

KOMUNIKATY–RELACJE

Marcela Kościańczuk

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

MIĘDZY SYSTEMEM SKANDALIZACJI A MECHANIZMEM SKANDALU – PROWOKACJI. WZAJEMNE ZALEŻNOŚCI SZTUKI I MEDIÓW

W poniższym artykule wykorzystuję metodę semiotycznej analizy narracyjnej, która charakteryzuje się wykazywaniem zależności pomiędzy poszczególnymi jednostkami, stanowiącymi elementy narracji¹, a także odnosi się do poszczególnych semiosfer². Wskazuję na dwa sprzężone ze sobą tematycznie dyskursy odnoszące się do skandalu w perspektywie artystycznej oraz medialnej. Odwołując się do rozróżnionych przeze mnie i przyporządkowanych określonym typom dyskursów kategorii skandalu i skandalizacji oraz rozstrzygnięć dotyczących skandalizacji medialnej, poczynionych przez A.M. Kepplingera³, a także analiz spektaklu medialnego D. Dayana oraz E. Katza, ukazuję mechanizmy przekształcania skandalu artystycznego w skandalizację medialną. Ważne są tu także społeczne skutki tego działania. Konceptualizacji podlega zatem wzajemny wpływ dwóch semiosfer – praktyki artystycznej i medialnej. Na poziomie semiosfery artystycznej dostrzegam dwa ważne mechanizmy: karnawalizację⁴ oraz prowokację. Karnawalizacja

¹ Do przedstawicieli tej metody można zaliczyć V. Proppa, A. Greimasa czy też najbliższemu wskazywanemu ujęciu R. Barthesa, analizującego zjawiska medialne.

² Termin *semiosfera* rozumiem zgodnie z sugestiami J. Łotmana, który sprzeciwiając się podziałowi dyskursu na formę i treść, wskazał na szerszą możliwość jego rozumienia wobec interkontekstów. Por. J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, Warszawa 1999.

³ A.M. Kepplinger, *Mechanizmy skandalizacji w mediach*, Kraków 2008; D. Dayan, E. Katz, *Wydarzenia medialne. Historia transmitowana na żywo*, Warszawa 2008.

⁴ Odwołującej się do koncepcji V. Bachtina, opisana szerzej w dalszej części artykułu.

zanika po przeniesieniu jej do sfery dyskursu medialnego, natomiast prowokacja zmienia swój charakter. Nie jest już elementem sieci społecznej debaty, a zatem odnosi się do innego typu systemu. System artystyczny charakteryzuje się powiązаныmi wartościami poznawczymi i afektywnymi, które przypisywane są określonym typom odbioru (poznawczy odbiorowi profesjonalnemu, afektywny odbiorowi religijnemu, światopoglądowemu, czy też codziennemu). System medialny opiera się ściśle na systemie afektywnym, który ulega mechanizacji (schematyzacji). Wskazane przez Dayana i Katza kategorie spektaklu medialnego stanowią odwołanie do afektywnego ukierunkowania przekazu medialnego, który opiera się na mechanizmach podtrzymywania uwagi.

1. Przegląd pojęć

Skandalizacja w przyjmowanym przeze mnie rozumieniu należy do mechanizmów charakterystycznych dla dyskursu fatycznego, ze szczególnym uwzględnieniem wybranych przejawów dyskursu medialnego, który podtrzymywanie uwagi odbiorcy traktuje jako swój główny cel (także ze względów ekonomicznych). Skandalizacja polega na zacieraniu granicy między kontrowersyjnymi dla opinii społecznej faktami a ich interpretacjami w celu nieustannego wpływania na afekty odbiorcy, wywołując zaniepokojenie, strach, przerażenie, śmiech lub złość.

Skandal definiowany jest tu jako fakt społeczny, o niskim stopniu akceptacji społecznej, wywołujący krytyczne zainteresowanie i dyskusję wśród określonych grup społeczno-kulturowych (na przykład etnicznych)⁵. Ze względu na wskazane cechy skandal jest wykorzystywany w sztuce (zwłaszcza sztuce zaangażowanej społecznie) jako mechanizm transgresji, element dynamizujący oraz wprowadzający zmianę społeczną.

Praktyka i metoda wykorzystania skandalu, nazywana tu skandalizacją (polega ona na przedłużaniu zainteresowania określonym kontrowersyjnym tematem, poprzez dostarczanie nowych informacji, wskazywanie sprzecznych informacji, utrzymywanie odbiorcy w niepewności), staje się elementem retoryki medialnej. W artykule stawiana jest teza, że mechanizm skandalizacji, który jak się wydaje powinien być ściśle sprzężony z mechanizmem skandalu, może stanowić jego zaprzeczenie, tym samym skandalizacja osłabia krytyczną siłę skandalu, stając się elementem samozwrotnym.

⁵ A.M. Kepplinger, op.cit., s. 15.

