indian Artists Incorporation* – zob. LaVallee, 2014), która zaczęła trafiać do galerii i zmieniać wyobrażenie o sztuce rdzennej. Norval Morrisseau jest dziś autentyczną legendą i ikoną współczesnego krajobrazu sztuki kanadyjskiej. Pochodził z odzibwejowskiej rodziny szamańskiej i w pewnym momencie swojej drogi twórczej sam zaczął siebie określać szamanem. Jakkolwiek można dyskutować nad autentycznością szamańskości Norvala Morrisseau (Robertson, 2016), to faktem jest, że stworzył on znaczną liczbę prac ukazujących postać szamana, jego transformacje i wizje. Jane Ash Poitras podąża zatem ścieżką, którą wyznaczył już wcześniej Picasso Północy (jak go określano).

Komentarz na temat szamańskiego wątku w sztuce Jane Ash Poitras nie byłby pełny, gdyśmy nie wspomnieli o ogólnej popularności szamanizmu w sztuce XX wieku, który stał się synonimem sztuki wizyjnej, związanej z poszukiwaniem pierwotnego archetypu duchowości, wyzwolenia pierwotnej mocy kreatywnej. Szamanizm inspirował nie tylko artystów wizualnych (Levy, 1993; Firestone, 2017; Wallis, 2019), ale zaistniał także w innych mediach (Tucker, 1992). Szczególnie warte przypomnienia są wydarzenia mające miejsce w Ameryce, jak performanse Josepha Boyca (zwłaszcza *I Like America and America likes Me*, 1974) czy multimedialna opera *Shaman* (1984) Janis Mattox. Szamanizm przenikał i inspirował tak różne sfery kultury XX-wiecznej, że niektórzy widzą w nim wręcz ukrytą ośnowę postmodernizmu (Flaherty, 1988, s. 524).

Pod względem formalnym w pracach Jane Ash Poitras dominuje technika kolażu, z bardzo ważną pozycją fotografii ukazujących ważne postaci Pierwszych Narodów. W licznych przypadkach, podobnie jak w przykładzie analizowanym wyżej, fotografie te są zestawione z motywami rytych i malowanych wizerunków naskalnych, często właśnie z *Writing-on-Stone* (*A Sacred Prayer for a Sacred Island*, 1991; *Buff Hunt*, 2004; *Face of Wisdom*, 2015; *Perfect Title*, 2017; *Wolf Plume Medicine Man*, 2017), ale nie tylko (np. *A Contrary*, 1999; *Sisters Storm*, 1999; *Man, Child and Caribou*, 2006; *Adobe wall*, 2007; *Acoma: The Sky City*, 2016; *Bagman and Haida Mask*, 2003). Niewątpliwie asamblaż te realizują ideę przywracania/rehabilitacji pamięci o zdarzeniach i osobach często zapomnianych lub o których chciano zapomnieć. To przywracanie pamięci dokonuje się nie tylko na poziomie ikonograficznych zestawień, ale jest realizowane właśnie także na poziomie kolażu, gdzie, zgodnie z tezą Marshalla McLuhana, „środek przekazu sam jest przekazem” (*the medium is the message*) (Chmielecki, 2008, s. 20). Palimpsesty zdjęć, odwzorowań wizerunków naskalnych i wycinków z gazet stają się metaforami paralelnych historii, nakładających się i przenikających, ale nie mogących się złączyć w jedną prawdę o świecie. Fotografie, którymi Jane Ash Poitras ope-

