



P. Pawlenski, *Éclairage*, performans. Fot. C. Henry

Daria Skok

Uniwersytet Wrocławski

Performans jako umykający obraz

Epistemologia zdjęcia dokumentującego czyn Piotra Pawlenskiego

16 X 2017, prawdopodobnie ok. 4.00 nad ranem, Piotr Pawlenski podpalił Bank Francji, który mieści się przy placu Bastylli w Paryżu. W mediach – głównie internetowych – znaleźć można kilka materiałów dokumentujących to wydarzenie. Russia Today (dalej: RT), wielojęzyczna, międzynarodowa i nadająca 24 godziny na dobę telewizja założona w 2015 r. z inicjatywy rosyjskiego rządu, wyemitowała materiał z podpalenia i aresztowania Pawlenskiego prawdopodobnie jako pierwsza. Artykuł wraz ze zdjęciem ukazał się na internetowej platformie RT 16 X 2017 tuż przed godziną 12.00. Na Twitterze relację z wydarzenia około 5.00 rano opublikowała Sara Konstantin, francuska dziennikarka i feministka. Tuż za nią zatweetowała Capucine Henry.

Film i fotografie krążące w sieci cechują się zaskakująco podobną kompozycją. Nagranie Konstantin umieszczone w mediach społecznościowych reprezentowane jest przez kadr bliźniaczo podobny do zdjęcia Henry. Pawlenski ukazany tam został może metr przed bramą Banku Francji, podczas gdy po lewej i po prawej zza żelaznych prętów ogrodzenia wylewają się snopy ognia. Analizie poddam więc nie jedno wybrane zdjęcie lub kadr – autorstwa Henry czy Konstantin – ale pewien zbiorczy wzór, na który złożyły się wizje poszczególnych fotografów i reporterów RT. Z jakiegoś bowiem powodu wszyscy oni uchwycili podpalenie w bardzo podobny sposób.

Na początek warto przyjrzeć się sylwetce samego artysty i krótko omówić charakter jego

działań w kontekście płonącego Banku Francji. Piotr Pawlenski, aktualnie przebywający nad Sekwaną jako azylant, przedstawia się jako rosyjski rewolucjonista i artysta zaangażowany politycznie. Powszechnie nazywany bywa performerem, choć – jak postaram się wykazać – taki jego status wcale nie wydaje się jednoznaczny. Działania Pawlenskigo zawsze stanowią bezkompromisowy, ale i złożony komentarz polityczny, który, jak podkreślał artysta w rozmowie z Arturem Żmijewskim, nie ma być opisem wydarzeń politycznych, lecz ingerować w system i ujawniać jego pracę¹. Wystąpienia takie jak to z 10 XII 2013, pod tytułem *Fiksacja*, kiedy Pawlenski nagi przybił swoją moszną do ulicznego bruku, w przeciwieństwie do podpalenia Banku Francji, nie budzą poważniejszych wątpliwości gatunkowych i bez większych kontrowersji mogą zostać zaklasyfikowane jako performansy. Czy jednak podpalenie banku wraz z pozostałymi po tym akcie dowodami – podobnymi do siebie pod względem kompozycyjnym zdjęciami i filmem – równie śmiało możemy nazwać performansem? Czy też performansem „artystycznym”?

W przypadku *Fiksacji* wystąpiły takie charakterystyczne dla performansu czynniki, których zabrakło we Francji, jak obecność publiczności (przypadkowych przechodniów) oraz szereg nieprzewidywalnych, rozgrywających się w czasie i przestrzeni samego działania artystycznego, interakcji z ową publicznością i z policją. Wydarzenie było fotografowane przez „zwykłych” Rosjan, media, a także właśnie przez służby mundurowe. Na podstawie licznych zdjęć, które wykonane zostały na różnych etapach wystąpienia, możemy stwierdzić m.in. konsternację sił porządkowych, ich niepewność co do tego, jak powinni się zachować. Widzimy, jak artysta jest okrywany ręcznikiem, by można było usunąć jego nagość z pola widzenia.