Odbiorcy skandalu zyskują szansę autorefleksji oraz podważenia i reinterpretacji określonych sądów kulturowych (które następnie zostałyby odrzucone, potwierdzone lub zmodyfikowane). Mechanizm skandalizacji nie służy zmianie społecznej, ale raczej ma charakter symulakryczny, odwołuje się do opisywanej przez Jeana Baudrillarda procesji symulakrów, która namnaża kolejne kopie, kolejne zrekonfigurowane powtórzenia, które wyprzedzają przedmiot referencji. Jak wskazuje Baudrillard, mapa poprzedza przestrzeń, a hiperrzeczywistość rzeczywistość⁶. To symulacja staje się jedyną dostępną rzeczywistością. W analizowanych przykładach mechanizm ten powoduje mnożenie kontrowersji poprzez oddziaływanie afektywne, obecne w skandalu, ale w mechanizmie skandalizacji powtarzane aż do wywołania anestetyzacji⁷. Skandal sztuki krytycznej jest zastępowany przez skandalizację medialną, która w coraz mniejszym stopniu odwołuje się do założeń artysty lub społecznego odbioru samego dzieła. Sam obiekt sztuki ulega fragmentaryzacji i jest otaczany przez jego zmodyfikowane symulacje. W dalszej części artykułu będzie to widoczne w odniesieniu do skandalizacji, która dotyczyła pracy Doroty Nieznalskiej *Pasja*.

Zjawisko skandalizacji opisuje Hans Mathias Kepplinger, wskazujący na to, że zbiorowa ocena faktów społecznych o charakterze skandalu (związanych z kontrowersjami obyczajowymi, gospodarczymi czy zagrożeniem zdrowia i życia dużej części populacji) jest kształtowana przez wzajemnie sprzężone informacje medialne⁸. Opisywane przez Kepplingera przykłady wskazują wnioski dotyczące wpływu mediów na kreowanie rzeczywistości społecznej. Konkluzje Kepplingera dotyczące mechanizmów skandalizacji przynoszą jednak także warte uwagi analizy mechanizmów tegoż wpływu.

Kepplinger zwraca uwagę na wspomniany powyżej element afektacji jako na jeden z głównych regulatorów mechanizmu skandalizacji. Głównym oddziałującym tu afektem jest oburzenie, które postrzegać należy jako uwarunkowane kulturowo (a nawet etnicznie). To polityka oburzenia decyduje wg Kepplingera o powodzeniu lub upadku skandalu. Drugim elementem wspierającym mechanizm skandalizacji jest odwołanie się do silnych bodźców przede wszystkim wzrokowych, ale także słuchowych⁹. W tym sensie mechanizm medialnej skandalizacji zbliża się pozornie do mechanizmu skandalu artystycznego, który wykorzystuje

⁶ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005, s. 6.

⁷ Anestetyzacja to termin Wolfganga Welscha. Por. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką, o nową postać estetyki*, Kraków 2005.

⁸ A.M. Kepplinger, op.cit., s. 18.

⁹ Ibidem, s. 52.

nowe wzorce estetyczne i nowe środki artystyczne oddziałujące na odbiorcę¹⁰. Różnica polega tu na wykorzystaniu efektu zdziwienia i nowości w sztuce przy jednoczesnym jedynie pozornym jego powieleniu w mediach, które odwołują się raczej do mechanizmu powtórzenia i ponownego wzbudzenia emocji. Poszczególne elementy afektywne są od siebie oddzielone dystansem czasowym, by widz nie doznał zbyt szybko efektu anestetyzacji (czy też psychologicznej akomodacji, związanej tu ze zubożeniem wobec przekazu).

Kolejnym elementem skandalizacji jest jej wewnętrzna logika, która opiera się na niedementowaniu informacji, które okazały się być niesprawdzone. Niemiecki politolog opisuje to zjawisko na przykładzie platformy Brent Spar, oskarżanej o emisję szkodliwych substancji. Ekspertyzy, które wykazały ich dopuszczalny, niski stopień negatywnego wpływu nie stanowiły atrakcyjnego elementu przekazu medialnego. Zamiast skupienia się na tych satysfakcjonujących dla odbiorców i zainteresowanej firmy wynikach logika skandalizacji pozostawia w odbiorcach poczucie lęku i niejasnej reputacji oskarżanej firmy. Jest to spowodowane mechanizmem iluzji „samodzielnego kształtowania opinii” przez odbiorcę. Skupiona na szczegółach relacja medialna stwarza w odbiorcy wrażenie konstruowania własnej sieci odniesień i interpretacji, która doprowadza do skonstruowania samodzielnych wniosków, a nawet całej, spójnej teorii wydarzenia o charakterze skandalicznym. Zanegowanie tego toku myślenia zmuszałoby widzów do przyznania, że byli pod wpływem skonstruowanej informacji medialnej. Zachwiałyby to poczuciem zaufania do mediów oraz konstrukcją tożsamościową, która została tu wytworzona¹¹.

Skandal nie jest, według Hansa Mathiasa Kepplingera, rzeczywistością wytwarzaną przez media, ale skandalizacja jest siecią medialnych interpretacji. Można zatem powiedzieć, że sam skandal w ramach skandalizacji staje się elementem sieci sterowanej uwagi. Wykorzystując tematy najbardziej istotne dla światopoglądu czy uczuć społeczności wytwarza narracje skłaniające odbiorcę do gniewu, złości i sprzeciwu. Logika takiej narracji jest bezlitosna dla bohatera skandalizacji, który w akcie desperackiej obrony może współtworzyć kolejny skandal.

Tomasz Kokot wskazuje na dwa dodatkowe terminy związane ze zjawiskiem skandalu – *afery*, która dotyczy osób wysoko postawionych, u szczytów władzy, oraz *provokacja*, pojęcie, które może stać się ochroną dla „bohatera lub bohaterki”

¹⁰ W zależności od uwarunkowań czasoprzestrzennych mogła to być estetyka ujawniająca silne kontrasty, na przykład w ekspresjonizmie, albo posługująca się bardzo prostymi środkami, przy wykorzystaniu wyrazistych barw, na przykład w estetyce plakatu.

