

<http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl>

tytuł artykułu:

Osnowa i wątek w grafikach Andrzeja Łabuza

autor / autorzy:

Marek Pacukiewicz

źródło:

„Laboratorium Kultury” 3 (2014), s. 271–285

wersja pdf:

http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/pdf/LK-2014-11_pacukiewicz.pdf

afiliacja autora / autorów:

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych, Zakład Teorii i Historii Kultury

słowa kluczowe:

Andrzej Łabuz, grafika, Indianie, etnocentryzm, portret

abstrakt:

(na początku artykułu)

article title:

Warp and weft in graphic art of Andrzej Łabuz

author / authors:

Marek Pacukiewicz

source:

„Laboratorium Kultury” 3 (2014), pp. 271–285

pdf version:

http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/pdf/LK-2014-11_pacukiewicz.pdf

institutional affiliation:

University of Silesia, Faculty of Philology, Institute of Cultural Studies,
Department of Theory and History of Culture

keywords:

Andrzej Łabuz, graphics, Native Americans, ethnocentrism, portrait

summary:

(at the end of the article)

Osnowa i wątek w grafikach Andrzeja Łabuza

Abstrakt

Grafiki, na których Andrzej Łabuz przedstawia i przekształca wizerunki Indian oraz ślady ich egzystencji, takie jak np. koce, pobudzają do przemyślenia na nowo kilku antropologicznych kwestii. Doszukiwanie się w nich jedynie formy estetycznej lub prostych kulturowych klisz łatwo może zagłuszyć toczący się tu międzykulturowy dialog. Tradycja Indian północnoamerykańskich zapisana w wizerunkach twarzy i śladach przedmiotów jest osnową umożliwiającą artyście prowadzenie wątku wypowiedzi graficznej.

Słowa klucze: Andrzej Łabuz, grafika, Indianie, etnocentryzm, portret

cała sztuka w myśleniu
snucie myśli
osobne węzły
to tylko powracanie
Peter Blue Cloud, *Refleksje o mleczu*¹

PÍÓROPUSZE na wczesnych, „indiańskich” grafikach Andrzeja Łabuza zmuszają nas do wysiłku tam, gdzie oczekujemy oczywistości. Doszukiwanie się w nich jedynie formy estetycznej lub prostych kulturowych klisz łatwo może zagłuszyć toczący się tu międzykulturowy dialog. Tradycja Indian

¹Peter Blue Cloud, *Refleksje o mleczu*, w: *Rany podskórne. 15 poetów tubylczej Ameryki*, wyb., oprac. i wstęp M. Kenny, przedm. K. Kroeber, przeł. M. Maciolek, TIPI, Wielichowo 1998, s. 16.

północnoamerykańskich zapisana w wizerunkach twarzy i śladach przedmiotów jest osnową umożliwiającą artyście prowadzenie wątku wypowiedzi graficznej. Właśnie dlatego spotkanie z twórczością Łabuza pobudziło mnie do przemyślenia na nowo kilku klasycznych kwestii antropologicznych.

Walcząc z etnocentryzmem, nowoczesna antropologia wielokrotnie wskazywała na problem stereotypizacji wizerunku Innego w zachodnim dyskursie. Bardzo często analiza i weryfikacja owego dyskursu jest punktem wyjścia dla powszechnej refleksji na temat kontaktów międzykulturowych. Wydawać by się mogło, że nasza wiedza jest jedynym, w dodatku bardzo niedoskonałym i raz na zawsze ograniczonym, terenem spotkania. Dotyczy to również „prawdziwego” obrazu północnoamerykańskich Indian:

Czy myśląc o rdzennych mieszkańcach Ameryki wciąż mamy przed oczyma wojownika w pióropuszu, ze skalpem wroga w dłoni lub z fajką pokoju w ustach; małowównego, poważnego, po prostu pomnik ze spiżu? Czy nie byłby to wysłużony dosyć stereotyp? A jednak „książkowi” Indianie oraz ci, filmowi, cieszą się wielką sympatią wśród polskich amatorów powieści przygodowych i postrzegani bywają jako niewzruszeni, szlachetni „dzikus”, którzy o swą wolność walczyli do ostatniego tchu... Jednakże takie stereotypowe postrzeganie, nakładanie gotowych klisz myślowych, spowodowało, że świat rzeczywistych Indian zagubił się gdzieś w mrokach ignorancji i przeblyskach fantazji...²

Taki głos w środowisku naukowym nie jest odosobniony. Antropolodzy zwracają uwagę na sprowadzanie zróżnicowanej, niejednorodnej grupy etnicznej i kulturowej do jednoznacznej, uproszczonej figury „Indianina”. Równocześnie jednak, co widoczne jest w zacytowanym fragmencie, wskazuje się na proces banalizacji typowych znaków tradycji indiańskiej. Winą obarczana jest przede wszystkim popkultura kształtująca społeczną wyobraźnię. Sami Indianie bardzo często protestują przeciwko opatrywaniu ich tego rodzaju etykietkami: „używanie indiańskich nazw, symboli i wyobrażeń umacnia stereotypy. Dlatego wielu ludzi w USA sądzi, że Indianie już nie istnieją, lub że są tylko karykaturalnymi cieniami szlachetnych dzikusów z przeszłości”, stwierdza Gary Sandefur, socjolog i członek plemienia Czikasawów³. W tym

² Informacja na temat międzynarodowej konferencji naukowej poświęconej Indianom obu Ameryk *Być Indianinem to...*, Toruń 28–29.10.2011 r., <http://www.etnologia.umk.pl/www/aktualnosci/konferencja-byc-indianinem-to...-1204>, [dostęp: 10.02.2014].