Porównując strategię towarzyszącą *Fiksacji* i tę, którą kierował się Pawlenski, podpalając bank na placu Bastylli, widzi się wyraźnie, że akcent w tych dwóch akcjach położony został na nieco inne kwestie. Łatwo zauważalne są różnice ilościowe i jakościowe odnoszące się do dokumentacji wydarzeń – w przypadku *Fiksacji* zdjęcia budują sekwencję, opowiadają o działaniach artysty i w tym kontekście są performatywne. W przypadku podpalenia Banku Francji

dysponujemy nielicznymi fotografiami, które koncentrują się wokół jednej, powtarzającej się dominanty kompozycyjnej, charakterystycznej również dla filmu nagranych przez reporterów telewizji RT. Niemniej jednak i w przypadku *Fiksacji* Pawlenski operuje wizualnością w taki sposób, by kreować obrazy wyjątkowo silne pod względem komunikacyjnym.

Zastanawiając się nad epistemologią omawianej kompozycji, chciałabym zwrócić uwagę na pojęcie obrazu. W języku polskim może ono nazywać rozmaite rzeczy w zależności od kontekstu i metodologii. Nie dysponujemy odpowiednimi terminami, które pozwoliłyby na rozróżnienie tego, co zazwyczaj kojarzy się z obrazem – materialny, jasno określony przedmiot, najczęściej prostokątny, wykonany techniką olejną – i umykającej poznaniu, niemal wirtualnej „płaszczyzny” wizualności. W języku angielskim ten pierwszy aspekt funkcjonuje pod nazwą „*picture*”, drugi zaś to „*image*”, który odnosić się może do każdego nieuchwytnego obrazu rzeczywistości: do obrazów skrytych w pamięci, w marzeniach sennych, obrazów wirtualnych *etc.* – na co zwrócił uwagę m.in. Hans Belting². „*Image*” nie łączy się z medium – w przeciwieństwie do „*picture*”. „*Image*” to obraz obrazu. I właśnie taki obraz mam na myśli i taki obraz omawiam, pisząc o dokumentacji podpalenia Banku Francji przez Pawlenskigo. Rudolf Arnheim odnotował, że wydarzenia również przyczyniają się do tworzenia obrazów, a płaszczyzna płótna, której nie dotykamy, lecz na którą spoglądamy z oddali, w naszej percepcji – w naszych oczach i w naszych umysłach – przekształca się w obraz obrazu. Za pomocą zmysłu wzroku, w dużej mierze determinującego nasze poznanie, wszystko, czego doświadczamy, układa się w umykającą, niestabilną płaszczyznę, na bieżąco strukturyzowaną przez nasz mózg. Według Arnheima każdy obraz, nawet ten „płaski”, namalowany na płótnie, istnieje wyłącznie w umyśle odbiorcy i podlega często nieuświadomionym, nabytym i indywidualnym interpretacjom. Uczony powołuje się na badania dowodzące, że obraz, który odbija się na naszej siatkówce, nie zawiera takich informacji o przedmiocie, jak jego wielkość względem odległości, a mimo to potrafimy w sposób instynktowny określić, że widziany z oddali samochód jest duży³. Odbiór obrazu determinują zatem dwie kwestie: niezbywalne siły,

¹ *Sztuka polityczna. Z Piotrem Pawlenskim rozmawia Artur Żmijewski*, [w:] Pawlenski, red. J. Kutyla, P. Walaszkowski, Warszawa 2016, s. 17.

² H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2012.

napięcia i struktury zarządzające każdą kompozycją⁴ oraz nabyte uwarunkowania naszego umysłu⁵. Przy analizie kompozycji powtarzającej się za sprawą podpalenia Banku Francji opisana metodologia okazać się może wyjątkowo przydatna.

