

Andrzej Rozwadowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Olga Gałygina (Ольга Галыгина)

Fundacja Charytatywna „Współczesna Sztuka Syberii”  
(Благотворительный Фонд „Современное Искусство  
Сибири”), Nowokuźnieck, Rosja

Magdalena Boniec

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Obrazy z przeszłości w teraźniejszości: współczesne transformacje sztuki naskalnej

Sztuka naskalna jest słusznie kojarzona z przeszłością, zazwyczaj nawet bardzo odległą. I choć ta najstarsza, znana z paleolitycznych jaskiń, rzeczywiście jest najbardziej rozpoznawalna, zarówno ze względu na swoje piękno, jak i pozycję w dyskusji nad początkami sztuki, to tradycja wykonywania obrazów na skałach, malowanych czy też rytych, jest bardzo długa, bo sięga niemal współczesności – ostatni „artyści” malujący na skałach żyli jeszcze w drugiej połowie XX wieku. Pisząc o tych ostatnich artystach mamy na myśli twórców kontynuujących tradycję, w której wyrosli, tj. rdzennej kultury. Takich przypadków jest niewiele, głównie chodzi o Australię, która jest interesująca również z tego powodu, że niektórzy z tych ostatnich malujących na skałach, pod wpływem zetknięcia z kulturą białego człowieka, zaczęli też tworzyć w innych mediach, stając się w ten sposób „transmitterami” tradycji sztuki naskalnej do nowych kontekstów sztuki. Z drugiej strony są też współcześni twórcy (wykształceni na uczelniach artystycznych), dla których sztuka naskalna stała się istotnym źródłem inspiracji wyrażenia określonych treści. W tej grupie są artyści wywodzący się zarówno z kultury zachodniej, jak i kultur rdzennych, ale często wyrosłych już w kulturze zachodniej, a więc najczęściej funkcjonujących w kontekstach postkolonialnych. Niniejszy artykuł jest próbą krótkiego nakreślenia, a ze względu na ramy objętościowe tekstu – raczej zasygnalizowania tych współczesnych kontekstów obecności sztuki naskalnej w sztuce współczesnej. Próba ta jest skorelowana z intencją pokazania znaczenia sztuki naskalnej dla ogólnie rozumianej sztuki i zwrócenia uwagi na jej współczesne funkcjonowanie, a tym samym poszerzeniem naszej świadomości

o tych „obrazach z przeszłości”<sup>1</sup> jako obiekcie studiów nie tylko archeologicznych.

### Ostatni „malarze naskalni”

Barramundi Charlie Najomboloni, Wally Mandarg, Lofty Bardayal Nadjamerrek, Thompson Yulidjirri<sup>2</sup>, Old Nym Djimongurr, Old Hector Djorlom<sup>3</sup>, Paddy Compass Namatbara<sup>4</sup> – to australijscy twórcy, którzy w drugiej połowie XX wieku jeszcze tworzyli malowidła naskalne. Ich życie naznaczone było spotkaniem z cywilizacją białego człowieka, co ostatecznie zaowocowało podjęciem przez niektórych z nich nowych wyzwani artystycznych skutkujących transformacją sztuki naskalnej w sztukę dzisiaj podziwianą w galeriach, jaką są australijskie aborygeńskie malowidła na korze. Same w sobie malowidła na korze prawdopodobnie stanowią bardzo archaiczną tradycję sztuki rdzennych mieszkańców Australii,

<sup>1</sup> A. Rozwadowski, *Obrazy z przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej*, Poznań 2009.

<sup>2</sup> L. Taylor, *Recent art history in Rock Country: bark painters inspired by rock paintings*, [w:] *Relating to rock art in the contemporary world: Navigating symbolism, meaning, and significance*, red. L. M. Brady, P. S. C. Taçon, Boulder 2016, s. 307–308.

<sup>3</sup> S. K. May, J. Gumbuja Maralngurra, I. G. Johnston, J. Goldhahn, J. Lee, G. O’Loughlin, K. May, C. Ngalbarndidj Nabobbob, M. Garde, P. S. C. Taçon *This is my father’s painting: A first-hand account of the creation of the most iconic rock art in Kakadu National Park*, „Rock Art Research”, 2019, 36, 2, s. 199–213.

<sup>4</sup> S. K. May, A. Barham, D. Woolagoodja, *Painting and repainting in the west Kimberley*, „Australian Aboriginal Studies”, 2008, 1, s. 182.

a właściwiej część wizualnej tradycji, w skład której wchodziły też malowidła na skałach oraz malowanie ciał. Malowanie na korze i na skałach stanowiły paralelne formy sztuki, obie praktykowane jednocześnie. Podobieństwa stylistyczne i tematyczne pomiędzy malowidła naskalnymi a tymi na korze (zwłaszcza w rejonach Ziemi Arnhema i Kimberley) wskazują, że były one wypadkową wspólnego kodu symbolicznego, choć funkcjonalnie mogły się różnić<sup>5</sup>.