³ Cyt. za: Cień [wł. M. Nowocień], „*Nie chcemy być maskotkami...*”, „Tawacin” 1997, nr 4 (40), wydanie internetowe: <http://www.indianie.eco.pl/litera/maskotki.htm>, [dostęp: 10.02.2014]. Por. V. Deloria Jr., *Indianie Ameryki*, przeł. M. Nowocień, „Literatura na Świecie” 1989, nr 2.

kontekście pojawia się więc także pytanie o możliwość zmiany kulturowej oraz formę dialogu pomiędzy tradycyjnymi, rdzennymi kulturami Ameryki Północnej a cywilizacją zachodnią. Wielu autorów podkreśla, że w prawa Indian północnoamerykańskich wciąż są niezwykle ograniczone. Równocześnie jednak zwraca się uwagę, że sami Indianie często przyjmują postawę biernego oporu, a ich przywiązanie do tradycyjnych form życia to wręcz atawizm lub „smutna, skrachowana egzotyka wymieniona na fałsz pamiątkarskiej tandety”⁴. W ten sposób wyznaczana jest ostra granica pomiędzy figurą „Indianina w przepasce biodrowej i pióropuszu” a „Indianinem w garniturze”⁵. Tego rodzaju podejście ucina jednak problem długiego trwania kultury: dokonująca się współcześnie zmiana czyni z tradycji indiańskiej nieprawdziwą „mitologię”, a przynajmniej sprowadza sfunkcjonalizowane kulturowo symbole do statusu przeżytku pozostawionego przez strumień dyskursu cywilizacji⁶.

Mogłoby się wydawać, że również indiański pióropusz został skompromitowany jako symbol swoistej przemocy symbolicznej, która odcisnęła piętno na tradycyjnych kulturach Ameryki: „Pióropusze na kaskach i czapkach to mętne zasłony i krzywe zwierciadła, skrywające dwa miliony prawdziwych Indian”⁷. Stał się on znakiem mitu „indiańskości”, który bywa krytykowany, głównie na płaszczyźnie filozoficznej, przez współczesny dyskurs poszukujący „prawdy” o tej grupie ludności tubylczej. Wystarczy przywołać kuriozalne stwierdzenie Jeana Baudrillarda, że „wszyscy jesteśmy Indianami”⁸, by

⁴J.J. Szczepański, *Dzicy na emeryturze*, w: tegoż, *Koniec westernu*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1971, s. 128.

⁵„Dziś już prawdziwych Indian nie ma. Zostali w krainie naszych dziecięcych książek i filmów w czarno-białym telewizorze. Nie pozwalamy im dorosnąć. Chcemy, żeby ich pióropusze powiewały. Chcemy, żeby toczyli swe bitwy. Chcemy, żeby byli symbolem walki o wolność. Słowem – chcemy, żeby potulnie odgrywali rolę, jaką im narzuciliśmy, i posłusznie nosili kostium, w jaki ich wtoczyliśmy. Bo tacy są nam potrzebni.

Nie pozwalamy im być sobą. Nie rozumiemy, dlaczego nie chcą już być Indianami z naszej krainy wyobraźni. Drażnią nas ich nowe przedsięwzięcia: udział w biznesie i polityce swych krajów. Są takie »nieindiańskie«. Podejrzewamy ich o »zdradę« idealów. Ale to nieprawda. My dzisiaj w Polsce też żyjemy inaczej niż nasi przodkowie sto – dwieście lat temu, a mimo to nie chcemy wracać do ich świata. To dlaczego współczesnym Indianom odmawiamy prawa do zmiany. Czemu chcemy, żeby nosili przepaski biodrowe, a nie garnitury? *Jak to z nami jest*, „Tawacin” 2001, nr 4 (S6), wydanie internetowe: <http://www.tipi.pl/tawacin/t56/t56.html>, [dostęp: 10.02.2014].

⁶Jako jeden z pierwszych problem ten poruszył bohater niniejszego numeru „Laboratorium Kultury”. Lewis Henry Morgan, chociaż walczył o prawa Indian do ziemi oraz znacząco przyczynił się do rozpoznania złożoności i bogactwa tradycji Irokezów, twierdził równocześnie, że ich przyszłość jest możliwa tylko dzięki podporządkowaniu „natury indiańskiej” – cywilizacji (por. L.H. Morgan, *Liga Ho-de'-no-sau-nee, czyli Irokezów*, przeł. B. Hlebowicz, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2011, s. 346).

⁷M. Dorris, cyt. za: Cień, „*Nie chcemy być maskotkami...*”.

⁸J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 14: „Dzicy prowadzą życie pozagrobowe: zamrożeni, zamknięci w kriogenicznej kapsule, wysterylizowani, na śmierć chronieni, stali się referencyjnymi symulakrami, a sama nauka przekształciła się w czystą symulację”.

zastanowić się poważnie, czy nawet teraz, w epoce „symulacji i symulaków”, nie tkwimy wciąż w ramach horyzontu poznawczego nakreślonego przez oświeceniową „filozofię dzikości”. To przecież Jean-Jacques Rousseau, czytając relację ojca Lafitau, wpadł na koncept „szlachetnego dzikusa”, którego efektem nie było bynajmniej zainteresowanie Irokezami, ale krytyka własnego społeczeństwa. W ten sposób, zdaniem Andrzeja Waligórskiego, „dziki” stał się jedynie statystą prowokującym polemiczną rozprawę na filozoficznej scenie Europy⁹. Również dzisiaj Indianie (paradoksalnie – w imię „prawdy” i „sprawiedliwości”) stają się pretekstem do rozważań na temat mechanizmów epistemologicznych leżących u podstaw naszej wiedzy.

Mimo to, „stereotypy” wciąż zachowują znaczenie. Dla wielu Indian pióropusz wciąż jest symbolem tożsamości: może o tym świadczyć ubiegłoroczny sprzeciw wobec sprowadzenia go do rangi ozdoby przez szwedzką firmę odzieżową H&M¹⁰. Zatem – chociaż brzmi to banalnie i ulega przeoczeniu, gdy snujemy metateoretyczny dyskurs – istnieją konteksty, w których pióropusz przestaje być ambiwalentnym znakiem wymagającym dopowiedzeń i sprostowań; pozostaje przedmiotem reprezentującym określony wzorzec zachowania konkretnej kultury¹¹. Właśnie tak, chociaż autor widzi je z własnej perspektywy kulturowej, przedstawiane są pióropusze na grafikach Andrzeja Łabuza.