Wspomniana kompozycja wydaje się bowiem kluczowa w kontekście przedmiotu badań. Jak zaznaczyłam już we wstępie, w filmie zarejestrowanym przez telewizję RT oraz w fotografiach różnych autorek i autorów układ kadrów jest bardzo zbliżony, sprawia nawet wrażenie konsekwentnie powtarzanego. Opiera się na centralnym usytuowaniu bohatera wszystkich tych ujęć oraz na symetrii, wygląda wręcz, że ukazuje dokładnie to, co powinien, pomija zaś to, co z perspektywy wydarzenia nieistotne bądź jedynie marginalne. Owo wzorcowe przedstawienie budują dwa zasadnicze komponenty: brama Banku Francuskiego, zza której wyłaniają się snopy ognia, i znajdująca się dokładnie na osi drzwi sylwetka Pawlenskiego, stojącego w lekkim rozkroku metr lub dwa przed bramą instytucji. Mimo obezwładniającej symetrii, wręcz klasycznego wyważenia kompozycji może wydawać się, że każde z tych ujęć – uchwyconych i przez fotoreportera RT, i przez Konstantin oraz przez Henry – zostało wykonane w pośpiechu; choć każde z nich ukazuje dokładnie to, co powinno, to na żadnym wzorcowy układ nie sprawia wrażenia przesadnie wystudiowanego. Ponadto w internecie można znaleźć wersję jednej z kilku fotografii przed wykadrowaniem lewej strony lub zupełnie inny wariant, przy czym i on powtarza tę samą kompozycję, choć z jednym zastrzeżeniem: w kadr wkradła się czyjaś dłoń. Właśnie ten fragment ludzkiego ciała, nieuwzględnianego w tworzeniu obrazu, wskazywać może na szybki, ukradkowy charakter dokumentu, na to, iż omawiana wersja się nie udała. A jednak – mimo iż została wykonana szybko, być może niechlujnie – przedstawia ten sam punkt widzenia co pozostałe zdjęcia. O czym świadczy powielanie perspektywy z taką konsekwencją?

Jednej z prawdopodobnych odpowiedzi na to pytanie dostarcza wspomniana już metodologia Arnheima, który tematem swych dociekań uczynił nieuświadomione i niezbywalne

uwarunkowania ludzkiego spojrzenia. Jak już wspominałam, według badacza obraz nigdy nie istnieje jako fizyczna rzecz. Jako przedmiot poznania może wyłonić się nam jedynie jako obraz w naszym umyśle, zinterpretowany i ustrukturyzowany. Nie tylko jego odbiór podlega owym archetypicznym determinantom spojrzenia; podobnie rzecz się ma z procesem każdego tworzenia obrazu. Autor zawsze zniewolony jest strukturą płaszczyzny, „władzą centrum”, napięciami i kierunkami, które są przez artystę wcale nie wymyślane, ale niejako bezwolnie ujawniane pod naciskiem „woli płaszczyzny” oraz determinantów ludzkiej percepcji wzrokowej. Wydaje się zatem, że według Arnheima autor nie kontroluje procesu kreowania obrazu w pełni, lecz jedynie poddaje się władzy czynników, których sobie nie uświadamia, a które strukturyzują komunikaty wizualne.

W kontekście powyższego można zatem przyjąć, że pewne układy kompozycyjne są archetypiczne, w jakiś sposób powiązane z komunikatami i narracjami, jakie im przynależą. Dobór układu łączy się z mechanizmami naszej percepcji. Można pokusić się o wniosek, że istnieją stałe i powtarzalne kompozycje niosące w sobie wyjątkowo silne bądź pierwotne przekazy. W *Sztuce i percepcji wzrokowej* na przykładzie kwadratowej powierzchni, na której umieszczony został czarny krążek, Arnheim opisuje napięcia kumulowane przez układy kompozycyjne. Zatrzymując się przy analizie owych napięć, wytwarzanych w tym przypadku przez krążek położony w taki sposób, że „przyciągania są [...] wieloznaczne i budzą [...] niepewności”, badacz pisze dalej: „Jeżeli artysta nie życzy sobie tego rodzaju wieloznaczności, skłaniają go one do szukania układów bardziej stabilnych”⁶. Wydaje się zatem, że twórca do pewnego stopnia zarządza odbiorem obrazu, jednakże układy i uczucia komunikowane przez ów obraz są niejako pierwotne i nieusuwalne.