ruje, są w istotnej części zaczerpnięte ze zbioru Edwarda Curtisa, autora unikatowej dokumentacji Indian zawartej w dwudziestu pięciu tomach (rozpoczął pracę ok. 1900 roku i kontynuował ją przez trzy dekady). Z jednej strony kolekcja zdjęć Curtisa jest wyjątkowym zbiorem historycznych fotografii dokumentujących rdzenne narody i jako taka ma swoje poczesne miejsce w historii fotografii i historii Ameryki. Z drugiej strony Curtis często tworzył wyidealizowany obraz rdzennych społeczności, ich portrety są stylizowane na modłę europejską, sam Curtis, okazuje się, woził ze sobą nawet zestaw odzieży i tradycyjnych indiańskich ozdób, w które ubierał bohaterów swoich zdjęć, aby jeszcze lepiej pasowali do idealnego wyobrażenia o pierwotnym Indianinie (McCallum, 2011, s. 79). Posługiwanie się historycznymi fotografiami jej przodków nie jest zatem tylko sięgnięciem do historycznych dokumentów, aby dzięki nim przypomnieć swoją tradycję. Jest także krytyczną ewaluacją kolonializmu. Przypomnieć bowiem należy przekonanie spotykane wśród rdzennych społeczności, że fotografia kradła duszę osoby fotografowanej. Dlatego Curtis był nazywany przez tubylców Łowcą Cieni. Akt fotografowania zatem niesie skojarzenia z aktem przejścia czyjejś własności, w tym przypadku szczególnie dramatycznej, bo dotyczącej sfery ducha, świata niewidocznego. Fotografie takie w kolażach Jane Ash Poitras można zatem interpretować jako na nowo zrehabilitowane (McCallum, 2011, s. 81), a osoby fotografowane (jak Poundmaker czy na innych obrazach Geronimo, Sitting Bull, Black Elk) przywrócone ich tradycji przez wpisanie ich w zastawy symboli rdzennych, a takimi są właśnie motywy malowideł i rytów naskalnych, które otaczają postaci ze zdjęć. Skradzione dusze są jakby zwrócone rdzennej kulturze. Jeśli jedną z funkcji szamana jest odnajdywanie utraconej duszy i sprowadzanie jej z powrotem do miejsca jej należnemu, o czym też pisze Eliade, to w tym sensie sztuka Jane Ash Poitras w jeszcze innym wymiarze może być określona szamańską uzdrowicielską, realizującą program odnowienia rdzennej duchowości. Skradzione dusze z fotografii zostają zwrócone ich źródłu, a motywy sztuki naskalnej są strażnikami tego procesu, strażnikami pierwotnej wiedzy.

Zdjęcia w kolażach Jane Ash Poitras niosą także inne historyczne, realistyczne konotacje. Okazuje się bowiem, że możliwość zobaczenia siebie na zdjęciu wywoływało wśród niektórych przedstawicieli rdzennych społeczności także rodzaj fascynacji. Zobaczywszy swoje zdjęcia w gazecie, wycinali je, czasem zawijali je na fajce, czasem naszywali na odzież lub skórę namiotu. Aby utrwalić takie „asamblaże”, opracowali też specjalną technikę polegającą na pokrywaniu ich woskiem, który spajał je ze skórą (Poitras, w: Védrenne, 1999, s. 58). Raz jeszcze zatem prace Jane Ash Poitras łączą świat rdzenny ze światem sztuki zachodniej, w tym przypadku przez technikę, która, jak się okazuje, nie należy jedynie do repertuaru zachodniej awangardy.

## PODSUMOWANIE

Sztuka naskalna w pracach Jane Ash Poitras jest elementem świadomego programu artystycznego. Nie jest wyrazem tęsknoty za czasem przeszłym, ale potwierdzeniem ciągłości rdzennej historii, która dzieje się paralelnie do historii człowieka białego.