Po raz pierwszy dla świata zachodniego malowidła na korze zostały udokumentowane przez francuskiego artystę N. M. Petita, który wraz z Baudinem w latach 1800–1804 podróżował po Tasmanii. Te pierwszy raz opisane dotyczyły malunków na płatach kory eukaliptusowej, które służyły jako przykrycie grobów. Część z tych form „sztuki” była zatem związana z symbolicznymi sferami kultury, w tym przypadku sferą funeralną. Pierwsze europejskie kolekcje malowideł na korze stanowiły fragmenty kory wycięte z części szafasów, ale wraz z rosnącym zainteresowaniem tą twórczością biali eksploratorzy zaczęli zlecać Aborygenom malowanie na specjalnie przygotowanych fragmentach kory, które od tego momentu stały się aborygeńskimi odpowiednikami malarskich płócien. Za pioniera tej praktyki uważa się Baldwina Spencera, znanego antropologa, autora klasycznego dziś dzieła z 1989 roku *The Native Tribes of Central Australia*, który po raz pierwszy pozyskał takie malowidła w 1912 roku w Malangangerr (Oenpelli)<sup>6</sup>. Zapoczątkowało to proces przemiany sztuki plemienną w sztukę rynkową, malowideł na korze (na potrzeby białego człowieka) zaczęło powstawać coraz więcej. Kiedy zapotrzebowanie na te nowe „dzieła sztuki” stało się jeszcze większe, lokalni misjonarze zaczęli organizować punkty sprzedaży – lokalne sklepy-galerie. Ostatecznie rząd Australii handel ten sformalizował, powołując do życia Aboriginal Arts Board of the Australia Council, który zaczął finansować aborygeńskie centra sztuki i profesjonalnych opiekunów-doradców finansowych. Ostatecznie zatem malowidła na korze stały się dziełami sztuki – tak więc część tradycji sztuki naskalnej za pośrednictwem tego medium przeniknęła do globalnego rynku sztuki. Mobilność obrazów na korze stała się istotną przewagą nad nieruchomą sztuką naskalną, umożliwiając jej podróż do globalnego świata sztuki. Jednym z pierwszych znanych z imienia artystów rdzennej Australii był Yiriwalli/

Yiriwala (1897–1976), członek plemienia Gunwinggu w Ziemi Arnhema<sup>7</sup>, uznawany za najznamienitszego. To przedstawiciel tzw. drugiej generacji artystów malujących na korze w latach 60. i 70. Jeśli oddać głos samym artystom w kwestii oceny, czy dana twórczość jest sztuką, to można przywołać Pabla Picassa, który o pracach Yiriwala miał powiedzieć, że jest to to, do czego sam dążył przez całe swoje życie<sup>8</sup>. Yiriwalli stąd zyskał przydomek „Picassa Ziemi Arnhema”.

Współczesne malowidła na korze, a także większość z tych powstających na zamówienie w XX wieku, nie są wiernymi kopiami malowideł naskalnych nie tylko w sensie odwzorowania ikonografii, ale także oddania pierwotnego kontekstu sztuki naskalnej<sup>9</sup>. Współcześnie rdzenni australijscy artyści inspirowani są kompletnymi scenami namalowanymi na skałach, kompletnymi – czyli ich ostatecznym stanem. Chodzi o to, że to, co dziś widać na skałach, często jest efektem nakładania się na siebie więcej niż jednej tradycji malarskiej i archeologicznie można dowiedzieć, że tradycje te nie stanowiły często jednego zamysłu artystycznego, że pochodzą z różnych okresów. Można oczywiście zastanawiać się, czy ostatni artysta malujący na danej skale wykonał swój obraz z intencją stworzenia kompozycji łączącej wszystkie inne obecne już wizerunki i w jakim stopniu było to efektem znajomości treści malowideł zastanych. Nie mając wiedzy na ten temat, można jedynie stwierdzić, że artyści tworzący malunki na korze odwzorowują tę ostateczną sekwencję, wybierają pojedynczy motyw z palimpsestu naskalnego lub, co także częste, tworzą własne kompozycje, wykorzystując wizerunki naskalne z różnych miejsc. W tym drugim przypadku malowidła na korze są już zatem tylko świadectwem danych tematów sztuki naskalnej, nie mogą służyć do rekonstrukcji pierwotnych relacji pomiędzy tymi motywami. Ponadto współczesna tradycja malowideł na korze przechodziła także swoją wewnętrzną ewolucję, np. w Ziemi Arnhema artyści w pewnym momencie zaczęli stosować nową technikę siatkowo-krzyżowego kreskowego wypełniania motywów (znaną jako *rarrk*, prym wiódł w tej kwestii wspomniany Yiriwala), ale też nie było to powszechne – używanie tej stylistyki łączyło

<sup>5</sup> L. Taylor, op. cit.

<sup>6</sup> I. McLean, *Rattling spears: A history of Indigenous Australian art*, London 2016, s. 95–96.

<sup>7</sup> Holmes S. Le Brun, *Yirawala: Painter of the Dreaming*, Rydalmere 1992.

<sup>8</sup> V. Grieves, *Aboriginal spirituality: a baseline for indigenous knowledges development in Australia*, „The Canadian Journal of Native Studies” 2008, 28, 2, s. 377.

<sup>9</sup> H. Morphy, *Recursive and iterative processes in Australian rock art: An anthropological perspective*, [w:] *A companion to rock art*, red. J. McDonald, P. Veth, Chichester 2012, s. 294–305.

się bardziej z powiązaniem z określonym mistrzem, starszym artystą, który tworzył w ten sposób wokół siebie rodzaj szkoły malarskiej<sup>10</sup>.

Warto nadmienić, że w ostatnich dwóch dekadach malowidła tego typu coraz częściej są wykonywane na papierze zamiast korze. Ponownie można dojść do wniosku, że dzieje się tak z powodu zapotrzebowania Zachodu – odpowiednia kora nadająca się do malowania może być pozyskana tylko w wilgotnej porze, od listopada do kwietnia, a więc tylko przez połowę roku.