Opowiadając o swoich pracach, artysta bardzo często, w różnych kontekstach, powtarza, że zależy mu na tym, aby pewne rzeczy „przekazać najprościej”¹², chociaż jego twórczość od strony formalnej, estetycznej – z racji wielu nawarstwień i przetworzeń – wcale „prosta” nie jest. Wydaje mi się, że punktem wyjścia jest

⁹ Por. A. Waligórski, *Antropologiczna koncepcja człowieka*, PWN, Warszawa 1973, s. 95.

¹⁰ Por. <http://www.polskieradio.pl/42/273/Artykul/910053,Wpadka-HandM-Sklep-wycofal-niestosowne-ozdoby>, [dostęp: 10.02.2014]. Zwraca uwagę komentarz przedstawicielki plemienia Mohawków: „Kim Wheeler, an Ojibwa-Mohawk from Winnipeg, said she first saw the \$15 fashion accessories while shopping with her daughter last week at the store in Vancouver's Pacific Centre mall. »My first instinct was to buy all of them and throw them in the garbage«, said Wheeler. »It's not honouring us. It's not flattering us. It's making a mockery of our culture. We just don't think it's cool«”. <http://jezebel.com/here-we-go-again-h-m-pulls-offense-headresses-from-1078786774>, [dostęp: 10.02.2014].

¹¹ Aleksander Posern-Zieliński, badając kulturę Ekwadoru, Peru i Boliwii, kładzie nacisk na skomplikowane zjawisko indiańskiej „cepeliady” (*artesanía*), „tradycyjnych” wyrobów produkowanych dla turystów. Kategorie „czyste” i „skażone” kultury nie nadają się do opisu tradycji w procesie przemian. Co ciekawe, autor zaznacza, że bardzo często, aby podkreślić własną „indiańskość”, południowoamerykańscy Indianie wykorzystują symbole zaczerpnięte również z tradycji Indian północnoamerykańskich, np. „łapacze snów” czy pióropusze. Czym innym (przynajmniej w kontekście badanych przez autora kultur) jest proces „indianizacji”, czym innym natomiast odgórnie sterowany indygenizm. Por. A. Posern-Zieliński, *Między indygenizmem a indianizmem. Andyjcy Indianie na drodze do etnorozwoju*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

¹² Wszystkie wypowiedzi Andrzeja Łabuza pochodzą z jego *Autoreferatu* (Katowice 2013, [maszynopis]) oraz z rozmowy, którą przeprowadziliśmy 14.11.2013 r. na Wydziale Grafiki ASP w Katowicach. Serdecznie dziękuję dr. Łabuzowi za udostępnienie tekstu, portfolio, a przede wszystkim za spotkanie i inspirację.

dla Łabuza uważne przyglądanie się konkretowi: z „indiańskim” sztafżem związani są ludzie żyjący w jakimś „tu i teraz”, a za pióropuszcami, portretami i kocami pojawiającymi się na grafikach stoi zawsze konkretna historia. Artysta twórczo wykorzystuje i eksponuje międzykulturowy dystans jako pretekst do namysłu: „Zabieg powoływania do życia w zupełnie innym czasie i kulturze okoliczności z pozoru tak odległych i minionych, intryguje mnie i rodzi wiele pytań”¹³.

Oczywiście polskiemu odbiorcy indiańskie portrety przywodzą zapewne na myśl cykl powieści o Winnetou autorstwa Karola Maya czy *Złoto Gór Czarnych* Alfreda Szklarskiego. Łabuz nie poprzestaje na tym skrócie myślowym – eksponuje raczej swoje (i nasze) „tu i teraz” kulturowych wyobrażeń na temat Indian, naszą perspektywę spotkania. Jak stwierdza Barbara Firla, „artysta nie idealizuje tego obrazu, a podejmuje dialog z tym stereotypowym wizerunkiem”¹⁴. Wydaje mi się jednak, że na jego grafikach widzimy coś więcej, niż tylko nasze wyobrażenia na temat Indian. Źródła tych prac są bowiem nieco bardziej skomplikowane i zróżnicowane.

W przypadku grafik przedstawiających wodzów (takich jak *Siedzący Byk*, *Szalony Koń* czy *Dwa Księżycy*) punktem odniesienia są często materiały historyczne i etnograficzne z przełomu XIX i XX w. Ważną postacią jest tutaj Edward S. Curtis, fotograf, który w latach 1898–1928 odwiedził i dokumentował życie ponad osiemdziesięciu plemion z terenu Ameryki Północnej. Owocem jego pracy jest m.in. monumentalne, dwudziestotomowe dzieło *The North American Indian*, zawierające ponad 2200 fotografiów. Co więcej, materiał zdjęciowy (do dzisiaj niezwykle cenny dla etnografów) został przez niego opatrzony charakterystyką poszczególnych plemion oraz uwagami dotyczącymi samej pracy w terenie¹⁵. Choć działalność Curtisa nie była pozbawiona pewnych kontrowersji, Hans Christian Adam podkreśla, że wykonane przez niego zdjęcia wykraczają poza ówczesny sposób ukazywania Indian. Pomimo tego, na przełomie XIX i XX w., spotkały się z krytyką ze strony antropologów, którzy zdecydowanie oddzielając sztukę od nauki, odrzucali zarówno stylizację estetyczną, jak i wyidealizowany obraz kulturowej rzeczywistości¹⁶. Podejmując na płaszczyźnie artystycznej problem „indiańskiego portretu”, Andrzej Łabuz na nowo odkrywa zawarty w nich antropologiczny potencjał.

¹³ A. Łabuz, *Autoreferat...*, s. 4.

¹⁴ B. Firla, *Indiańskie inspiracje Łabuza*, „Śląsk” 2006, nr 7, s. 64. Powołując się w tekście głównym na Barbarę Firlę, odsyłam do tego adresu bibliograficznego.