¹¹ A.M. Kepplinger, op.cit., s. 20–21.

skandalu, który odsłaniając konstrukcję wspomnianych narracji, może być konstruktorem skandalu wytworzenia skandalizacji¹². *Prowokacja* to termin skupiony na pojedynczym ogniwie, które może być początkiem lub końcem maszyny skandalizacji, stanowi silnie angażujący emocje element całego systemu.

Sztuka krytyczna wykorzystuje niekiedy mechanizmy skandalu dla tworzenia projektów, w których możliwa jest analiza społecznych obaw i frustracji. Mechanizm karnawalizacji sprzyja tego rodzaju transgresji. Przez karnawalizację rozumie odwrócenie porządku, przewrotne wykorzystanie słów politycznego przeciwnika, który staje się inspiracją do trawestacji, pastiszu. Tekst, wpleciony w procesualny akt, jaki stanowi performance, happening, instalacja czy też plakat, ukazuje swoją performatywność i przewrotność. Michaił Bachtin, opisujący zjawisko karnawalizacji wskazuje wprost, że wiążą się z nim takie pojęcia jak *bluźnierstwo*, *profanacja* czy *parodia*. Karnawał jest zatem w tym ujęciu usankcjonowanym społecznie skandalem.

Artyści wykorzystujący mechanizmy karnawalizacji dążą jednak do wzbudzenia zainteresowania, a nawet wyrwania odbiorcy ze swoistej stagnacji i obojętności. Mechanizm karnawalowej twórczości staje się zatem drogą do transgresji, wykorzystującej skandalizację dla zwiększenia społecznej świadomości i rozpoczęcia publicznej debaty. W tym sensie skandal, ambiwalentny moralnie, wykorzystany przez artystów, oskarżanych o bezczeszczenie różnego typu świętości, staje się nie tyle początkiem pętli skandalotwórczej, ale raczej jest pewną szansą rozbudzenia społecznej aktywności, a tym samym wyjściem poza dominację dualnego schematyzmu. Wykorzystanie mechanizmu skandalizacji służy do jego przekroczenia, skłonienia do refleksji odbiorcy, jest to przewrotna gra z regułą przejmowania przez odbiorcę stanowiska mediów mainstreamowych. Prowokacja wykorzystywana przez artystów uświadamiających widzom ich spiętrzone oburzenie. Poprzez mechanizmy odwrócenia ról oraz kpiny sztuka krytyczna sprawia, że odbiorca musi zacząć konfrontować przynajmniej kilka punktów widzenia, nie zatrzymując się na modyfikacjach „spiskowej wizji rzeczywistości”. W ten sposób karnawalizacja, która w przekonaniu Bachtina współbrzmi z literacką polifonicznością wprowadza polifoniczność także do przestrzeni debaty społecznej.

¹² Wskazane fragmenty można znaleźć na stronie internetowej autora: T. Kokot, *O skandalu w Polsce*, <http://www.tomaszkokott.com/index.php/o-skandalu-w-polsce-#sdfootnote1sym> [dostęp: 06.04.2011].

2. Studium przypadków

Powyższa baza teoretyczna posłuży mi do analizy mechanizmu przekształcania skandali czy prowokacji stosowanych przez artystów z kręgu sztuki krytycznej w skandalizację medialną. Jako system medialny pojmuję nie tyle system komunikacji wykorzystujący media technologiczne¹³, ale raczej opisywaną przez Alexandra Reida „drugą wirtualność”. Nie jest ona głównie skupiona na technologicznych możliwościach współczesnych mediów, ale raczej wskazuje na wpływ specyficznych konstruktów komunikacji medialnej na społeczną interpretację rzeczywistości, w której przekaz medialny odgrywa rolę nie tylko przekąźnika, ale aktywnego interlokutora¹⁴.

Sztuka krytyczna posługuje się skandalem, wykorzystując ją do swoich celów, wśród których można wyróżnić poszerzanie świadomości czy zaangażowanie społeczne. Kształtowanie skandalu opiera się najczęściej na świadomej grze z mechanizmami instytucjonalnej lub społecznej cenzury i tabuizacji, która jest zrelatywizowana kulturowo. Skandal jest zatem wejściem w interakcję ze społecznymi granicami akceptacji przedstawianego zjawiska lub formy w jakiej zostało ono przedstawione. Przykładem takiego działania mogą być działania grupy RAT (Radikalnej Akcji Twórczej). Poniżej przedstawię, w jaki sposób kształtują się wzajemne zależności pomiędzy skandalem wywoływanym przez artystów a perspektywą instytucji i mediów, a także problemy związane z wykorzystaniem w sztuce mechanizmu multiplikacji, typowego dla mediów (zwłaszcza mediów elektronicznych).

Artyści z grupy RAT zostali zaproszeni do udziału w wystawie towarzyszącej dwudziestemu międzynarodowemu biennale plakatu POSTERY POST_ERY. Organizatorzy, znający grupę z kontrowersyjnych działań, ostrzegli jej przedstawicieli (stosując wstępną cenzurę), że oczekują na pracę, która nie będzie bezpośrednio krytykowała obecnej władzy. Zachęceni w ten sposób twórcy wykonali plakat *Jeden naród jeden kościół dwóch wodzów*. Przedstawiał on braci Kaczyńskich i głowę ojca Tadeusza Rydzyka. Jeden z braci miał na sobie opaskę PiS-u, która do złudzenia przypominała oznaki nazistowskie. Wykluczona z wystawy praca stała się słynna dzięki skandalowi cenzury oraz jej rozprzestrzenieniu w alternatywnej przestrzeni – warszawskiej ulicy.