## Nowe życie obrazów naskalnych

Przykład australijski pokazuje, że przenikanie form i treści sztuki naskalnej do świata sztuki globalnej było inspirowane spotkaniem z kulturą Zachodu. To napięcie pomiędzy tubylczą tradycją a światem nowych wartości stało się źródłem wielu innych przypadków wprowadzenia elementów sztuki naskalnej do sztuki współczesnej. W warunkach wyzwolenia się z więzów kolonialnych, np. w nowo powstałych państwach lub regionach, gdzie głos rdzennych społeczności zaczął być głosem słyszonym, charakterystycznym zjawiskiem stało się sięganie przez współczesnych artystów do wizualnej tradycji przodków. Poczyniona we wstępie uwaga o naturze artysty w kontekście sztuki naskalnej w tym momencie zyskuje swoją egzemplifikację. Artyści, o których mówimy w tej części artykułu, wywodzą się bowiem z rdzennych kultur lub czują szczególny związek z taką kulturą, są przy tym twórcami wykształconymi w szkołach artystycznych. Zwrócimy uwagę na dwa konteksty noszące w sobie podobne cechy. Pierwszym jest Syberia, drugim współczesna Kanada. Każdy z nich jest wpłątany w historię kolonialną.

## Syberyjska neoarchaika

Syberia jest ogromnym zagłębiem sztuki naskalnej<sup>11</sup>. Jest też dynamicznie rozwijającą się, choć słabo znaną w kręgach pozarosyjskich, areną sztuki współczesnej. Pod koniec XX wieku, szczególnie

w latach 80. i 90., krytycy i historycy sztuki zaczęli dostrzegać nowy trend w twórczości syberyjskich artystów – fascynację miejscowym folklorem, dawnymi wierzeniami i mitami, rytuałami, a w tym także dawnymi formami sztuki, włączając w to sztukę naskalną. Zagorzałym propagatorem i teoretykiem tego nurtu na Syberii stał się historyk sztuki Omskiego Uniwersytetu Władimir Czirkow, który starał się nadać mu także ramy teoretyczne i konceptualne, upowszechniając termin „syberyjska neoarchaika”<sup>12</sup>.

Geneza tego zjawiska nie jest klarowna – można wskazać na ogólne odrodzenie tradycji, tak żywo dyskutowane przez socjologów i antropologów kultury. Istotnym czynnikiem zbliżenia się ku przeszłości była też intensyfikacja badań archeologicznych na Syberii, a wraz z tym spektakularne odkrycia, także pradziejowej sztuki – zdobionych steli kamiennych, plastyki figuralnej, ale i rytów i malowideł naskalnych. Czirkow postrzega neoarchaikę jako proces, w którym zainteresowanie kulturą rdzenną i przeszłą budziło się kilkakrotnie na przestrzeni blisko stu lat. Jego początek sytuuje on w latach 1910–1930, kiedy to wśród syberyjskich artystów ujawniło się dążenie do stworzenia tzw. stylu syberyjskiego. Jako drugi ważny „moment” wskazuje lata 60. XX wieku, na które przypadał gwałtowny przyrost badań archeologicznych, spowodowanych m.in. wielkimi projektami industrialnymi na Syberii, jak budowę wielkich elektrowni wodnych (np. Sajańsko-Szuszeńskiej w górnym biegu Jeniseju), ale i innych programów archeologicznych, które zaowocowały znaczącymi odkryciami – wymieńmy tylko odkrycie grobowców scytyjsko-sakijskich w Pazyryku na Ałtaju, czy serię ekspedycji eksplorujących sztukę naskalną w różnych zakątkach tajgi, lasów i stepów Syberii, zainicjowanych na wielką skalę przez Aleksieja Okładnikowa, czy Mariannę Dewlet (w tym czasie powstało także główne centrum archeologii na Uniwersytecie w Nowosybirsku). W ekspedycjach archeologów brali też udział artyści, wspomagając badaczy swoim kunsztem rysowniczym. W takich warunkach mieli oni możliwość bezpośredniego kontaktu z zabytkami z przeszłości, artefaktami świeżo wydobytymi z ziemi, ich kontakt z przeszłością był zatem bardzo osobisty, pozbawiony bariery szyb gablot muzealnych. Do tego grona należał Nikołaj J. Trietriakow, który stworzył serię prac inspirowanych odkryciami w Pazyryku. I wreszcie

<sup>10</sup> I. McLean, op. cit.

<sup>11</sup> A. Rozwadowski, *Rock art of Northern, Central and Western Asia*, [w:] *The Oxford handbook of the archaeology and anthropology of rock art*, red. B. David, I. J. McNiven, Oxford 2018, s. 151–175; A. Rozwadowski, *Sztuka naskalna Azji Centralnej – archeologia, historia i współczesność* [w:] *Vir Bimars. Od kujawskiego macecznika do stepów nadczarnomorskich. Studia z dziejów międzymorza bałtycko-pontyjskiego*

*ofiarowane Profesorowi Aleksandrowi Koško*, red. M. Szmyt et al., Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2019, s. 891–902.

<sup>12</sup> В. Ф. Чирков, *Сибирская неоархаика как направление в современном искусстве*, [w:] *Сибирская неоархаика*, red. О. Галыгина, Новокузнецк: Галерея „Сибирское искусство” 2012.



Il. 1.  
Andriej Drozd, *Okolice Tomskiej Pisanicy* (В окрестностях Томской писаницы), olej na płótnie, 120 x 150, 2009. Motywy zwierząt nawiązują do neolitycznych petroglifów z Tomskiej Pisanicy i wraz z postacią myśliwego przenoszą do czasu pierwotnego, aktu stworzenia. Centrum jest formą okręgu symbolizującą bęben szamański – „narzędzie” transformacji i przeniesienia się w czasie; czerwień symbolizuje źródło ognia, błękit – źródło wody. Rzymskie cyfry I i XII podkreślają ciągłość cyklu tworzenia (na podstawie autorskiego wywiadu z artystą). Zdjęcie dzięki uprzejmości autora



Il. 2. Aleksander Domożakow, *Twarz*, 1990, 125 x 106, olej na płótnie. Źródłem tej twarzy są motywy twarzy z pradziejowych kamiennych steli antropomorficznych, sprawiające wrażenie wyłaniania się z wnętrza kamienia – zob. il. 3. Fot. A. Rozwadowski, kolekcja Minusińskiego Muzeum Krajoznawczego im. M. Martjanowa w Minusińsku (nr inw. MKM ОФ 11159/41), publikacja za zgodą Muzeum

apogeum – lata 1980–1990, a więc czas istotnych przemian społeczno-politycznych w byłym ZSRR, kiedy to pojawiła się także nowa grupa specjalistów – kuratorów, kolekcjonerów, historyków sztuki, a wraz z tym seria profesjonalnych wystaw i projektów artystycznych jednoczących artystów pod hasłem neoarchaiki<sup>13</sup>.