¹⁵ Por. H.Ch. Adam, *In search of lost time. Edward S. Curtis and the North American Indian*, w: tegoż, *Edward Sheriff Curtis 1868–1952*, TASCHEN, Köln 2012, s. 22–23.

¹⁶ Por. tamże, s. 26–27.

Kiedy przyglądam się dumnym wodzom i wojownikom na zdjęciach Curtisa, zastanawiam się, czy faktycznie przekłamują rzeczywistość. Oczywiście nie ukazują współczesnej Curtisowi tragedii Indian. Czy jednak te – ewidentnie upozowane – obrazy nie odwołują się jednak do pewnego wzoru idealnego, czy nie eksponują godności portretowanych? Chociaż fotograf dokumentował również życie codzienne i kulturę materialną, to jego portrety przede wszystkim wypuklają punkt widzenia kogoś, kto próbując zrozumieć Innego, patrzy na niego z szacunkiem. Nie jest to zatem „skansen”, próba bezpiecznego zaszufadkowania Indian jako „szlachetnych dzikich”. Dopiero w późniejszych latach ich wizerunek, powielany i rozpowszechniany przez kulturę popularną, zaczął ulegać banalizacji. Jednak to od odbiorcy – zdaje się sugerować Łabuz – zależy, jaką postawę przyjmie względem „klasycznych” wizerunków i czego będzie próbował w nich szukać.

Grafiki Łabuza są świadectwem równie głębokiej uwagi, czy nawet uwagi, jak ta cechująca prace Curtisa. Powtarzając wręcz ostentacyjnie pozornie oczywiste wizerunki Indian, artysta powraca do pierwszego, „czystego” spojrzenia. Rekonstruuje je w nowych konfiguracjach, graficznie przetwarza i tym samym odnajduje w nich pierwotną prostotę i bezpośredniość. O tym uważnym, pełnym szacunku spojrzeniu zapominamy przytłoczeni warstwami dyskursu sprowadzającego problem stereotypizacji Indian do poziomu banału.

Andrzej Łabuz niejednokrotnie „przygląda się” wizerunkom Indian – powtarza i przekształca ich twarze w obrębie jednej grafiki (*Siedzące Byki 1*, 2000 czy *Tatanki*, 2002). Bardzo często dzięki powtórzeniom portrety zyskują niezwykłą intensywność (*2 Księżycy Cheyenne (pozytyw, negatyw)*, 2001). Czasami powtórzenia jednego wizerunku „stwarzają” plemię i przypominają nam, że tak jak jednostka odzwierciedla tradycję grupy, tak społeczeństwo kształtuje indywiduum (*Ogon Łasicy (Piegan) i jego piękni wojownicy*, 2001 czy *Razem będzie czterech*, 2006). Wielokrotnie wyeksponowany pióropusz staje się dominantą kompozycyjną grafiki *Znalazł się pióropusz* (2006), zaś pojedyncze pióro góruje nad *Profiłem Siouxa* (2005). Na tych ostatnich pracach pióropusz niejako „stwarza” Indianina i – jako celowo przerysowana wariacja – eksponuje kontekstualne znaczenie przedmiotu poza kręgiem naszych stereotypowych wyobrażeń.

Jak zauważa Barbara Firla, pióropusze na grafikach Łabuza mają istotne znaczenie: wskazują na funkcje ceremonialne i sakralne decydujące o ludzkiej godności, nie są więc tylko ozdobami¹⁷. Równocześnie, podkreśla, że

¹⁷ Por. E. Lips, *Księga Indian*, przeł. K. Piesowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971, s. 60–62.

autor podejmuje tutaj grę z utartymi kliszami, w tytułach niektórych dzieł przekształcając znane hollywoodzkie motywy (*6-ciu Wspaniałych* przedstawia sześciu Indian). Artysta regularnie, z gorzką ironią, wskazuje na zakorzenie poczucia ludzkiej tożsamości w sferze symbolicznej, w tym przypadku reprezentowanej przez – pozornie oczywisty, lecz w gruncie rzeczy niezwykle istotny – pióropusz: *Zginęły nam pióropusze* (2000) czy *Kurze pióra wyrwałem* (2001), to grafiki dokumentujące walkę o zachowanie tradycji w procesie zmian. Warto zwrócić uwagę na tę drugą pracę: indiański profil ulega na niej powieleniu, ale też fragmentaryzacji, splatając się w jedną tkaninę z indiańskimi ornamentami – twarz i kontekst kulturowy tworzą jedność. Jednak najczęściej Andrzej Łabuz ogniskuje naszą uwagę na samej twarzy – jedynym elemencie, z którego Indianin nie może być odarty.

TWARZ stała się we współczesnej humanistyce nieomal hasłem wywoławczym dyskursu filozofii spotkania i dialogu, znakiem inności. Emmanuel Lévinas pisze:

Twarzą nazywamy sposób, w jaki Inny ukazuje się, przewyższając *ideę Innego we mnie* [...]. Ten *sposób* nie polega na tym, że Inny staje się tematem dla mojego spojrzenia, że rozpościera się jako zespół jakości tworzących pewien obraz. Twarz Innego w każdej chwili niszczy i przekracza plastyczny obraz, który we mnie zostaje jako idea na moją miarę i na miarę mojego *ideatum* – jako idea adekwatna¹⁸.

W ujęciu francuskiego filozofa akontekstualna twarz staje się pretekstem transgresji ku metafizyce – to bardziej intelektualny fenomen niż doświadczenie zmysłowe. Inaczej jest u Łabuza: obraz tworzony na Śląsku ma być twarzą konkretną, unaocznioną. W ten sposób artysta pokazuje, że często dany jest nam tylko pewien wizerunek Innego i to w nim trzeba szukać miejsca spotkania – śladów obecności. Co więcej, sposób potraktowania przez Lévinasa twarzy Innego sprawia, że objawia się on nam poza kontekstem konkretnej, kulturowej czasoprzestrzeni. Stąd też, zasadnicze – nie tylko z punktu widzenia antropologii kultury – wydaje się pytanie zadane przez Ryszarda Kapuścińskiego:

¹⁸ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, PWN, Warszawa 2002, s. 41–42.