Wskazywany projekt grupy RAT, poprzez radykalne odwrócenie ról i niezwykle kontrowersyjne, choć niewyrażone zupełnie wprost nawiązanie do nazizmu wy-

¹³ Sztuka krytyczna często wykorzystuje multimedia w swoich projektach artystycznych.

¹⁴ Por. A. Reid, *Second Virtuals. New Media and Composition*, West Indiana 2007.

wołał lawinę reakcji emocjonalnych, ale także refleksji nad granicami wolności artystycznej oraz politycznej.

Akcja artystyczna, która nie poddaje się jednoznacznym ocenom, otworzyła przed odbiorcą pole interpretacyjne. Budząc sprzeciw kazała widzowi zastanawiać się nad obiektem tegoż sprzeciwu oraz nad jego źródłami. Pojawia się tu jednak wątpliwość związana z powtórzeniami tego typu gestów.

Jednorazowe wykorzystanie tego rodzaju nawiązań wytrąca widza z obojętności i stawia przed nim ważne pytania, w ten sposób grupa RAT może wpisać się w procesualny charakter karnawalizującego skandalu, w którym drwina została wyostrzona i stała się nagle śmiertelnie poważna (co zapewne było celem grupy). Czy jednak powtarzanie tego typu gestów może przynieść podobne skutki? To ważne pytanie dla artystów związanych ze sztuką krytyczną. Artyści nawiązanie do nazizmu wykorzystują w projektach *III rzesza pospolita* czy *Gdańsk europejska stolica biedy i wykluczenia*. Nasuwa się wątpliwość, czy kopiowanie kontrowersyjnego nawiązania nie traci swojej krytycznej mocy.

Pojawiająca się tu kwestia powtórzenia jest problemem w inny sposób konceptualizowanym na gruncie refleksji odnoszącej się zarówno do sztuki, jak i do systemu medialnego. Dla obu tych systemów znakowych powtórzenie odgrywa istotną rolę. W historii sztuki kopiowanie było częścią procesu edukacji artysty, a także stanowiło odpowiedź na mimetyczne oczekiwania odbiorcy. Jak pisze Ewa Wójtowicz, w sztuce awangardowej możemy dostrzec świadomą grę z mechanizmem powtórzenia (na przykład w duchampowskich ready made)¹⁵. To sama kopia i proces kopiowania staje się tu materią sztuki. W tym sensie sztuka kopiująca samą siebie jest nie epigońska, a raczej skandaliczna, zmuszająca do refleksji nad opisywaną w kontekście systemu medialnego hiperrealnością i procesem jej powstawania. Cechą charakterystyczną tego typu sztuki kopii była jednakże nadal jej oryginalność, niepowtarzalność i nowość.

Wykorzystywanie przez grupę RAT stałych wzorów postaci i kontrowersyjnych nawiązań (skupionych wokół tematyki nazistowskiej) z jednej strony staje się jej znakiem rozpoznawczym, z drugiej jednak strony wpisuje się w mechanizm skandalizacji, której charakterystyczną cechą są powtórzenia. Konceptualizacji nie podlega tu sam mechanizm kopii, a raczej te same symbole odwołują się do problemów społecznych (biedy, wykluczenia, wojen, przemocy), na które wskazuje grupa RAT. W pracy *Gdańsk europejska stolica biedy i wykluczenia* wykorzystana jest symbolika obozu Auschwitz, a głównie jego bramy, natomiast postaci polityków lokalnych

¹⁵ E. Wójtowicz, *Powtórzenie, odtworzenie. Remediacja w praktykach artystycznych kultury cyfrowej*, „Opcje” 2010, nr 1, s. 21–25.

są przedstawieni jako osoby nawiązujące do nazistowskich metafor „oczyszczania przestrzeni”. Plakat *III rzesza pospolita okupacja Iraku* posługuje się symboliką połączonego orła z polskiego godła oraz swastyką, symbolem III rzeszy. Natomiast w pracy *Hej Polaku wyślij swoje dziecko do Iraku* dzieci są ubrane w nazistowskie mundury ze swastyką.

By skutecznie wykorzystywać tak zwaną kulturę skandalu, trzeba zdawać sobie sprawę z lokalnych uwarunkowań. Innymi słowy, dwie Kantowskie kategorie – czas i przestrzeń – odgrywają kluczową rolę w wytworzeniu realnego oddziaływania prowokacji. Kepplinger wskazuje na uwarunkowania narodowe związane z uprzywilejowaniem niektórych tematów, szczególnie kontrowersyjnych. W Niemczech takimi kwestiami są malwersacje finansowe, w USA przestępstwa czy nadużycia seksualne¹⁶. W Polsce wykorzystane przez grupę RAT znaki nawiązujące do ideologii nazistowskiej mogą być materia zarówno skandalu, jak i skandalizacji. Symbole te budzą bowiem wiele emocji, ze względu na wagę tematu zagłady, nie tylko w polskich, ale także w europejskich debatach na temat pamięci historycznej. Jednakże ze względu na to, że w Polsce umiejscowione były obozy koncentracyjne temat ten budzi szczególnie wiele kontrowersji właśnie wśród Polaków. Członkowie RAT wykorzystali zatem prowokacyjną symbolikę dla oskarżenia konkretnych osób i mechanizmów społecznych. Niezwykle prosta, czarno-biała forma graficzna oraz wykorzystana forma wypowiedzi: plakat i wlepka pozwoliły twórcom na grę z mechanizmem multiplikacji. Jednakże powtarzanie podobnej symboliki w wielu projektach sprawiło, że odwołania do prac RAT-u stało się także elementem skandalizacji medialnej, która w szybki sposób doprowadziła do opisywanego przez Baudrillarda mechanizmu zanegowania oryginału przy multiplikacji kopii. Oryginałem w tym przypadku są rzeczywiste plakaty grupy RAT umieszczone w przestrzeni miasta. Na przykładzie pracy *Gdańsk europejska stolica biedy i wykluczenia*¹⁷ można zaobserwować wskazywany mechanizm. Po zaistnieniu tematu w mediach władze miejskie zwróciły się do Polskich Kolei Państwowych (właściciela przestrzeni wystawienniczej) o zdjęcie plakatu. Prośba została spełniona. Od tego czasu plakat jest reprodukowany w mediach i rozmaicie interpretowany. Analizie poddałam artykuły na temat tej akcji zamieszczone na stronach: Polskiego Radia, gazety „Fakt”, portalu „Politykier.pl” oraz portalu Naszemiasto.pl, a także „Dziennika Bałtyckiego”. Już 19 listopada, a więc kilka godzin po nocnym wywieszeniu billboardu przez grupę RAT, poinformował o tym „Fakt” na swojej stronie