W obliczu Arnheimowskiej metodologii wyjątkowa zbieżność kompozycyjna niemal wszystkich relacji z podpalenia banku zaczyna nabierać szczególnego znaczenia. Kompozycja ta jest bowiem *par excellence* klasyczna: centralna, symetryczna, prosta. Centrum zostało jednoznacznie

³ R. Arnheim, *Rozumność percepcji wzrokowej*, [w:] *idem*, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.

⁴ Właściwości poszczególnych składowych i uwarunkowań kompozycji, jak równowaga, kształt, rozwój, forma, przestrzeń, dynamika, R. Arnheim analizuje w pracy *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka* (przeł. J. Mach, Warszawa 1978).

⁵ Zob. R. Arnheim, *Myślenie...*

⁶ *Idem*, *Rozumność...*, s. 27.

określone – stanowi je sylwetka artysty na tle bramy banku. Linie horyzontalne rozkładają się harmonijnie poprzez sekwencję: ogień–Pawlenski–ogień. W obrazie brak większych napięć – elementy poziome zrównoważone są pionowymi. Nic więc nie rozprasza, nie komplikuje komunikatu, jaki pragnie przekazać artysta. Wszystko zaś, co chce on powiedzieć, jest przedstawione w krótkim nagraniu telewizji RT i na zdjęciach – wszystko jest zawarte w obrazie.

Niewykluczone pozostaje jeszcze inne wyjaśnienie, które wszak wcale nie musi klócić się z powyższym. Warto przywołać znów to, o czym już wspominałam – że fotografia może sprawiać wrażenie, jak gdyby została wykonana pospiesznie, ukradkiem. Dociekliwi jednak szybko ustalą, że i Konstantin, i Henry są profesjonalnymi fotografkami, a nie zwykłymi przechodniami z telefonami komórkowymi. Także telewizja RT nie mogła pojawić się w nocy na placu Bastylli sama z siebie, by zarejestrować niespodziewany akt podpalenia. Na tej podstawie wyłania się klarowny wniosek: obraz wydarzenia (fotografie oraz film) został skrupulatnie przez Pawlenskigo zaplanowany. W większym stopniu, niż mogłoby się wydawać na początku. Artysta wyreżyserował układ kompozycyjny, by wytworzyć konkretne obrazy medialne, których komunikat byłby na tyle jasny i czysty, by oddziaływać na odbiorcę w sposób obezwładniający.

Symetria, hieratyczność, doskonale wyważenie elementów kompozycji. Monumentalna brama Banku Francji, plac Bastylli. Coś jednak nie pasuje do powagi gmachu: na flankujących bramę pilastrach i na niej samej dostrzec można znamiona wandalizmu – naniesione sprejem jakieś słowa i rysunki, może zwykłe bazgroły. Widoczna w oddali z lewej strony skrzynka, która najpewniej kryje instalację elektryczną, cała zamazana jest prymitywnym graffiti. Tak szacowna instytucja państwowa powinna chyba na bieżąco usuwać tego rodzaju uliczne rysunki i hasła. O ile nie pojawia się ich tak dużo, że Bank Francji nie nadąża z ich zamalowywaniem, a w konsekwencji uznaje, że dążenie do ich eliminacji nie ma już żadnego sensu.