Jak wspomnieliśmy, sztuka naskalna w pracach artystów kojarzonych z neoarchaiką stanowi tylko część inspiracji, jest bowiem elementem szerszych kodów kulturowych, łączących folklor, mitologię, czy religię, a w sensie materialnym nie tylko naskalną, ale całą sztukę pradziejową. Często wszystkie te aspekty spaja nić szamańska, będąca swoistym trzonem rdzennej i pierwotnej syberyjskości<sup>14</sup>. Odwołania do sztuki naskalnej nie są stąd aż tak częste, są one w dalszej kolejności warunkowane regionalnie. I tak artyści żyjący w okręgu kemerowskim w „naturalny” sposób zwykli eksplorować sztukę naskalną tego regionu, bardzo często przywołując

<sup>13</sup> *Chronotop: Kamanoz*, red. O. Gałygina, Новокузнецк-Красноярск: Галерея „Сибирское искусство” 2011; *Perpetuum Mobile*, red. O. Gałygina, Новокузнецк: Галерея „Сибирское искусство” 2010; *След III: Каталог*, red. Л. Чуйко, Новокузнецк: Галерея „Сибирское искусство” 2006; *Сибирская Неолархаика: Альбом* red. O. Gałygina, Новокузнецк: Галерея „Сибирское искусство” 2012.

<sup>14</sup> Zob. A. Rozwadowski, M. Boniec, *W poszukiwaniu tożsamości: Rewitalizacja przeszłości i etniczności w sztuce współczesnej Chakacji jako forma zachowania własnej kultury (na przykładzie Aleksandra Domożakowa)*, [w:] *Dezintegracja i upadek ZSRR. W perspektywie ćwierćwiecza*, red. E. Lesiewicz, P. Stachowiak, Poznań 2019, s. 177–192.

Il. 3.  
Kamienne stele antropomorficzne epoki brązu (II tys. p.n.e.) kultury okuniewskiej. Chakasja słynnie z tych zabytków, które stały się inspiracją dla licznych współczesnych artystów syberyjskich, gł. w Chakasji. Dużą ich kolekcję posiada Chakaskie Narodowe Muzeum Krajoznawcze im. L. P. Kyzłasowa w Abakanie.  
Fot. A. Rozwadowski, za zgodą Muzeum



petroglify Tomskiej Pisanicy (il. 1), znanego i spektakularnego stanowiska z neolitycznymi petroglifami. Artyści z rejonu Ałtaju włączają w swoje prace sztukę ałtajską, chakascy odwołują się do dziedzictwa ziemi chakaskiej (il. 2, 3), buriacy do spuścizny nadbajkalskiej i tak można by przywoływać dalej, choć są też w tej kwestii wyjątki, do czego powrócimy dalej. Można by stąd wyciągnąć wniosek, że odwołania do lokalnego dziedzictwa są dlań formą manifestu tożsamości kulturowej. Tak jest, ale tylko do pewnego stopnia. Tylko część artystów, o których mówimy, wywodzi się bowiem z rdzennych etnosów, inni to osoby niemające autentycznych korzeni syberyjskich. Przeszłość miejsca wydaje się mieć większe znaczenie dla artystów rdzennych, dla których jest ona elementem ich dziedzictwa.

Relacja pomiędzy artystami autentycznie rdzennymi a innymi wymaga komentarza. Ci ostatni to osoby wywodzące się z rodzin słowiańskich (są więc potomkami kolonizatorów), którzy jednak często urodzili się już na Syberii i jako tacy czują się nie mniej związani z tym regionem, jeśli nie więzami krwi rdzennie syberyjskiej, to emocjonalnie. Są oni często „duchem Syberii” autentycznie zafascynowani, czego świadectwem są ich plenery, indywidualne i zbiorowe. Doskonałym przykładem takiego artysty jest Siergiej Dykow z Gorno-Ałtajsk, którego fascynacja duchem Ałtaju nie ma tylko wymiaru artystycznego – artysta włada również językiem ałtajskim, jest np. autorem przekładów na rosyjski tekstów obrzędów szamańskich.

W jego pracach sztuka naskalna nie jest łatwo dostrzegalna (il. 4). Nie kopiuje on motywów tej sztuki, ale przetwarza je w nowe, uważając, że tylko w ten sposób winien działać artysta. Podczas spotkania w 2019 roku w Gorno-Ałtajsku jeden z nas (A.R.) miał możliwość zobaczenia jego dziennika zawierającego ogromną liczbę odręcznie narysowanych motywów sztuki naskalnej, które Dykow uważnie analizuje, aby ostatecznie powołać do życia na ich bazie nowe formy.