Wizerunki naskalne są świadectwem duchowego i formalnego pierwszeństwa do posiadania ziemi, na której żyją Pierwsze Narody, świadectwem odwiecznego bycia w jedności ze sferą ducha i potwierdzeniem pierwotnego porządku, który został nadany tej ziemi przez jej pierwszych mieszkańców, choć ten punkt widzenia w nikłym stopniu uwzględnia procesy akulturacyjne i migracyjne, które były udziałem rdzennych ludów Ameryki, także w czasach sprzed Kolumba. Wizerunki naskalne dla Jane Ash Poitras są znakami z przeszłości, świadectwem trwałości tubylczej tradycji i kultury. Z jednej strony tradycji Kri i innych Narodów Prerii, z drugiej zaś rdzenności jako wspólnego dziedzictwa przedkolonialnego. Operowanie sztuką naskalną z różnych kultur pradziejowych i historycznych, z różnych obszarów Ameryki, nie jest zatem dla Jane Ash Poitras dowolnym wyborem warunkowanym atrakcyjnością formalną danych zabytków/wizerunków (choć dla niej jako dla artystki z pewnością to kryterium jest także ważne), ale przede wszystkim wyborem warunkowanym przynależnością tych zabytków do rdzennego dziedzictwa. Chronologia i dystrybucja geograficzna tych zabytków (co mogłoby być ważne dla archeologa) nie są istotne w tej interpretacji, przynależą bowiem do czasu pierwotnego, rdzennej koncepcji czasu, która nie jest linearna. Stąd w jej obrazach odnaleźć można także motywy sztuki naskalnej np. z Kalifornii, jak w pracach *The Contrary* (1999), *2\$ Please* (2004) czy *Buffalo Spirit* (2014). Operowanie wizerunkami naskalnymi z różnych czasów i miejsc i ich swobodne nawarstwianie (co archeolog mógłby uznać za wrywanie ich z kontekstów chronologicznych i przestrzennych) współgra właśnie z rdzenną ideą cykliczności czasu, w której nie ma jasno sprecyzowanego początku, dla której czas jest związany z miejscem, które staje się centrum świata i w głąb którego to czasu można się przenieść mocą rytuału (Brown, Cousin, 2001, s. 9–40). Rytuał jednoczy, jak pisał Eliade (1998) – jest powrotem do początku. Tak jak szaman przenosił do jądra tradycji, tak Jane Ash Poitras swoją sztuką przypomina te wartości.

### Podziękowania

Artykuł jest efektem realizacji projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki nr 2017/25/B/HS3/00889. Pragnę podziękować Canadian Museum of History w Gatineau za udostępnienie fotografii obrazu *Shaman never die V*, a także Rebecce Toly z Writing-on-Stone Provincial Park, Jackie Bugera z Bearclaw Gallery w Edmonton, Pamelii McCallum z University of Calgary i zespołowi z Glenbow Museum w Calgary za wszelką pomoc, jaką uzyskałem w czasie badań w Kanadzie.

### BIBLIOGRAFIA

Archibald, S. L.

1989 *Contested Heritage: An Analysis of the Discourse on "The Spirit Sings"*. Master Thesis – Lethbridge: University of Lethbridge.

- Baracchini, L., Monney, J.  
2018 Past Images, Contemporary Practices: Reuse of Rock Art Images in Contemporary San Art of Southern Africa. W: B. David, I. J. McNiven (red.), *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art* (s. 1043–1066). Oxford: Oxford University Press.
- Barnabas, S. B.  
2010 Picking at the Paint: Viewing Contemporary Bushman Art as Art. *Visual Anthropology*, 23, s. 427–442.
- Benedict, R. F.  
1922 The Vision in Plains Culture. *American Anthropologist, New Series*, 24(1), s. 1–23.
- Blundell, V., Woolagoodja, D.  
2012 Rock Art, Aboriginal Culture, and Identity: The Wanjin Paintings of Northwest Australia. W: J. McDonald, P. Veth (red.), *A Companion to Rock Art* (s. 472–487). Oxford – Chichester: Wiley-Blackwell.
- Blundell, V., Woolagoodja, D., Oobagooma, J., Umbagai, L.  
2018 Visiting Gonjorong’s Cave. W: B. David, I. J. McNiven (red.), *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art* (s. 1181–1104). Oxford: Oxford University Press.
- Brady, L. M., Taçon, P. S. C. (red.)  
2016 *Relating to Rock Art in the Contemporary World: Navigating Symbolism, Meaning, and Significance*. Boulder: University Press of Colorado.
- Brown, J. E., with Cousin, E.  
2001 *Teaching Spirits: Understanding Native American Religious Traditions*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Brydon, D.  
2010 Kanada i postkolonializm: pytania, problemy, perspektywy. W: M. Buchholtz, E. Sojka (red.), *Państwo – naród – tożsamość w dyskursach kulturowych Kanady* (s. 41–71). Kraków: Universitas.
- Cardinal-Schubert, J.  
1997 In the Red. W: B. Ziff, P. V. Rao (red.), *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation* (s. 122–133). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Chmielecki, K.  
2008 *Estetyka intermedialności*. Kraków: Wydawnictw Rabid.
- Dowson, T.  
1996 Re-production and Consumption: The Use of Rock Art Imagery in Southern Africa Today. W: P. Skotnes (red.), *Miscast: Negotiating the Presence of the Bushmen* (s. 315–321). Cape Town: University of Cape Town.
- Eliade, M.  
1994 *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.  
1998 *Mit wiecznego powrotu*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa: KR.
- Firestone, E. R.  
2017 *Animist and Shamanism in Twentieth-Century Art: Kandinsky, Ernst, Pollock, Beuys*. London – New York: Routledge.
- Flaherty, G.  
1988 The Performing Artist as the Shaman of Higher Civilization. *MLN*, 103(3), *German Issue*, s. 519–539.
- Francis, J., Loendorf, L.  
2002 *Ancient Visions: Petroglyphs and Pictographs of the Wind River and Bighorn Country, Wyoming and Montana*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Gee, G.  
1989 Poitras’ Spiritual Odyssey. *Wind Speaker*, 7(12), May 26, s. 1 i 7.