Jeśli założymy, że Pawlenski doskonale panuje nad obrazem, który konstruuje, żaden tego rodzaju szczegół nie może pozostać bez znaczenia. Ani graffiti na bramie banku, ani sandały na nogach artysty. Widok tak dostojnej instytucji pomazanej sprejem albo farbami i ośmieszona ma wymiar symboliczny. Jawi się tutaj jako ekwiwa-

lent opresji systemu ekonomicznego, zarządzanego przez symboliczny najbogatszy 1% społeczeństwa, któremu jednocześnie system służy; tę właśnie stronę wizerunku Banku Francji Pawlenski z pewnością wybrał świadomie. Bazgroły i hasła wymalowane na atrybutach placówki mogą być traktowane jako dowód gniewu Francuzów z przedmieść Paryża, imigrantów oraz grup marginalizowanych i upośledzonych – z różnych powodów. Podpalenie Banku Francji przez Pawlenskigo nie jest podpaleniem „jakiegoś” banku, to podpalenie instytucji państwowej, zwornika i symbolu systemu opresji, gospodarczego dyktatu sprzęgniętego sojuszem z władzą państwową. Jednak ten monument wyraźnie stracił autorytet i Pawlenski świadomie wypukła ów fakt. Bank Francji w dzisiejszym świecie zajął miejsce (nie) sławnego więzienia w twierdzy, której zdobycie zainaugurowało rewolucję francuską – dziś jest twierdzą sprawującą pieczę nad lokalnym i globalnym paradygmatem ekonomicznym. Sugerując wszakże jednoznacznie upadek autorytetu, podpalenie, choć w rzeczywistości niegroźne, mimo wszystko okazuje się groźbą: obalenia systemu, który jeszcze niedawno wydawać się mógł „nie do ruszenia”.

Podpalenie Banku Francji, także pod względem powstałego na jego skutek dowodu rzeczowego pod postacią zdjęcia, nie jest pierwszym w twórczości omawianego autora przypadkiem tego typu. W 2015 r. Pawlenski podpalił drzwi Łubianki. Dwa obrazy płonących symboli opresji układają się w zadziwiająco bliźniaczą sekwencję. Trzy osie, centralna i hieratyczna sylwetka artysty na centralnej osi bramy i ogień. W przypadku Łubianki – ogarniający drzwi w centrum, za plecami mężczyzny; a w przypadku Banku Francji – rozłożony symetrycznie po obu stronach mocnej sylwetki Pawlenskigo. Warto jednak przyjrzeć się płomieniom bliżej i zadać pytanie: co właściwie płonie na tej drugiej fotografii? W miejscach, które zajął żywioł, znajdują się jedynie żelazne pręty i betonowe lub kamienne elementy muru. Symetrycznie rozkładający się ogień, jak się wydaje, został wzniecony w punktach uprzednio rozplanowanych, w których artysta wcześniej rozprowadził łatwopalną substancję. Upada więc mit Pawlenskigo-performera. Wszystko wskazuje na to, że w nocy z 15 na 16 X 2017 w Paryżu na placu Bastylli omawiany twórca podjął wiele wysiłków po to, by wygenerować **obraz**, a nie – jak można by sądzić – przeprowadzić performans. Ogień, który Pawlenski podłożył, nie miał wystarczającej mocy

jako środek destrukcji, nie był w stanie dokonać wielkich zniszczeń. Został podłożony jako symboliczna i kompozycyjna składowa przedstawienia, w którym materializuje się groźba przyszłego obalenia systemu opresji ekonomicznej.