Są też artyści „migranci”, którzy przybyli „tutaj” spoza Syberii, by podjąć pracę w danym ośrodku, co nie zawsze było rezultatem wolności podróżowania. Po ukończeniu studiów dostawali możliwość podjęcia pracy w odgórnie przydzielonej lokalizacji byłego imperium, co ostatecznie było ofertą względnie atrakcyjną, z migracją tą łączył się bowiem darmowy przydział mieszkania na miejscu. Przykładowo Aleksandrow Susłow, jeden z inicjatorów projektu „Ślad”, promującego neoarchaikę<sup>15</sup>, urodził się w obwodzie samarskim, czyli w południowo-wschodniej Rosji, a na Syberię (najpierw do Kemerowa, a potem do Nowokuźniecka) przybył po ukończeniu studiów w Charkowie. Grigorij S. Krasnow, inny ceniony artysta zaliczany do tego nurtu, przyjechał na Syberię z obwodu swierdłowskiego, tj. pogranicza europejsko-azjatyckiego, a do Abakanu (gdzie w 1991 roku powierzono mu zorganizowanie Związku Artystów Republiki Chakasji) z Omska.

<sup>15</sup> *След III*, op. cit.



Il. 4.  
Siergiej Dykow, *Niebiańskie zaślubiny* (Небесная свадьба), 1995, akwarela na papierze. Praca inspirowana motywami sztuki naskalnej, przetworzonymi w autorskie formy. Fotografia z kolekcji S. Dykova, publikacja za zgodą autora



Il. 5.  
Monumentalna brązowa rzeźba Dashi Namdakova *Złota Szoria* (2010, dł. ok. 7 m) znajdująca się w mieście Tasztagoń w Górskiej Szorii. Kobieta, utożsamiana z opiekunką góry Bułanże, siedzi na ogromnym łosiu, trzymając naczynie, w którym winien płonąć ogień. Związek z dziedzictwem podkreślają motywy pradziejowych petroglifów, które wypełniają masywne rogi zwierzęcia. Fot. A. Rozwadowski

W tym miejscu można powrócić do wspomnianego powyżej wyjątku związanego z nawiązaniami do sztuki pradziejowej regionu, z którego wywodzi się dany artysta. Jakkolwiek rzeczywiście często dotyczy to zarówno artystów rdzennych, jak i tych „mniej rdzennych” (w żadnym stopniu nie deprecjonując ich tym technicznym wyrażeniem), to ma ona szczególną wartość dla tych pierwszych, choć i w tej kwestii można znaleźć wyjątki – jakucka artystka Anna Osipowa przywołuje w swoich pracach formy sztuki pradziejowej z Jakucji, Altaju, Chakasji, a także rejonów Europy.

Przedstawiciele nearchaiki przynależą też do różnych warstw społeczno-artystycznych, zajmując czasem wysokie stanowiska akademickie: Andriej Drozd (il. 1) jest profesorem Państwowego Uniwersytetu w Kemerowie, Siergiej Anufrijew zaś – profesorem akademikiem w Syberyjskim Państwowym Instytucie Sztuki w Krasnojarsku. Każdy z nich jest „Sybirakiem”, czyli osobą niewywodzącą się z rdzennych narodów, ale urodzoną „tutaj” – Drozd pochodzi z Kemerowa, gdzie do dziś tworzy i wykłada, Anufrijew zaś z Tomsku.

Bez względu na pozycję zajmowaną w świecie sztuki większość artystów kręgu neoarchaiki legitymuje się wykształceniem artystycznym, często poziomu uniwersyteckiego. Dotyczy to też przedstawicieli rdzennej Syberii. Sztuka ich zatem jest istotnie inspirowana zdobytym wykształceniem, zauważmy, że w szkołach o rosyjskim (w szerszej perspektywie zatem zachodnim) modelu wiedzy i edukacji. Nie dziwi więc, że w definicjach neoarchaiki wymienia się nie tylko konieczność zaistnienia w dziełach różnego rodzaju nawiązań do tradycji i przeszłości, ale też nowatorskie, czasem „awangardowe”, sposoby jej wyrażania. Prawdopodobnie jest to też przyczyną tego, że artyści autentycznie rdzenni stanowili mniej liczną grupę tego nurtu w momencie jego krystalizacji. Ich liczebność w społeczeństwie Syberii oraz dostęp do edukacji przynajmniej pośrednio mógł się przyczynić do tego, że nie tworzyli oni mainstreamu neoarchaiki. Wniosek taki nasuwa się z faktu niewielkiego ich uczestnictwa w inicjalnych wystawach związanych z promowaniem projektu neoarchaiki w latach 90. XX wieku. Należy jednak podkreślić, że byli oni obecni w sztuce syberyjskiej od samego początku krystalizowania się tego nurtu, a dziś aktywnie uczestniczą w projektach wystawienniczych promujących nową sztukę Syberii, czasem szcząc się renomą międzynarodową. Wymieńmy tylko buriackiego rzeźbiarza Dashi Namdakova, którego prace można znaleźć w galeriach i muzeach Europy, ale oczywiście także na Syberii (il. 5).

Silną reprezentację rdzennych twórców stanowią artyści chakascy z Abakanu – Aleksiej L. Ulturgaszew, Witalij N. Kyzłasow, Georgij N. Sagałakow i nieżyjący już Aleksander W. Domożakow. Ukończyli oni Liceum Artystyczne w Krasnojarsku (Красноярское художественное училище имени В. И. Сурикова). W Chakasji działał także Władimir F. Kapielko (1937–2000), niewywodzący się z Chakasów, ale zajmujący wyjątkową pozycję w chakaskiej i syberyjskiej neoarchaice. Czirkow postrzega go wręcz jako jednego z prekursorów wspomnianego ostatniego zrywu syberyjskiej neoarchaiki, w którego pracach istotną pozycję zaczęły zajmować „duch Chakasji” – materialne ślady przodków, tj. zabytki archeologiczne w postaci kurhanów i pradziejowych petroglifów, których Kapielko był też indywidualnym eksploratorem. Kapielko zaczął uczestniczyć w ekspedycjach archeologicznych w latach 60. XX wieku, wypracował też oryginalną metodę kopiowania rytów naskalnych, która następnie weszła na stałe do repertuaru metod dokumentacji sztuki naskalnej na Syberii. Nie wnikając w interpretację dzieł

tworzonych w tym nurcie<sup>16</sup>, na co ramy tego artykułu nie pozwalają, warto odnotować zarysowaną tutaj rozbieżność względem tego, czy każdy artysta jest w stanie poczuć ducha Syberii. W rozmowach z rdzennymi artystami i tego samego pochodzenia historykami sztuki, można usłyszeć, że wyłącznie tacy artyści są w stanie prawdziwie czuć Syberię, a zatem to w ich pracach duch Syberii jest obecny w najczystszej postaci. Jak można się spodziewać, artyści „nierdzenni” niekoniecznie podzielają tę opinię.