¹⁶ A.M. Kepplinger, op.cit., s. 15.

¹⁷ Hasło nawiązujące do tytułu *Europejskiej stolicy kultury*, do którego pretendował Gdańsk.

internetowej. Tytuł artykułu brzmiał: *Szokujący billboard! Gdańsk jak Auschwitz!*¹⁸ Podwójne wykrzyknienie wzmacnia perswazyjną funkcję komunikatu. Pierwsza część tytułu bezpośrednio wskazuje na właściwą interpretację zjawiska. Tego typu zabiegiem, charakterystycznym dla pozornej niezależności odbiorcy przy jednoczesnym wskazywaniu mu jasnych interpretacji, posłużyły się niemal wszystkie wskazane źródła. Tytuły innych artykułów to: *Szokujący plakat w centrum Gdańska* (Polskie Radio)¹⁹, *Szok – obóz koncentracyjny „Gdańsk”* (Politykier.pl)²⁰, *Szokujący billboard pojawił się w centrum Gdańska* („Dziennik Bałtycki”)²¹, *Porównali Gdańsk do Oświęcimia* (Naszemiasto.pl)²². Jedynie ten ostatni nagłówek jest stosunkowo neutralny, biorąc pod uwagę jego retorykę [wprowadza jednak w błąd odbiorcę, ponieważ zrównuje retorycznie Oświęcim (miasto) i Auschwitz (obóz koncentracyjny)]. W każdym z pozostałych tytułów jest nawiązanie do terminu *szok* (ewentualnie *szokujący*). Już sam tytuł przynosi odbiorcy informację o afektywnej walencji zjawiska, a zatem o tym, jakie emocje mają mu zostać przyporządkowane. „Zszokowanie” jest tu zmultiplikowane poprzez użycie go w niemal wszystkich analizowanych tytułach. Jeden ze wspomnianych artykułów (z portalu Naszemiasto.pl) jest napisany przez tę samą autorkę, która ten sam temat komentowała w „Dzienniku Bałtyckim”. Ewelina Oleksy powtarza tu samą siebie, tworząc artykuł, który jest parafrazą drugiego. Takie działanie po raz kolejny przypomina o mechanizmie powtórzenia jako zasadzie skandalizacji. Portal „Politykier” jako ilustrację artykułu przedstawia zdjęcie prezentujące rzeczywistą bramę obozu koncentracyjnego w Auschwitz. Wykorzystanie prezentacji wizualnej nieodnoszącej się do opisywanego w artykule plakatu przynosi uwagę widza do „rzeczywistego” obozu, przekierowuje jego uwagę. Dwie reprezentacje wizualne – fotografia i plakat – stają się tu konkurentami, jest to jednak nierówna walka, ponieważ zdjęcie jest obecne, natomiast plakat (główny przedmiot tekstu) jedynie opisany. Poprzez wykluczenie ze sfery wizualności projektu grupy RAT dokonuje się jego zmiany, przekształcenia, przeformułując interpretację odbiorcy, podobne zjawisko bę-

¹⁸ Autor podpisany [mieś], *Szokujący billboard Gdańsk jak Auschwitz*, <http://www.fakt.pl/Szokujacy-billboard-Gdansk-jak-Auschwitz-,artykuly,88204,1.html> [dostęp: 20.06.2011].

¹⁹ S. Mróz, *Szokujący plakat w centrum Gdańska* [data publikacji: 23.11.2010], <http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/277101,Szokujacy-plakat-w-centrum-Gdanska> [dostęp: 20.06.2011].

²⁰ Autor anonimowy, *Szok – obóz koncentracyjny Gdańsk* [data publikacji: 23.11.2010], <http://politykier.pl/kat,1025795,wid,12879996,wiadomosc.html?ticaid=6c83d> [dostęp: 20.06.2011].

²¹ E. Oleksy, *Szokujący billboard pojawił się w centrum miasta* [data publikacji: 23.11.2010], <http://www.dziennikbaltycki.pl/fakty24/335813,szokujacy-billboard-pojawil-sie-w-centrum-gdanska,id,t.html> [dostęp: 20.06.2011].