Kiedy obraz płonącego Banku Francji się „rozgrywał”, Pawlenski stanął na jego tle i dał się uchwycić fotografom oraz sfilmować reporterom telewizyjnym, których prawdopodobnie poinformował – w odpowiednim czasie – o swoich planach. Sam akt niejako „zamówienia” relacji z przeprowadzanego czynu podpalenia zastawia mniej niż wybór konkretnej stacji telewizyjnej – RT – dla utrwalenia wydarzenia. Powiadomienie reporterów w ogóle świadczy jedynie o chęci zarejestrowania obrazu, o jego wyreżyserowaniu i o chęci zapisania całości w przestrzeni publicznej. Pawlenski decyduje się jednak wezwać telewizję RT – stację rosyjską, założoną z inicjatywy proputinowskiej opcji politycznej. Telewizję, która puszcza w eter wizerunek Pawlenskigo-szaleńca, terrorysty, wandala niespełna rozumu. Artysta, który w Rosji wielokrotnie wysyłany był przez władze na obserwacje psychiatryczne, prawdopodobnie świadomie wybiera stację, jaka przyczyni się do dalszego reprodukcji takiego wizerunku. Staje prosto naprzeciw kamery. Wygląda na to, że w procesie konstruowania obrazu uwzględnił i przyjął również ten jego aspekt. W tym kontekście zasadne wydaje się pytanie: do kogo Pawlenski kieruje swój komunikat? Do Europy Zachodniej, do Francuzów, wśród których przebywa? A może jednak do Rosjan? Jeśli tak, to do których – tych „zwykłych”, do władzy, do opozycji...?

Miejsca poprzednich performansów – np. *Tuszy, Fiksacji, Wolności* – też zostały wybrane przez artystę bardzo skrupulatnie. W historii dotychczasowych działań Pawlenskigo wprowadzały do performansów istotny czynnik *site specific*. To na historycznych, politycznych i społecznych czynnikach przestrzeni, na jej statusie w zbiorowej pamięci Rosjan, w dużej mierze budowane były same wystąpienia. Nie istniałby powód, by uważać, że tym razem stało się inaczej, gdyby nie fakt, że zmieniły się okoliczności prawne, społeczne i polityczne, w których przyszło obracać się artyście. Swoje dotychczasowe działania, choć komentowane i śledzone na całym świecie, kierował Pawlenski przede wszystkim do współobywateli i do rosyjskiej władzy. Dla człowieka

głęboko zaangażowanego politycznie kontekst lokalny był priorytetowy, a wybierane przez niego miejsca performansów nigdy nie tworzyły podstawy do uniwersalnej krytyki, lecz precyzyjnie wskazywały i dekonstruowały węzłowe punkty systemu putinowskiego. W przypadku omawianego wydarzenia aspekt spacji – choć nadal wybrany z dużą starannością – stanowi raczej punkt wyjścia dla szerszej krytyki, dotyczącej zachodnich systemów ekonomiczno-politycznych i sprzyjającej im globalizacji. Tym sposobem, będąc azylantem, Pawlenski nie oszczędza gorzkich komentarzy nawet swoim wybawicielom. Jak podkreśla Zofia Bluszcz, dla omawianego twórcy nie mają znaczenia ani warunki, w jakich mieszka, ani nawet jedzenie; nie sprzedaje on swoich prac, nie obejmuje ich dokumentacji żadnymi prawami autorskimi, nie boi się więzienia ani kar finansowych (których i tak nigdy nie może spłacić), za to jest człowiekiem wolnym⁷. O swoim podejściu do rzeczy materialnych wypowiada się w wywiadzie udzielonym Witalijowi Kotowowi i Artiomowi Langenburgowi⁸.

Gest podpalenia nie nosiłby jednak znamion sensu, gdyby miał stanowić jedynie krytykę zachodnich systemów ekonomiczno-politycznych. Chociaż aspekt ten łatwo zauważyć i jest on, moim zdaniem, istotną częścią przekazu, to zasadnicza jego część kierowana jest do rosyjskiej władzy. Pawlenski nigdy dotychczas nie zajmował się „krytyką uniwersalną”, czyli taką, jaka za pomocą metafory czy synekdochy dokonuje co prawda krytycznej analizy, ale jest na tyle elastyczna i niekonkretna, że pozwala na uniknięcie osobistej i moralnej odpowiedzialności. Krytyka uniwersalna, jak ją nazywam, to taka, której interpretację z powodzeniem można zastosować do wielu powszechnie spotykanych procesów i systemów, jak globalizacja, konsumpcjonizm, kultura zachodnia itd., bez precyzyjnego nazwania problemu. Tymczasem Pawlenski w swojej praktyce artystycznej nie kluczy i unika uniwersalnej metafory. Skupia się na precyzyjnie wskazanym problemie, np. na aresztowaniu członkiń Pussy Riot (*Szew*, 2012) bądź na poparciu dla Majdanu oraz na sprzeciwie wobec agresji rosyjskiej (*Wolność*, 2014), i zawsze bierze pełnię odpowiedzialności osobistej, moralnej i prawnej za własną wypowiedź.