Sztuka naskalna w pracach artystów syberyjskich jest tylko jednym z przejawów kodu ducha Syberii. Dla części z nich (zazwyczaj tych „mniej” rdzennych) jest ona bardziej inspiracją do poszukiwań estetycznych, są jednak twórcy, którzy widzą w niej znak tożsamości kulturowej, jak wspomniani chakascy artyści z Abakanu. Do grona tego z pewnością należy dodać Arzana Jutiejewa, młodego ałtajskiego artystę z Gorno-Altajska. Jego mural stworzony w sierpniu 2019 roku w Gorno-Altajsku ukazuje wojownika z petroglifami w tle. Towarzyszące malunkom ściennym ojrockie motto: „Będziemy trwać dopóty, dopóki zachowamy nasz język, tradycję, imiona, a inni będą wiedzieć o nas, dopóki będą wśród nas mężczyźni darzeni szacunkiem” zdradza, że nie jest to już projekt wyłącznie estetyczny, ale niesie w sobie załączek manifestu politycznego.

## Kanada – rdzenność zaangażowana

Z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia na kontynencie amerykańskim, w Kanadzie, z tą różnicą, że w tym wypadku sztuka naskalna znacznie silniej została spożytkowana do wyrażenia rdzennej tożsamości<sup>17</sup>. Prekursorem tego fenomenu był Norval Morrisseau, odźbwejowski artysta amator, urodzony w 1932 roku w okolicy Jeziora Nipigon w stanie Ontario. Prace Norvala Morrisseau były pierwszymi dziełami rdzennego artysty kanadyjskiego, które świat Zachodu uznał za sztukę w swoim rozumieniu tego zjawiska, była to też pierwsza rdzenna sztuka Kanady, która trafiła do zachodnich galerii jako sztuka, a nie forma indiańskiego folkloru. Nawiązując do kontekstu australijskiego, warto wspomnieć, że prace Morrisseau w 1969 roku zostały wystawione także we Francji w Saint Paul Galerie w Saint-Paul-de-Vence. Wystawę podobno miał odwiedzić

<sup>16</sup> Zob. A. Rozwadowski, M. Boniec, op. cit.

<sup>17</sup> P. Vervoort, *Re-present-ing rock art*, „The American Review of Canadian Studies” 2001, 31 (1/2), s. 209–223.

sam Picasso, choć nie ma co do tego pewności<sup>18</sup>. Oryginalny styl Morrisseau jednak został przez niektórych krytyków porównany do dzieł hiszpańskiego mistrza, a na plakatach reklamujących jego wystawę pojawił się epitet „Picasso Północy”, którym Morrisseau do dziś jest określane.

Życiorys Morrisseau obfituje w szereg zwrotnych i częstotliwości magicznych zdarzeń<sup>19</sup>. Pierwszego spotkania ze światem duchów doświadczył jeszcze w dzieciństwie – w wieku 12 lat w czasie ceremonii *vision quest* objawił mu się niedźwiedź. W wieku 24 lat doznał wizji Manitou, a rok później Thunderbirda. Te dwa ostatnie zdarzenia były szczególnie ważne w kontekście jego ścieżki artystycznej. Manitou udzielił mu pozwolenia na tworzenie sztuki, w której Morrisseau chciał wyrażać treści zarezerwowane dotychczas tylko dla członków jego społeczności, tj. wiedzę ceremonialną, na co starszyzna plemienna do tego momentu nie dawała mu zgody. Thunderbird zaś ostatecznie powołał go na artystę. Dziś obrazy Norvala Morrisseau można znaleźć w najważniejszych galeriach i muzeach Kanady, a od momentu jego śmierci w 2007 roku ceny jego prac mocno poszybowały w górę. Choć w skali całego życia Morrisseau jego kontakt ze sztuką naskalną można oceniać w kategoriach epizodu, to był on znaczący nie tylko dla niego, ale i kolejnych artystów kanadyjskich, którzy z tematu sztuki naskalnej uczynili później jeszcze silniejsze artystyczne credo.

Wiedzę na temat malowideł naskalnych rejonu Wielkich Jezior Morrisseau czerpał od starszyny i pierwszą osobą spoza tego kręgu, z którą się nią podzielił, był Selwyn Dewdney, archeolog amator i artysta, fascynat tychże malowideł, z którym Morrisseau przyjaźnił się i współpracował w latach 60. XX wieku. Morrisseau pozostał pod szczególnym wrażeniem zwłaszcza takich motywów, jak: Misipishu (rogatego wodnego ducha w formie zwierzęcia kotowatego), którego ukazał np. w pracy *The Mishipashoo (Water Spirit)* (ok. 1960), rogatego węża (np. praca *Serpent legend – shamans receiving power from the medicine snake*, 1962 i wiele innych) i ptaka (interpretowanego jako Thunderbird) – temu tematowi poświęcił ogromną liczbę prac (podobno około tysiąca). Malowidła naskalne były dlań symbolami rdzennej percepcji