Lévinas mówi o Innym, który jest z tej samej białej rasy i z tego samego, zachodniego, kręgu kultury. Nie mówi o sytuacji, kiedy biały spotka się z Innym, który ma inny kolor skóry, wierzy w innych bogów i mówi językiem dla niego niezrozumiałym. Co wtedy?¹⁹

Uważnie studiując i powielając indiańskie twarze na swoich grafikach, Andrzej Łabuz w pewnym sensie umożliwia nam próbę odpowiedzi na to pytanie. W pracy *Wielka Głowa – Sioux Oglala* (2002) ta sama twarz została powielona aż pięć razy, a każdy wariant, przekształcony graficznie, eksponuje inny jej niuans i aspekt. Bardzo długi cykl, do którego należą m.in. prace *Kochane twarze Czirokezów* (2004), *Czarne Stopy* (2005) oraz wiele innych bez tytułu, jest powieleniem tej samej twarzy. Są to uważne studia faktury, zmarszczek i układu twarzy, jak również, zarówno, eksperymenty graficzne sprawdzające możliwości druku wklęsłego. Co najważniejsze jednak, z omawianych prac Łabuza wyłania się pewien swoisty antropologiczny „typ fizjonomiczny” Innego: twarz reprezentatywna dla określonej grupy etnicznej. Paradoksalnie, wprowadzając pomiędzy poszczególnymi odbitkami różnicę, artysta eksponuje tożsamość i typowość „modela”.

Andrzej Łabuz, mówiąc o swoim zainteresowaniu fakturą twarzy, prowadzący niejednokrotnie do ich „przerysowywania”, przywołuje nazwisko Pawła Stellerera – jest to bardzo znacząca inspiracja. Ten zmarły w 1974 r. śląski grafik, zarówno przed, jak i po wojnie tworzył serie drzeworytów dokumentujących tradycyjne „typy” kulturowe i fizjonomiczne z różnych obszarów Śląska. W niniejszym kontekście warto wspomnieć *Tekę śląską*. Rzeczywiście, portrety autorstwa Stellerera, na których pieczołowicie odtworzył on detale ubioru (chusty, koronki, hafty), jak również wyraźnie zaznaczył zmarszczki modeli, budzą skojarzenie z późniejszymi pracami Łabuza. Co więcej, obydwaj artyści, nie tracąc z oczu ludzkiego indywiduum, przedstawiają człowieka jako pewien „typ”, członka określonej społeczności w określonym kontekście²⁰. W przypadku recepcji prac Stellerera pojawia się zresztą problem podobny do „indiańskiego”: „Powojenne władze województwa wielokrotnie doceniały twórczość Stellerera, przypisując go jednakże obowiązującej w propagandzie

¹⁹ R. Kapuściński, *Wykłady wiedeńskie (II)*, w: tegoż, *Ten Inny*, Znak, Kraków 2006, s. 29.

²⁰ Ten typ może być prezentowany na różnym poziomie uogólnienia. Odzwierciedlają to nawet tytuły grafik Stellerera zebranych w tece *Typy polskie Pawła Stellerera*, Katowice 1974 (Biblioteka Śląska, sygnatura G 292 IV): jest i *Owczarz z Baraniej* (1932), *Góralka z Istebnej* (1933), *Bytomianka* (1950), jak i *Baca* (1936), *Górnik emeryt* (1932) czy *Górnoślązaczka* (1933). Podobnie u Łabuza: mamy zarówno „Indian w pióropuszach”, jak również Siouxów i Siedzącego Byka.

koncepcji mitologizowania »specyfiki regionalnej«²¹. Zarówno twórczość Steller, jak i Łabuza, stawiają nas przed wyborem: czy wybieramy konkretny kontekst, czy też poprzestajemy na dyskursie – zarówno w odbiorze dzieła sztuki, jak i postrzeganiu kultury. Uważam, że prace te – właśnie przez poszukiwanie w określonym środowisku pewnego „typu” – prezentują nie jednoznaczność „stereotypu”, którą stara się eksponować dyskurs, ale wieloznaczność „wzoru”²² objawiającą się w naszym doświadczeniu.

Zdaniem Firli, bruzdy na twarzach Indian reprezentują właśnie doświadczenie i wiedzę charakterystyczną dla ludzi starych. Co ciekawe, przyrównuje ona studia twarzy autorstwa Łabuza do masek, powołując się na ich wieloznaczność w kulturach tradycyjnych: to one sprawiają, że człowiek pozostaje tym samym, będąc równocześnie innym. Wydaje mi się, że powtórzenie pełni tutaj ważną rolę – szanując różnicę, eksponuje podobieństwo decydujące o spójności kultury. Twarz przedstawiona jako maska staje się nieomal artefaktem, typowym przedmiotem ze śladami kulturowego użytkowania, łączącym świat „ducha” i „materii”.

Współczesna tradycja europejska boi się powtórzenia – kojarzy się ono z jednoznacznością reprodukcji, kopią powielaną przez kulturę masową. Stąd właśnie pesymistyczne prooroctwo Michela Foucaulta, który porównując twórczość René Magritte’a do pop-artu, zapowiadał w latach siedemdziesiątych tryumf podobieństwa nad przypominaniem, serii nad wieloznacznością: „Nadejdzie dzień, gdy nawet obraz wraz z imieniem, jakie nosi, utraci swą identyczność za sprawą przypominania przekazywanego w nieskończoność wzdłuż serii. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell”²³.