²² E. Oleksy, *Porównali Gdańsk do Oświęcimia* [data publikacji: 23.11.2010], <http://gdansk.naszemiasto.pl/artykul/668690,porownali-gdansk-do-oswiecimia,id,t.html> [dostęp: 20.06.2011].

dzie miało miejsce w przypadku instalacji *Pasja* Doroty Nieznalskiej. Wszystkie prócz „Faktu” źródła opisujące akcję grupy RAT starają się zachować pozory bezstronności, które wyrażają się między innymi w przytaczanych wypowiedziach artystów i przedstawicieli władz miasta. Jednakże używane w tytułach i w samym tekście interpretują projekt jako „kontrowersyjny” (przymiotnik użyty we wszystkich tekstach) wzbudzający oburzenie („Politykier”) czy skandaliczny („Fakt”). Ewelina Oleksy nazywa projekt RAT-u „dziełem”, cudzysłów sugeruje ironię, a „Politykier” opisuje działania grupy w sposób, który sugeruje ich małe znaczenie: „Rozgłos zyskali rysunkami z zapakowaną bombą, do której jest przyczepiona karteczka opisana »USA«”. W każdym z artykułów jedynie wstęp poświęcony jest projektowi grupy, a dalsza część artykułu nawiązuje do lokalnej polityki miasta. Artykuły przytaczają „kontrowersyjne” wypowiedzi przedstawionych przez RAT polityków. Publicysta „Faktu” natomiast uznał, że „skandaliczny billboard” jest częścią nieprzychylniej władzom miejskim kampanii wyborczej. Protest społeczny został przysłonięty interpretacjami politycznymi, które dążyły do namnażania i rozwijania wypowiedzi budzących oburzenie odbiorców, które jednak nie proponują nowych rozwiązań²³.

Przykładem kolejnego projektu artystycznego, który został wykorzystany przez media i instytucje, jest „Entropa” Davida Černego. Skandal artystyczny, wywołany przez czeskiego artystę, uderzał w poczucie „godności narodowej” (nie tylko polskiej) na kilku poziomach. David Černý, podszywając się pod dwudziestu siedmiu europejskich artystów, przedstawił swoją wizję Europy, która stała się bardzo dobrze zapamiętaną wizytówką czeskiej prezydencji w UE. Jak informują media: po protestach bułgarskiego rządu wystawa „Entropa” została częściowo zasłonięta, a autor, i czeski rząd zmuszeni do przeprosin.

Polska została w tym projekcie przedstawiona jako kartoflisko, na którym księża wbijają w ziemię tęczowe flagi. Instalacja, która zostałaby zapewne życzliwie przyjęta przez społeczeństwo któregoś z państw skandynawskich, trafnie ugodziła w polskie tabu. Skandal projektu artystycznego stał się nawiązaniem do nieheteronormatywności, o której „się nie mówi”, zwłaszcza w kontekście kościelnym. „Entropa” jest przykładem projektu, który w dość małym stopniu został poddany medialnej skandalizacji. Piotr Pacewicz z „Gazety Wyborczej” opisał szczegółowo projekt, aprobatywnie go oceniając²⁴. Zauważony przez artystę problem współbrzmiał z perspektywą światopoglądową redaktorów pisma, dlatego też w tym środo-

²³ Samo zjawiska przeniesienia debaty na inny obszar byłoby spełnieniem założeń skandalu, który ma wywoływać debatę społeczną.

²⁴ P. Pacewicz, *Zachwycające czeskie jaja* [data publikacji: 14.01.2009], http://wyborcza.pl/1,76842,6162384,Zachwycajace_czeskie_jaja.html [dostęp: 22.06.2011].

wisku w ogóle nie został uznany za kontrowersyjny. „Fronda” znajdująca się na przeciwległym politycznym i światopoglądowym biegunie w inny sposób porusza temat podjęty przez artystę, zmieniając komunikat, skupiając uwagę odbiorcy na tematyce osobowości i cech charakteru samego artysty. Wybór pojedynczej jednostki jako głównego centrum znaczeniowego tekstu przenosi uwagę czytelnika, nakierowując go na odbiór emocjonalny, związany z analizą ludzkiego zachowania. Wspomniany tekst posługuje się stereotypem i stygmatem artysty-lenia. Artykuł wskazuje, że David Černý jest leniwy, ponieważ wystarczyło mu pozbierać stereotypy na temat różnych narodów i stworzyć z nich instalację²⁵. Tekst dotyczący Černego i jego projektu jest skupiony na krytyce polityki Unii Europejskiej, którą autorzy (anonimowi) zdają się wskazywać jako pośredniego autora projektu, którym jest homoseksualne „lobby”. Zarówno autorzy z „Frondy”, jak i anonimowy admin, redaktor artykułu w konserwatywno-liberalnym „Najwyższym czasie”, wykorzystują tematykę wystawy, by zdewaluować nie tyle artystę, co mniejszość homoseksualną. Autor z „Najwyższego czasu” opisuje fragment instalacji w ten sposób: „W pracy nieistniejącego – jak się okazało – Hirszenberga zamiast żołnierzy widać ubrane w habity postaci, które wbijają w ziemię tęczową flagę, będącą symbolem homosiów”²⁶. Natomiast autorzy z „Frondy” ten sam fragment opisują tak: „Kilku księży wbija w terytorium naszego kraju tęczową flagę – symbol homoseksualnych krzykaczy i tego, co oni nazywają tolerancją”. Brak tutaj mechanizmów wskazywania interpretacji odbiorcy, językowa agresja jest wyrażoną wprost odpowiedzią na skandal wywołany przez Černego. Przedstawiciele obu mediów początkowo dali się zwieść artyście informując, że autorem jest Hirschenberg, a w debacie na forum „Frondy” rozpoczęto wątek wątpliwej „polskości” autora o wskazanym nazwisku. Wydaje się, że czeski twórca świadomie zaproponował to nazwisko, które miało wywołać właśnie takie reakcje.