świata, materializacjami mitów i wierzeń<sup>20</sup>. Bardzo realistycznie związek rdzennego świata Pierwszych Narodów Kanady z malowidłami naskalnymi wyraża praca Carla Raya (członka Indian Group of Seven [Professional Native Indian Artists Incorporation], w skład której wchodził też Morrisseau<sup>21</sup>) *The rock painter* (1977), w której szaman (o czym świadczy jego transformacja w bobra) jest ukazany w trakcie wykonywania malunków na skale. Idea artysty jako szamana została zapoczątkowana właśnie przez Morrisseau, który sam doświadczył szamańskich rytuałów. Oprócz tych wspomnianych wizji warto przypomnieć jego magiczne uzdrowienie z ciężkiej choroby, jaka nawiedziła go w dziewiętnastym roku życia – wówczas to został poddany uzdrawiającej ceremonii odprawionej przez szamanę, podczas której nadano mu nowe imię Miskwaabik Animiiki – Copper Thunderbird, które ostatecznie go uzdrowiło. Z biegiem lat Morrisseau sam zaczął się identyfikować z szamanem, czego wyrazem są liczne jego prace poświęcone szamańskim transformacjom. Te dwa ważne tropy w jego twórczości – szamanizm i sztuka naskalna – staną się później osnową twórczości innych artystów kanadyjskich, szczególnie Jane Ash Poitras, artystki należącej do narodu Kri<sup>22</sup>.

Malowidła i ryty naskalne stały się bardzo ważnym elementem programu artystycznego Jane Ash Poitras, szczególnie często powraca ona w swoich pracach do petroglifów i malowideł z Writing-on-Stone (w stanie Alberta), miejsca, z którym czuje szczególną więź (mieszka w Edmonton). Wraz z rozwojem ścieżki artystycznej jej prace zaczęły wypełniać motywy sztuki naskalnej całej Ameryki, stając się symbolami i manifestacjami ducha rdzennej kultury Pierwszych Narodów całego kontynentu, czyli Wyspy Żółwia – znakami pierwotnej wiedzy (w istotnym stopniu utożsamianej z wiedzą szamańską), którą kolonizujący Amerykę Europejczycy starali się wymazać z tworzonej przez siebie wizji świata. Sztuka J. A. Poitras, choć wpisuje się w linię zapoczątkowaną przez Morrisseau, jest już głosem kolejnego pokolenia rdzennych artystów Kanady, legitymujących się dyplomami szkół artystycznych. Ich prace są silnie zaangażowane politycznie, stając się głosem obrony rdzennych wartości, których symbolami

<sup>18</sup> C. L. Robertson, *Mythologizing Norval Morrisseau: Art and the colonial narrative in the Canadian media*, Winnipeg 2016, s. 21–24.

<sup>19</sup> A. G. Ruffo, *Norval Morrisseau: Man changing into Thunderbird*, Madeira Park 2014.

<sup>20</sup> E. McLuhan, T. Hill, *Norval Morrisseau and the emergence of the image makers*, Toronto 1984.

<sup>21</sup> *7: Professional Native Indian Artists Inc.*, red. M. LaVallee, Regina 2014.

<sup>22</sup> P. McCallum, *Cultural memories and imagined futures: The art of Jane Ash Poitras*, Calgary 2011; A. Rozwadowski, „Szaman nigdy nie umiera”. *Sztuka naskalna jako wyraz tożsamości w twórczości Jane Ash Poitras*, „Folia Praehistorica Posnaniensia” 2019, 24, s. 207–232.



stają się też pradziejowe malowidła i ryty naskalne, stworzone przez Pierwsze Narody Ameryki.

W stanie Alberta żyła i tworzyła też Joane Cardinal Schubert (1942–2009), należąca do Narodu Kainai, kolejna artystka mocno związana ze sztuką naskalną z Writing-on-Stone, dla której petroglify tego miejsca były nie mniej ważnym symbolem pierwszeństwa rdzennych narodów do ziemi „kanadyjskiej” i świadectwem mocy i jej wielowiekowej ciągłości w tradycji Pierwszych Narodów Kanady<sup>23</sup>. Bardzo się też zaangażowała w artystyczną dokumentację tamtejszych petroglifów, które można odnaleźć w licznych jej pracach. Cardinal-Schubert to pokolenie J. A. Poitras – artystów niebojących się mówić o zawłaszczeniu kultury rdzennej, o jej degradacji przez białe społeczeństwo Kanady, o ogromnej traumie związanej z doświadczeniem systemu szkół z internatem (ich ofiarą był też Norval Morrisseau). Do tego grona dodać jeszcze można Carla Beama (1943–2005), który sporadycznie także czynił z malowideł naskalnych formę manifestacji rdzenności<sup>24</sup>, czy mniej znanego Alana Syliboia, artystę z Nowej Szkocji, który w swoich pracach wykorzystuje motywy petroglifów z terytorium jego rdzennej kultury Mi'kmaq.

Pozostając na ziemi kanadyjskiej, nie można choćby nie wspomnieć jednego bardzo wyjątkowego dzieła – współczesnego malowidła naskalnego. W 1998 roku Marianne Nicolson należąca do Narodu Kwakiutłów (Kwakwaka'wakw), namalowała ogromnych rozmiarów (8,5 x 13 m) malowidło na imponującym klifie skalnym w Kingcome Inlet, ok. 200 km na północny zachód od Vancouver, w swoim rodzinnym miejscu, przedstawiające miedzianą płytke – święty symbol miejscowej kultury Kwakiutłów<sup>25</sup>. Tego rodzaju motywy były też przedstawiane w starszej sztuce naskalnej tego miejsca, niektóre z nich znajdują się w bezpośredniej okolicy na klifach Zatoki Kingcome. Jej dzieło jest zatem bezpośrednim nawiązaniem do miejscowej tradycji sztuki naskalnej. Tym razem malowidło jest ogromnych rozmiarów, widać je z daleka – ma być widocznym znakiem przynależności rdzennej społeczności do tego terytorium, symbolem jednoczącym rdzenną przeszłość z teraźniejszością. To autentycznie wyjątkowy przykład współczesnego dzieła sztuki stworzonego

na powierzchni skalnej, w przypadku którego termin sztuka naskalna jest szczególnie uprawniony.