Dla europejskiej filozofii punktem odniesienia jest przede wszystkim dyskurs społeczeństwa nowoczesnego. Powtórzenie pozostaje gestem mechanicznym, bezrefleksyjnym i zacierającym znaczenie. To różnica – pojawiająca się, zdaniem Gillesa Deleuze’a, pomiędzy powtórzeniami – może stanowić o jakiegokolwiek dynamicznej ontologii²⁴. Wystarczy jednak zmienić kontekst i, na przykład, wejść do któregośkolwiek muzeum etnograficznego, by spotkać się z zupełnie innym powtórzeniem: powtarzalność przedmiotów – wrzecion, radeł, strojów – stwarza określony kontekst kulturowy, który nie jest bynaj-

²¹ M. Meschnik, [b.d.], w: *Grafika na Śląsku w drugiej połowie XX wieku*, Fundacja na rzecz katowickiej Filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Katowice 2001, s. 20.

²² W ten sposób różnicę pomiędzy stereotypem a wzorem kultury określa Ewa Kosowska. Por. E. Kosowska, *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 14–15.

²³ M. Foucault, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 60.

²⁴ Por. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997.

mniej mechaniczną reprodukcją, ale złożoną konfiguracją i konglomeratem złożonych zachowań, technik, narzędzi²⁵. Czy jednak jest to już zupełnie inny świat, który odszedł w przeszłość, obecnie reanimowany jako symulacja, zgodnie z twierdzeniem Baudrillarda? Drobne nawet elementy współtworzące naszą rzeczywistość, choćby takie jak uścisk dłoni, obrączka, buty, mogą nas skłonić do pytania o rolę powtórzenia i różnicy w kształtowaniu określonego kontekstu kulturowego.

Tę grę znajdujemy w pracach Andrzeja Łabuza – twarz jako maska przypomina o materialnym wymiarze kultury, konkretnym człowieku, i tym samym wskazuje na istnienie określonej przestrzeni kulturowej. Warto w tym miejscu przywołać opinię Wilhelma Szewczyka na temat grafik Pawła Stellera:

Jego twarze ludzkie odznaczają się pewnymi cechami, zbliżonymi do krajobrazu. Owe skupiska zmarszczek, załamania, oczy i usta – wszystko to traktował jak przyrodnik, ale przy tym udało mu się odtworzyć ludzkie cechy tego osobliwego krajobrazu²⁶.

Twarz na grafikach Łabuza staje się w pewnym sensie krajobrazem indiańskiej tradycji; podejmowana w obcym kontekście, nie w pełni jasna, pomiędzy różnicami przypomina nam o swojej obecności, staje się wyraźnym, może nieoczywistym – typem. Podobieństwo to idzie jednak dalej.

Jak zauważa artysta, twarze starych ludzi w różnych częściach świata przypominają oblicza Indian. Studiując ich fakturę, grafik często dokonuje prawie niezauważalnych, lecz zaskakujących zestawień: pośród twarzy Indian bardzo często spotykamy twarze innych Innych – Inuitów czy nawet... Ślązaków. „Spotkanie” to widać wyraźnie na pracach takich jak *Barwy wojenne Arikara* (2000) czy zwłaszcza *Zginęły nam pióropusze* (2000). W ten sposób we współczesnym świecie różnic Łabuz dostrzega nie tyle prosty uniwersalizm, co sieć podobieństw na różnych poziomach uogólnienia. Odwołując się do świata wartości kultury tradycyjnej, wskazuje, że być może również nam zginęły pióropusze. Można więc potraktować grafiki artysty jako swoisty komentarz do współczesności. Wynika on jednak z nienachalnego przypomnienia o podobieństwie, które przekazano nam prosto i bezpośrednio.

Emmanuel Lévinas stwierdza: „Twarz nie daje się osiąść, wymyka się mojej władzy. W swej epifanii, w swej ekspresji, dający się jeszcze ujmować byt zmysłowy

²⁵ Warto przypomnieć, że przy całym swoim schematyzmie to dyfuzjonizm (w różnych odmianach) zwrócił już pod koniec XIX w. uwagę na przedmiot jako narzędzie komunikacji międzykulturowej.

²⁶ P. Steller, *Teka śląska*, Śląsk, Stalinogród 1956, s. 3.

przeobraża się w byt, który stawia totalny opór ujmowaniu²⁷. Łabuz konfrontuje odbiorcę z obcą mu kulturowo, obecną tylko w śladzie, czasem zdeformowaną (zaszyfrowaną?) twarzą i nie udaje, że potrafi uczynić Innego Tym Samym. Jest daleko – nawiązuje do wcześniejszych wizerunków, posługuje się własnymi narzędziami na wskroś europejskiej techniki graficznej²⁸. Równocześnie jednak, podobnie jak u Stellera, „Uderza [...] szacunek, z jakim artysta oddaje charakter postaci”²⁹.

Kiedy Łabuz powtarza i przetwarza „klasyczne” wizerunki Indian, pokazuje, jak niewiele wystarczy, aby to, co tak łatwo klasyfikujemy jako „stereotyp”, uaooczniło się jako nieoczywista „maska” obcej kultury. Claude Lévi-Strauss, w toku analizy mitów i kultury materialnej wybranych plemion Indian kanadyjskich, zauważa, że „maska nie jest tym, co przedstawia, lecz tym, co transformuje”; co więcej, „uczyniona jest tylko z tego, co wyraża lub sądzi się, że wyraża, ale i z tego, co wyklucza”³⁰. W przypadku grafik Łabuza, stwierdzenie to można zastosować również do relacji międzykulturowych: „maska” Indianina wskazuje nie tylko na pojedynczy element, wizerunek, ale podkreśla również proces podejmowania i translacji tradycji; obrazuje zarówno naszą wiedzę, jak i niewiedzę. Sploty zmarszczek i kresek tworzą skomplikowaną, skomponowaną z różnych wątków, obcą nam, ale tak bardzo obecną, tkaninę.