- Gwasira, G., Basinyi, S., Lenssen-Erz, T.  
2017 The Relevance of Prehistoric Rock Art in The Present. *Journal for Studies in Humanities and Social Sciences*, 6(2), s. 146–167.
- Harrod, H. L.  
1995 *Becoming and Remaining a People: Native American Religions on the Northern Plains*. Tucson: University of Arizona Press.
- Herle, A.  
1994 Museums and First Peoples in Canada (1). *Journal of Museum Ethnography*, 6, s. 39–66.
- Hlebowicz, B.  
2015 Algonkini, Kikapowie, Ute i inni. O nazywaniu grup tubylczych Ameryki Północnej w polskojęzycznej literaturze naukowej i popularno-naukowej. *Lud*, 99, s. 297–319.
- Horsfield, M., Kennedy, I.  
2014 *Tofino and Clayoquot Sound: A History*. Madeira Park: Harbour Publishing.
- Hultkrantz, Å  
1981 *Belief and Worship in Native North America*. New York: Syracuse University Press.
- Hunt, N. B.  
2002 *Shamanism in North America*. Toronto: Firefly Books.
- Irwin, L.  
1994 *The Dream Seekers: Native American Visionary Traditions of the Great Plains*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Johnson, P.  
1999 *Glyphs and Gallows: The Rock Art of Clo-oose and the Wreck of the John Bright*. Surrey: Heritage House Publishing.
- Keyser, J. D.  
1977 Writing-On-Stone: Rock Art on the Northwestern Plains. *Canadian Journal of Archaeology*, 1, s. 15–80.  
1979 The Plains Indian War Complex and the Rock Art of Writing-on-Stone, Alberta, Canada. *Journal of Field Archaeology*, 6(1), s. 41–48.  
1992 *Indian Rock Art of the Columbia Plateau*. Seattle – London: University of Washington Press.
- Keyser, J. D., Klassen, M. A.  
2001 *Plains Indian Rock Art*. Seattle – London: University of Washington Press.
- Klassen, M. A.  
2005 Áísinaí'pi (Writing-on-Stone) in Traditional, Anthropological, and popular Thought. W: L. L. Loendorf, C. Chippindale, D. S. Whitley (red.), *Discovering North American Rock Art* (s. 15–50). Tucson: University of Arizona Press.
- Klassen, M., Keyser, J., Loendorf, L.  
2000 Bird Rattle's Petroglyphs at Writing-on-Stone: Continuity in the Biographic Rock Art Tradition. *Plains Anthropologist*, 45(172), s. 189–201.
- LaVallee, M.  
2014 *7: Professional Native Indian Artists Inc*. Regina: MacKenzie Art Gallery.
- Levy, M.  
1993 *Technicians of Ecstasy: Shamanism and the Modern Artists*. Bramble Books.
- Ligaya, A.  
2012 'Closure to the Pain': B. C. Government Expresses Regret over First Nations Hangings. *National Post*, 18th November. Pobrano z: <https://nationalpost.com/news/canada/b-c-government-expresses-regret-over-first-nations-hangings>
- Loubser, J. H. N.  
2006 Rock Art, Physical Setting, and Ethnographic Context: A Comparative Perspective. W: J. D. Keyser, G. Poetschat, M. W. Taylor (red.), *Talking with the Past: The Ethnography of Rock Art* (s. 248–253). Portland: Oregon Archaeological Society.