Mechanizmy wzbudzania oburzenia opierają się na sprzężeniu tematyki, wyjawiającej kulturowe tabu z jej aż nadto jaskrawą reprezentacją. Retoryka dramatyzmu, o której pisze Kepplinger, wskazujący na schematy spiętrzenia napięcia wokół kontrowersyjnych kwestii są przez artystów wykorzystywane wybiórczo, na zasadzie użycia pojedynczych bodźców. Celem sztuki krytycznej nie jest stałe przyciąganie uwagi do określonego produktu (jakim jest z pewnością w dobie konkuren-

²⁵ (Redakcja Frondy), *Entropa, obsesje artystów jako narodowe stereotypy* [data publikacji: 12.01.2009], http://fronda.pl/news/czytaj/tytul/entropa_obsesje_artystow_jako_narodowe_stereotypy [dostęp: 22.06.2011].

²⁶ Leszek Hirschenberg był wskazanym przez artystę reprezentantem polskiej części instalacji. Admin, *Kontrowersyjna wystawa mistyfikacją* [data publikacji: 14.01.2009], <http://nczas.home.pl/wiadomosci/oblicza-postepu/kontrowersyjna-wystawa-mistyfikacja> [dostęp: 22.06.2011].

cyjności mediów informacja). Projekt artystyczny, podejmując prowokacyjne działanie, godzić może w samego siebie i swojego twórcę, niszcząc ich dobre imię, oferując jednak popularność i (często złudną) nadzieję na społeczną debatę.

W przypadku kilku innych projektów artystycznych – takich jak: *Pasja* Doroty Nieznalskiej (2001), *Dostałem pieska* Piotra Kurki (2003) czy akcja zorganizowana przez Karolinę Bregułę *Niech nas zobaczą* – niektóre media były przestrzenią transmisji między artystą a niezadowolonymi z przekazu dzieła odbiorcami. W przypadku ostatniej pracy część mediów odwołała się raczej do wartości skandalu wzbudzającego dyskusję niż do skandalizacji, którą z pewnością można nazwać przykłady informowania o pracy Doroty Nieznalskiej. W „Polityce” czy „Gazecie Wyborczej” ukazywały się artykuły przywołujące kilka punktów widzenia, zmuszających czytelników do krytycznego namysłu, stawiające pytania (nawet w tytułach artykułów)²⁷. Wiele mediów jednak zainteresowało się nią dopiero po tym, jak lokalni politycy (między innymi prezydent Krakowa i Warszawy) określili ją mianem: promocji homoseksualizmu. Wtedy jednak sama wystawa i jej założenia była jedynie pretekstem dla wskazywania na „skandaliczne” wypowiedzi polityków bądź artystów (w zależności linii programowej gazety)²⁸.

Skandalizacja medialna, wykorzystując schemat konkwisty, wyodrębniający antagonizm dwóch grup, kontrastuje twórcę i odbiorcę. Twórca jest jednak określony przez kontrowersyjną ideę, natomiast działanie odbiorcy ogranicza się do sprzeciwu wobec tej idei. Niekiedy protestujący stawali się kolejnymi elementami skandalu, co poszerzało performatywny charakter instalacji. Działo się tak w 2000 roku, podczas wystawy projektu Maurizio Cattelana *La Nona Ora*, który przedstawiał postać Jana Pawła II przygniecionego meteorytem. Poseł Witold Tomczak i Halina Konopczyna zdecydowali się zdjęć meteoryt. Akt ten spowodował uszkodzenie rzeźby. Elementem skandalizacji natomiast była powiązana z tym – uwieńczona sukcesem – akcja dążąca do dymisji dyrektora Zachęty, Andy Rottenberg. Ujawniła się tu kolejna różnica pomiędzy skandalem a skandalizacją, ten pierwszy prowokuje debatę. Skandalizacja natomiast odwołuje się do mechanizmu kozła ofiarnego, obarczając odpowiedzialnością konkretną najczęściej pojedynczą jed-

²⁷ B. Pietkiewicz, *Niech nas zobaczą*, „Polityka” 2003 nr 12, 22.03.2003; A. Kowalska, *Ruszyła akcja Kampanii Przeciw Homofobii? Niech nas zobaczą?* [data publikacji: 25.03.2003], <http://wiadomosci.gazeta.pl/kraj/1,34309,1389254.html> [dostęp: 23.06.2011].

²⁸ W. Pelowski, *Zniszczone billboardy z homoseksualistami* [data publikacji: 01.04.2003], <http://wiadomosci.gazeta.pl/kraj/1,34309,1403172.html> [dostęp: 23.6.2011] jest przykładem artykułu wskazującego na skandalizujące wypowiedzi lokalnych polityków i organizacji, natomiast w odwrotny sposób sprawę przedstawia „Nasz Dziennik”, *Dewiacyjna kampania*, „Nasz Dziennik”, 6.03.2003, nr 55.

nostkę lub grupę mniejszościową (Anda Rottenberg została uznana jako przedstawicielka „narodu żydowskiego”)²⁹.