W tym kontekście wykorzystanie przez Pawlenskigo kanału transmisyjnego telewizji RT wydaje się nabierać sensu. Dlaczego jednak aku-

⁷ Z. Bluszcz, *Przed wszystkim o Pawlenskigo*, [w:] *Pawlenski...*, s. 174, 177.

⁸ Nie mam żadnego biznesplanu. Z Piotrem Pawlenskigo rozmawiają Witalij Kotow i Artiom Langenburg, [w:] *Pawlenski...*, s. 86.

rat RT, kanał sprzyjający putinowskiej Rosji, dlaczego nie telewizja niezależna, choćby wyłącznie internetowa, powiązana z opozycją? To pytanie, jak można sądzić, cofa nas do kluczowej wytycznej – wspomnianej w niniejszym tekście na samym początku – jaką Pawlenski uznaje za swój priorytet: ujawnianie pracy systemu. Przekaz telewizji opozycyjnej niewiele by w tej materii zdziałał. Jednak propagandowy bełkot, robiący z artysty, który już raz otrzymał w szpitalu psychiatrycznym zaświadczenie o pełnej poczytalności, chorego psychicznie wandala, wyłania pracę putinowskiej władzy i ośmiesza ją. Akcja Pawlenskigo prowokuje aparat rządowy do uruchomienia całej gamy absurdałnych czynności administracyjnych i propagandowych. Przypomnę, że w przypadku *Tuszy* czy *Fiksacji* wezwane na miejsce służby nie wiedziały, jak postąpić z nagim Pawlenskim, odpowiednio: zawiniętym w kokon z drutów kolczastych i leżącym z moszną przybitą do bruku. Policjanci dzwonili, jak opowiadał artysta, do swoich przełożonych, ci dzwonili do swoich, a ci do jeszcze wyższej instancji z pytaniem: co robić?⁹ Tak oto oficjalne decyzje odwlekały się w czasie. Poprzez ten swoisty performans, jaki odgrywały wokół Pawlenskigo służby, ujawniały się kolejne szczeble aparatu opresji. Nie inaczej jest w przypadku podpalenia banku. Czyn ma miejsce we Francji, ale jego obraz kieruje ku Rosji. To tamtejsi dygnitarze muszą sobie z nim poradzić.

Jeszcze raz zapytajmy: jaki to obraz? Taki, który umyka klasyfikacji, unika nazwania. Z powodu naszej niepewności i wobec statusu przedmiotu, i wobec jego relacji z wydarzeniem ulotna płaszczyzna dokumentu zdaje się wytwarzać znacznie bardziej abstrakcyjne konstrukcje niż każdy inny dokument fotograficzny. Z jednej strony, w czasie i przestrzeni zaszedł pewien akt. Wiemy, że rozpoczął się ok. 4.00 nad ranem, 16 X, i zakończył aresztowaniem artysty. Z drugiej: mamy fotografię, która – owszem – odsyła nas do tego aktu, jest jego śladem, dowodem, przedstawieniem. Wiemy jednak, że działanie to zostało zaaranżowane ściśle według ram estetycznych, głównie w celu stworzenia takiego, a nie innego obrazu; wobec tego komplikuje się status omawianego wydarzenia jako performansu.

⁹ Zob. *Sztuka polityczna...*, s. 24.

¹⁰ G. Böhm, *Przerost bytu. Refleksja hermeneutyczna a sztuki plastyczne*, [w:] *idem*, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014, s. 103.

¹¹ *Ibidem*, s. 99–100.