KOCE stały się głównym tematem ostatnich prac Andrzeja Łabuza. Mogłoby się wydawać, że ich materia przesłoniła wcześniejsze studia twarzy – tak naprawdę pledy zostały z nich wysnute, są ich kontynuacją. Jak zauważa Bogdan Topor, mamy tu do czynienia ze „studium mezzotintowej materii”³¹. Bez wątpienia Łabuz wykorzystuje strukturę tkaniny, aby w dalszym ciągu studiować lub bezpośrednio przedstawiać strukturę i złożoność technik graficznych. Jednak nie tylko: grafiki te wahają się pomiędzy dosłownością a metaforą przedstawienia, niemotą przedmiotu a wielogłosem symbolu.

²⁷ E. Lévinas, *Całość...*, s. 232.

²⁸ Niezwykle ciekawe jest, że właśnie ze względu na posługiwanie się techniką druku wklęsłego, Łabuz określa się mianem „współczesnego Indianina”. Jak tłumaczy, charakter odbitek graficznych w pewnym sensie przybliża je do wytworów tradycyjnego rzemiosła (każda jest minimalnie odmienna, zresztą często komponuje je w nowe konfiguracje), natomiast oddala od nowoczesnie pojmowanej i praktykowanej reprodukcji.

²⁹ Opinia Magdaleny Czubińskiej na temat sposobu przedstawiania przez Stellera portretowanych przez niego ludzi. *Paweł Steller – życie i twórczość. Cz. 2, Twórczość*, oprac. koncepcji publikacji J. Lipońska-Sajdak, E. Liszka, red. A. Niesyto, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2006, s. 12.

³⁰ C. Lévi-Strauss, *Drogi masek*, przeł. M. Dobrowolska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985, s. 87. Jeszcze jedna uwaga francuskiego antropologa doskonale współgra ze strategią Łabuza: „maska nie istnieje sama w sobie, zakłada ciągłą obecność innych masek, realnych lub możliwych, z których można wybrać tę, która będzie jej ekwiwalentem”.

³¹ B. Topor, *Wstęp*, w: A. Łabuz, *Pokrycie*, [Jaworzno 2012], s. 3.

Koce i pledy, które z charakterystyczną dla siebie uwagą i skupieniem studiuje śląski artysta, mają indiańskie pochodzenie. Początkowo odnajdujemy na nich typowe, geometryczne ornamenty; późniejsze grafiki eksponują ich materię: sploty, przetarcia, łaty, ślady cerowania. Jest to niezwykle studium formy kulturowego przedmiotu. Topor stwierdza:

Powtarzany motyw, który jest przetwarzany w różnych wariantach wzmacnia wyraz i znaczenie formy [...].

Powtarzanie wzmacnia formę – to słowa T. Kantora, który z tego faktu uczynił zasadę działania swoich przedstawień.

Ta mnogość i wariantowość podejmowana w warsztatowej obróbce ma też charakter psychologiczny. Koncentruje się i rozwija blisko obszarów pobudzenia wyobraźni, krąży wokół znalezionej osłodka-cytatu tak długo dopóki nie wyczerpie obszaru imaginacji³².

Obsesyjnie powtarzany przez Łabuza motyw odwołuje się nie tylko do naszej wyobraźni estetycznej, lecz także kulturowej. Koce przesłaniając „ukrytą” historię Indian, każą nam o niej pamiętać: kojarzą się z życiem na skraju nędzy. Rozdawane w rezerwach pledy, zakażone zarazkami grypy i ospy, stały się narzędziem eksterminacji. Łabuz skupia się na materii i śladach użytkowania, jakby pokazując moment, w którym określona tradycja kulturowa zostaje zogniskowana na funkcji podtrzymywania ludzkiego życia. Dlatego też chętnie odwróciłbym stwierdzenie Sebastiana Dudzika, który pisze: „Rozpoznawanie śladów historii pozwala dowiedzieć się o wiele więcej o samej materii”³³. To raczej pozostałości kulturowych artefaktów, czy też kulturowe przedmioty sprowadzone do podstawowej, uniwersalnej formy, zmuszają nas do domyślenia się stojącej za nimi historii: z jakiego kontekstu zostały wyciągnięte, kto i jak je użytkował, co stało się z ludźmi, którzy ich używali? Łabuz spleta wątki swoich koców na odległej, niejasnej, ale ważnej osnowie tragicznej historii Indian. Pokazuje nam resztki, rodzaj dowodu rzeczowego, ale jest to również potwierdzenie trwałości pewnej tradycji, która objawiła nam się w egzystencjalnym ekstremum. Całun jest jednocześnie zasłoną – wyzwaniem do podjęcia historii Innego.

Oczywiście niezwykle istotna jest w tym przypadku forma prac Łabuza. Grzegorz Hańderek stwierdza, że swoista materialność grafik ucisza niejako

³² Tamże.

³³ S. Dudzik, *Tintowe doznanie materii*, w: A. Łabuz, *Pokrycie...*, s. 13.

gotowy dyskurs, którym moglibyśmy się w tym przypadku posłużyć: to „czarna płaszczyzna, pochłaniająca wraz ze światłem nadmiar znaczeń, które gotowi jesteśmy w każdej chwili przyporządkować wszystkiemu, by opanować dyskomfort mentalny...”³⁴. Należy jednak pamiętać, że *mezzotinta* to nie tylko „sztuka czarna”, lecz także sztuka półtonu, tkająca sferę pomiędzy światłem a ciemnością. Podobnie ślady tkania i używania materii koca sytuują go pomiędzy uniwersalnością i partykularnością przedmiotu. Nie przypadkiem tytuł ostatniej wystawy Łabuza brzmi *Pokrycie* – artysta powtarzając formę przedmiotu prezentuje zasłonę, ale też wskazuje na to, co może się za nią skrywać.