- McCallum, P.  
2011 *Cultural Memories and Imagined Futures: The Art of Jane Ash Poitras*. Calgary: University of Calgary Press.
- McCleary, T. P.  
2016 *Crow Indian Rock Art: Indigenous Perspectives and Interpretations*. London – New York: Routledge.
- McLuhan, E., Hill, T.  
1984 *Norval Morrisseau and the Emergence of the Image Makers*. Toronto: Art Gallery of Ontario.
- McMaster, G.  
1992 INDIGENA: A Native Curator's Perspective. *Art Journal*, 51(3), *Recent Native American Art* (Autumn, 1992), s. 66–73.
- McMaster, G., Martin, L.-A. (red.)  
1992 *Indigena: Contemporary Native Perspectives in Canadian Art*. Vancouver: Craftsman House.
- Morin, I.  
1988 Lubicon Indian protest hits Saskatchewan. *Saskatchewan Indian*, February, s. 7–9.
- Niessen, S.  
2017 *Shattering the Silence: The Hidden History of Indian Residential Schools in Saskatchewan*. Regina: University of Regina.
- Oetelaar, G. A.  
2016 Places on the Blackfoot Homeland: Markers of Cosmology, Social Relationships and History. W: W. A. Lovis, R. Whallon (red.), *Marking the Land Hunter-Gatherer Creation of Meaning in their Environment* (s. 45–66). London – New York: Routledge.
- Poitras, J. A.  
1992 The Inspiration of the Artists. W: J. E. Clark, J. A. Poitras (red.), *Who Discovered the Americas: Recent Work by Jane Ash Poitras* (s. 5–11). Thunder Bay: Thunder Bay Art Gallery.  
1996 Paradigms for Home and Prosperity. W: J. C. Berlo (red.), *Plains Indian Drawings 1865–1935: Pages from a Visual History* (s. 68–69). New York: Harry N. Abrams.
- Poprzęcka, M.  
2016 W szczylinie między sztuką a życiem. W: Robert Rauschenberg Travels (katalog wystawy, red. A. Mendrychowska) (s. 15–17). Łódź: Atlas Sztuki.
- Robertson, C. L.  
2016 *Mythologizing Norval Morrisseau: Art and the Colonial Narrative in the Canadian Media*. Winnipeg: University of Manitoba Press.
- Rozwadowski, A.  
2009 *Obrazy z przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.  
2014 O pewnym „kazachskim” petroglifie i jego „podróży” w czasie i przestrzeni. Refleksja o Społecznej Adaptacji Przeszłości. *Folia Praehistorica Posnaniensia*, 19, s. 119–132.
- Russell, L., Russell-Cook, M.  
2018 The Use and Reuse of Rock Art Designs in Contemporary Jewellery and Wearable Art. W: B. David, I. J. McNiven (red.), *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art* (s. 1067–1080). Oxford: Oxford University Press.
- Schaafsma, P.  
1980 *Indian Rock Art of the Southwest*. Albuquerque: University of New Mexico Press.  
1994 Trance and Transformation in the Canyons: Shamanism and Early Rock Art on the Colorado Plateau. W: S. A. Turpin (red.), *Shamanism and Rock Art in North America* (s. 45–72). San Antonio: Rock Art Foundation.
- Schreiber, H.  
2012 *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, osvajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Smith, B. W.  
2001 Forbidden Images: Rock Paintings and the *Nyau* Secret Society of Central Malawi and Eastern Zambia. *African Archaeological Review*, 18(4), s. 187–212.
- Sundstrom, L.  
2006 Reading Between Lines: Ethnographic Sources and Rock Art Interpretation. Approaches to Ethnography and Rock Art. W: J. D. Keyser, G. Poetschat, M. W. Taylor (red.), *Talking with The Past: The Ethnography of Rock Art* (s. 49–72). Portland: Oregon Archaeological Society.
- Tucker, M.  
1992 *Dreaming with Open Eyes: The Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*. London: HarperCollins.
- Turpin, S. A.  
1994 On a Wing and a Prayer: Flight Metaphors in Pecos River Art. W: S. A. Turpin (red.), *Shamanism and Rock Art in North America* (s. 73–102). San Antonio: Rock Art Foundation.
- Védrenne, E.  
1999 Under the Sign of the Shaman. W: *Osoyikahikiwak: Jane Ash Poitras & Rick Rivet* (s. 56–65). Paris: Services Culturels de l’Ambassade du Canada.
- Vervoort, P.  
2001 Re-present-ing Rock Art. *The American Review of Canadian Studies*, 31(1/2), s. 209–223.
- Wallis, R. J.  
2019 Art and Shamanism: From Cave Painting to the White Cube, *Religions*, 10(54), s. 1–21.
- Whitley, D.  
2000 *The Art of the Shaman: Rock Art of California*. Salt Lake City: The University of Utah Press.
- Yang Man, A.  
1992 The Metaphysics of North American Indian Art. W: G. McMaster, L.-A. Martin (red.), *Indigena: Contemporary Native Perspectives in Canadian Art* (s. 81–99). Vancouver: Craftsman House.