## W stronę holistycznej perspektywy

Tych kilka przykładów pokazuje różne formy współczesnego splatania się pradziejowej sztuki naskalnej ze sztuką współczesną. Jeśli ktoś odczuwa dylemat względem tego, czy malowidła i ryty pradziejowe winny być nazywane sztuką<sup>26</sup>, to przynajmniej w tych nakreślonych przypadkach te dawne wizerunki stały się sztuką, a dokładniej – weszły w skład nowych projektów twórczych będących dziełami sztuki. Być może wystarczyłoby pozostać przy tym, że sami artyści zwykli mówić o tych obrazach z przeszłości jako o sztuce – wymienić można Joana Miró, Miquela Barceló, czy wspomnianego już Pabla Picassa, któremu przypisuje się doświadczenie szczególnego zachwyty, jaki miał mu się udzielić podczas wizyty w Lascaux, choć autentyczność tego wydarzenia jest kwestionowana<sup>27</sup>.

Funkcjonowanie sztuki naskalnej w świecie współczesnym jest dopiero co zaczynającym się rozdziałem badań. Archeologia zgodnie ze swoimi celami dyscypliny była do niedawna niemal wyłącznie skupiona na rozwiązywaniu problemu znaczenia sztuki naskalnej w pradziejach, starając się dotrzeć do dawnych znaczeń malowideł i rytów naskalnych, jak i rekonstruować dawne społeczne konteksty ich funkcjonowania i użycia. W tym aspekcie poczyniono w ostatnich dekadach znaczące postępy<sup>28</sup> i z pewnością będzie to wiodąca ścieżka badań. Znaczenie malowideł i rytów naskalnych dla współczesnych społeczności jest jednak nie mniej ważnym aspektem rozumienia sztuki naskalnej, który – pominięty – pozbawi ten fenomen jego istotnego wymiaru, często niedostrzeganego, a ujawniającego się właśnie w czasach nam współczesnych. Temat ten stopniowo przebiegał się do dyskursu naukowego<sup>29</sup>, zupełnie niedawno, bo w 2016 roku, światło

<sup>23</sup> *The writing on the wall: The work of Joane Cardinal-Schubert*, red. L. V. Sharman, Calgary 2017.

<sup>24</sup> P. Vervoort, op. cit., s. 217–219.

<sup>25</sup> *Marianne Nicolson: Cliff Painting* <http://www.themedicineproject.com/marianne-nicolson.html> [dostęp: 17.11.2019]; J. Williams, *Two wolves at the dawn of time*, Vancouver 2001.

<sup>26</sup> Zob. Y. Sjöstrand, *The concept of art as archaeologically applicable*, "Cambridge Archaeological Journal", 2017, 27, 2, s. 371–388; M. Porr, *Rock art as art*, "Time and Mind", 2019, 12, 2, s. 153–164.

<sup>27</sup> P. Bahn, *A lot of bull? Pablo Picasso and Ice Age cave art*, "Munibe Antropologia-Arkeologia", 2005, 57, 3, s. 217–223.

<sup>28</sup> *The Oxford handbook of the archaeology and anthropology of rock art*, red. B. David, I. J. McNiven, Oxford 2018.

<sup>29</sup> Np. T. Dowson, *Re-production and consumption: The use of rock art imagery in southern Africa today*, [w:] *Miscats: Negotiating the presence of the Bushmen*, red. P. Skotnes, Cape Town 1996; P. Vervoort, op. cit.; S. B. Barnabas, *Picking at the paint: Viewing contemporary Bushman art as art*, "Visual Anthropology", 2010, 23,

dzienne ujrzała zaś pierwsza monografia nadająca mu ton programu badawczego – *Relating to rock art in the contemporary world: Navigating symbolism, meaning and significance*. Jej redaktorzy, Paul S. C. Taçon i Liam M. Brady, definiują ten nowy rozdział w badaniach jako zmierzający do tego:

aby przenieść punkt ciężkości dyskursu o sztuce naskalnej z tego, który jest osadzony głównie w archeologii, na taki, który podejmuje kwestie, w jaki sposób sztuka naskalna, jako unikatowa forma symboliczna zachowana we współczesnym świecie, kreuje współczesne relacje między ludźmi, miejscami, kształtując ich tożsamość (to shift the focus of rock art discourse from one that is

---

s. 427–442; A. Rozwadowski, *O pewnym „kazachskim” petroglifie i jego „podróży” w czasie i przestrzeni. Refleksja o społecznej adaptacji przeszłości*, „Folia Praehistorica Posnaniensia”, 2014, 19, s. 119–132.

primarily archaeologically driven to one that considers how rock art, as a distinctive symbolic marker surviving in the modern world, is used to negotiate contemporary relationships between people, places, and identity)<sup>30</sup>.

Takie holistyczne ujęcie tematu sprawia, że studia nad sztuką naskalną czeka jeszcze bardzo ciekawa przyszłość, z pewnością nieograniczająca się jedynie do klasycznie rozumianej archeologii jako dyscypliny badającej zjawiska z przeszłości.

Artykuł ten powstał w ramach realizacji projektu finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki – umowa nr 2017/25/B/HS3/00889.

---

<sup>30</sup> P. S. C. Taçon, L. M. Brady, *The place of rock art in contemporary world*, [w:] *Relating to rock art in the contemporary world...*, s. 5.