Można powiedzieć, że Andrzej Łabuz w pewnym sensie tka: snuje swój wątek na osnowie odległej tradycji kulturowej; językiem estetyki próbuje wyrazić to, co kulturowo Inne; im dłuższy wątek, tym wyraźniej jawi się nam nasze pokrewieństwo. Posługując się językiem indiańskiej tradycji, artysta próbuje opisać również nas samych. Tradycja indiańska jest ostatecznie przedstawiona przez niego w formie maski lub zasłony – w gruncie rzeczy są one pokrewne: przybliżają, ale i oddalają, określają, ale i przesłaniają, wskazują na własną przedmiotowość, ale też i odsyłają poza siebie, w przestrzeń kontekstu. Co ważne, owo „tkanie grafik” jest procesem: Łabuz powołuje się w tym przypadku na reprezentanta minimal-artu, Roberta Morrisa, który „konsekwentnie zwracał uwagę na decydujące uplasowanie dzieła w »kontekście procesu«, objawiającego się w zbiorach, seriach, modułach, permutacjach i innego rodzaju systemach. O efekcie decyduje »porządek działań«”³⁵. Tak również postrzega Andrzej Łabuz historię Indian: jako pewien proces, którego nie sposób zamknąć w stereotypie, w dyskursie, a który trzeba wciąż tkać. Artysta wskazując na najprostsze, na pozór znane nam przedmioty kulturowe jako ślady egzystencji ludzkiej, aranżuje nasze spotkanie z Innym. Nie udaje, że wie o nim wszystko, dzięki temu pozwala nam doświadczyć inności w najprostszych śladach egzystencji.

Dawno temu Claude Lévi-Strauss stwierdził, że antropologia powinna nazywać się raczej entropologią: „to [...] dyscyplina poświęcona badaniom procesu dezintegracji w jego najdonioślejszych przejawach”³⁶. Istotnie, większość społeczności Indian amazońskich, które badał, dosłownie zanikała niedługo po spotkaniu. Na grafikach Łabuza widzimy proces częściowo odwrotny do entropii: badając wizerunki i ślady Indian, zbierając fragmenty, pokazuje obecność Innego i trwałość

³⁴ G. Hańderek, [b.d.], w: A. Łabuz, *Pokrycie...*, s. 5.

³⁵ A. Łabuz, *Autoreferat...*, s. 3.

³⁶ C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, przeł. A. Steinsberg, PIW, Warszawa 1960, s. 446.

jego kultury, nawet jeśli wpleciona została ona w tkaninę potocznych wyobrażeń. Artysta nie chce w ten sposób „zatrzymać” wizerunku Innego, a jedynie wskazać jego wieloaspektowe istnienie jako niezbywalnego elementu również naszej tradycji kulturowej, zapewniającego jej trwanie i ciągłość.



Bibliografia

- Adam H.Ch.**, *Edward Sheriff Curtis 1868–1952*, TASCHEN, Köln 2012.
- Baudrillard J.**, *Symulakry i symulacje*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Być Indianinem to...*, Toruń 28–29.10.2011 r., <http://www.etnologia.umk.pl/www/aktualnosc/konferencja-byc-indianinem-to...-1204>, [dostęp: 10.02.2014].
- Cień** [wł. M. Nowocień], „*Nie chcemy być maskotkami...*”, „Tawacin” 1997, nr 4 (40), wydanie internetowe: <http://www.indianie.eco.pl/litera/maskotki.htm>, [dostęp: 10.02.2014].
- Deleuze G.**, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997.
- Deloria Jr. V.**, *Indianie Ameryki*, przeł. M. Nowocień, „Literatura na Świecie” 1989, nr 2.
- Firla B.**, *Indiańskie inspiracje Łabuz*, „Śląsk” 2006, nr 7.
- Foucault M.**, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996.
- Grafika na Śląsku w drugiej połowie XX wieku*, Fundacja na rzecz katowickiej Filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Katowice 2001.
- Kapuściński R.**, *Ten Inny*, Znak, Kraków 2006.
- Kosowska E.**, *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.
- Lévinas E.**, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, PWN, Warszawa 2002.
- Lévi-Strauss C.**, *Drogi masek*, przeł. M. Dobrowolska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985.
- Lévi-Strauss C.**, *Smutek tropików*, przeł. A. Steinsberg, PIW, Warszawa 1960.
- Lips E.**, *Księga Indian*, przeł. K. Piesowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.
- Łabuz A.**, *Autoreferat*, Katowice 2013, [maszynopis].
- Łabuz A.**, *Pokrycie*, [Jaworzno 2012].
- Paweł Steller – życie i twórczość*, opracowanie koncepcji publikacji J. Lipińska-Sajdak, E. Liszka, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2006.

- Morgan L.H.**, *Liga Ho-de'-no-sau-nee, czyli Irokezów*, przeł. B. Hlebowicz, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2011.
- Paweł Steller** – *życie i twórczość*, oprac. koncepcji publikacji J. Lipońska-Sajdak, E. Liszka, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2006.
- Posern-Zieliński A.**, *Między indygenizmem a indianizmem. Andyjscy Indianie na drodze do etnorozwoju*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.
- Rany podskórne. 15 poetów tubylczej Ameryki**, wyb., oprac. i wstęp M. Kenny, przedm. K. Kroeber, przeł. M. Maciołek, TIPI, Wielichowo 1998.
- Steller P.**, *Teka śląska*, Śląsk, Staliność 1956.
- Szczepeński J.J.**, *Dzicy na emeryturze*, w: tegoż, *Koniec westernu*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1971.
- Waligórski A.**, *Antropologiczna koncepcja człowieka*, PWN, Warszawa 1973.



Abstract

Warp and weft in graphic art of Andrzej Łabuz

Graphics, on which Andrzej Łabuz depicts and morphs images of Native Americans as well as traces of their existence, such as plaids, inspire to rethink some of anthropological issues. Seeking only for esthetic forms or simplistic cultural clichés can easily stifle the ongoing intercultural dialog. Native American tradition recorded in depictions of faces and traces of objects is a warp enabling the artist conduction of the thread of imagery expression.

Keywords: Andrzej Łabuz, graphics, Native Americans, ethnocentrism, portrait

Marek Pacukiewicz

Dr hab., adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Kultury Uniwersytetu Śląskiego. Autor książki: *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada* (2008), *Grań kultury. Transgresje alpinizmu* (2012) oraz tomu wierszy *Budowa autostrady* (2012).