“SHAMAN NEVER DIES”.

ROCK ART AS THE EXPRESSION OF THE IDENTITY  
IN THE ART OF JANE ASH POITRAS

S u m m a r y

Rising to the problem of the presence of rock art in modern art, this paper analyzes the works of Jane Ash Poitras, whose use of rock imagery can be read as a complex artistic statement of personal beliefs. To understand the complexity of meaning of her art, firstly the personal history of the artist is outlined as well as colonial context of post-contact history of First Nations’ art in Canada. Next, the collage *Shaman never die V* is analyzed in detail. Based on this study, it is shown that the representation of rock art in her art is not only a longing for the mythical past, but it is a way of confirming the continuity of the Indigenous history, which happens in parallel to the history of the white man. The rock art imagery helps her to manifest the priority of the First Nations to the land on which they live from the time immemorial. It is also the visual evidence of eternal being in unity with the spiritual sphere of ancestors, who placed images on rocks throughout centuries and millennia.

For Jane Ash Poitras rock art images are the link with the Indigenous past and evidence of the persistence of Native tradition and culture – on the one hand, the Plain Indians culture and, on the

other hand, all First American Peoples across the continent. Rock art in her artworks can be read then as a powerful symbol of the common Indigenous heritage of the pre-Colonial era.

Her use of rock art from different prehistoric and historical cultures and from various areas of America is not just a random choice conditioned by the formal attractiveness of past images (though surely for her as an artist this aesthetic criterion is also important). It is a choice conditioned by the belongingness of these images to Native heritage. The chronology and geographical distribution of the rock art imagery she draws upon are not of prime significance in her art. More important is the fact that they belong to Indigenous history and the Native concept of time, which is not linear. Thus, in her works, we may find the motifs of rock art also from other areas of America, not only from the Great Plains. Working with rock art images from different times and places (which some archaeologists believe deprives the art of its chronological and spatial context) fits into the Native idea of time cycle in which there is no clearly defined beginning, where time is connected to place that is the center of the world and inside which one may journey thanks to the rituals. The art of Jane Ash Poitras is like ritual, which moves to the heart of tradition, and reminds us of forgotten values and histories, often neglected in Western historical discourses.

Written by Andrzej Rozwadowski