Gottfried Boehm w eseju *Przerost bytu* analizuje wyprowadzone z filozofii swojego nauczyciela, Hansa-Georga Gadamera, pojęcia „obrazów mocnych” i „obrazów słabych”. Pierwsze z nich określa jako takie, „które dokonują wymiany materii z rzeczywistością”¹⁰. Niewątpliwie właśnie z tym podwójnym statusem obrazu mamy do czynienia w przypadku omawianego zdjęcia mającego stanowić świadectwo podpalenia Banku Francji. Jako jedną z cech obrazów słabych Boehm wymienia zaś ich staranie, by jak najwierniej upodobnić się do przedmiotu własnej referencji przy jednoczesnym utrzymaniu przezroczystości medium. Sugeruje zarazem, że wśród obrazów słabych znajdują się obrazy „techniczne”¹¹, możemy się zatem domyślać, iż ma na myśli także fotografię. Przezroczystość medium obalił już w latach 60. ubiegłego wieku Marshall McLuhan. O tym, że fotografia wcale nie przedstawia prawdy i nie jest obiektywnym nośnikiem przekazu, nie trzeba, jak sądzę, więcej pisać. Ciekawy wydaje się jednak fakt, że mimo iż przedmiot moich rozważań stanowi fotografia, czyli praca reprezentująca środek komunikacji predestynowany – według Boehma – do wytwarzania obrazów słabych, to jednak akurat tę należy uznać za niewątpliwą przykład **obrazu mocnego**. Siła tego jednego zdjęcia, jego skomplikowany status, a także potencjał retoryczny, to cechy, które trudno przecenić.

W kontekście analizy tegoż zdjęcia (jego kompozycji) jako ważne jawi się kilka pytań o omawiane wydarzenie. Czy ów akt podpalenia, dokonany ok. 4.00 nad ranem, był rzeczywiście kolejnym performansem? Czy Pawlenski to artysta performer także w przypadku tego czynu? Czy też był to akt rewolucyjny, przestępstwo, rezultat wewnętrznej potrzeby ideologicznej? A może po prostu akt wandalizmu? Jak w rozpatrywanych okolicznościach przebiegają relacje dokumentacji i faktycznych działań? W pewnym sensie wszystko zależy od ram, w jakie „oprawimy” ten obraz; w pewnym sensie podpalenie było po trosze każdą z wymienionych rzeczy i żadną z nich zarazem. Czym zaś jest obraz, na który złożyło się październikowe wydarzenie – zarówno ten „rozgrywający się”, jak i ten „ustanowiony” pod postacią zdjęcia? Bez względu na rodzaj czynu i na

fotografii, i w trakcie jego wykonywania składa się on na to, co nazywamy wizualnością. Na nieuchwytną, wirtualną płaszczyznę, na obraz mimowolnie strukturyzowany przez nasze oko.

Keywords

performance, involved art, political art, activism, Petr Pavlensky

References

1. **Arnheim Rudolf**, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.
2. **Arnheim Rudolf**, *The Power of the Center: a Study of the Composition in the Visual Arts*, Berkeley [California] 1982.
3. **Belting Hans**, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2012.
4. **Bluszcz Zofia**, *Przede wszystkim o Pawlenskim*, [w:] Pawlenski, red. J. Kutyla, P. Walaszkowski, Warszawa 2016.
5. **Boehm Gottfried**, *Przerost bytu*, [w:] *idem, O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014.
6. *Nie mam żadnego biznesplanu. Z Piotrem Pawlenskim rozmawiają Witalij Kotow i Artiom Langenburg*, [w:] Pawlenski, red. J. Kutyla, P. Walaszkowski, Warszawa 2016.
7. *Sztuka polityczna. Z Piotrem Pawlenskim rozmawia Artur Żmijewski*, [w:] Pawlenski, red. J. Kutyla, P. Walaszkowski, Warszawa 2016.

Daria Skok, sko.dariaa@gmail.com

She is a student of the Institute of Art History at the University of Wrocław interested in politically and socially involved art.