Prześledźmy szerzej elementy procesu skandalizacji jednego z utworów Doro-ty Nieznalskiej, autorki „Pasji”. Mechanizmowi skandalizacji, której towarzyszyło zniesławienie artysty (artystki), ale też popularyzacja jego pracy sprzyjały próby wykorzystania instytucji sądowych, stających się aktorem w grze o prawo do wypowiedzi. Niema instytucja sądu, ustami swoich urzędników, mogła orzekać o tym, co wolno, a czego nie można przekazywać w dyskursie publicznym. Ten głos stawał się rychło „faktem medialnym”, a więc elementem konfliktu publicystycznego, w który przekształcił się skandal³⁰.

W przekonaniu mediów katolickich skandalem było wystawienie pracy Doro-ty Nieznalskiej w gdańskiej galerii Wyspa, dla innych redakcji skandalem stał się wyrok skazujący artystkę na prace społeczne za wystawienie instalacji w galerii (ostatecznie zakończony na korzyść artystki w 2010 roku). Postępowanie sądowe nie dało odpowiedzi na problem granic sztuki i wolności artystycznej. Nie przyniosło jednak także refleksji na temat niemożliwości wyznaczenia ostatecznych odpowiedzi. Spotkanie kilku systemów semiotycznych nie przyniosło kompromisu, ponieważ każdy z języków odwoływał się do odrębnych założeń światopoglądowych. Nie wypracowano natomiast komunikacji opartej wartościach dialogu. Obie strony odeszły, utwierdzone w ich własnych przekonaniach. Uniewinniający wyrok skierował uwagę odbiorców na pewien aspekt tej sprawy. W uzasadnieniu winą za obrazę uczuć religijnych obarczono nie samą artystkę, ale media, które w sposób wrywkowy, zniekształcony przedstawiły jej projekt artystyczny. Paradoksalnie jednak ciągnący się przez wiele lat proces sądowy był kolejną okazją dla repetycji skandalicznego tematu, który stawał się w coraz większym stopniu kolejną medialną ciekawostką. Każda z opcji prezentowana była przez pewien koncert medialny.

„Nasz Dziennik” odwołał się do mowy prokuratora oraz oceny życzliwych konserwatywnym środowiskom prawników, oskarżając artystkę o świadomą prowokację, która miała przynieść jej sławę³¹. Przypuszczenie o prowokacyjnym charakterze pracy nie nasuwa wiele wątpliwości, bowiem sztuka krytyczna ma prowo-

²⁹ Więcej na ten temat można przeczytać w: J. Dąbrowski, *Jak to się robi w Rosji, wolność wypowiedzi artystycznej. Jak to się robi w Polsce, zestawienie wypadków cenzorskich po roku 1989*, „Arteon” 2011, nr 3, s. 23.

³⁰ Mathias Kepplinger odróżnia skandal od konfliktu publicystycznego, wskazując ten pierwszy jako mechanizm z góry ustalonej winy i kary, natomiast drugi jako wyraz pewności winy, przy jednoczesnej debacie wokół kary. Zob. M. Kepplinger, op.cit., s. 102.

³¹ Z. Baranowski, *Sąd ucieka od problemu*, „Nasz Dziennik” 2010, nr 13–14, http://www.naszdziennik.pl/bpl_index.php?typ=po&dat=20100313&id=po32.txt [dostęp: 10.04.2011].

kować do myślenia, czucia, zmiany społecznej. Trudno zrozumieć jednak drugi zarzut, stawiany przez środowiska, które paradoksalnie najbardziej przyczyniły się do rozślawienia nazwiska artystki. Niestety, sława ta, zbudowana na „mowie nienawiści”³², przyczyniła się do mechanizmów, które zbudowały iluzję uprawomocnienia przemocy wobec aktywności artystycznej, a nawet samej osoby artystki. Dorota Nieznalska stała się obiektem pogrózek³³, wiele jej projektów zostało ocen-zurowanych i wycofanych z obiegu galeryjnego.

Zarzut obrazy uczuć religijnych został sformułowany na podstawie medialnych informacji na temat instalacji Doroty Nieznalskiej. Pokazuje to interesujące zjawisko symulakryzacji dyskursu skandalicznego. Poszczególne iluzje „widzialności” odsyłają do siebie nawzajem. W przypadku pracy Nieznalskiej z dyskursu medialnego wycofano ważną część instalacji, ekran i film przedstawiający mężczyznę na siłowni. Ten element zaburzałby skandaliczną oś projektu, bowiem sytuowałaby tę pracę w typowym dla sztuki krytycznej obszarze zainteresowania perspektywą reżimów cielesnych, o które artystka oskarża także media. Spór, jaki rozpętał się wokół *Pasji*, stał się wkrótce tak zwanym zwykłym skandalem medialnym. Wykorzystano tu bowiem całą gamę środków dramatyizacji retoryki dyskursu i jej fragmentaryzacji odsłoniły po raz kolejny wykluczającą moc skandalu, który zaczął służyć konkurencyjności podmiotów medialnych i wzrostowi produkcji, pozostawiając odbiorcę z lękiem i zdziwieniem.

Paradoksalnie Nieznalska stała się w medialnej narracji męczenniczką, a nawet męczennicą, jak zaczęli ją nazywać swoiści obrońcy krzyża. To właśnie media oraz grupa osób, która poczuła się obrażona interpretacją instalacji, wykorzystały metaforę religijną, koncepcję męczeństwa, które w projekcie artystycznym artystki stanowiło raczej symbol stosunku do ciała. W ustach osób, które wytyczyły proces autorce *Pasji*, metafora męczennicy stała się przewrotną bronią w walce ze sztuką. Ironiczne określenie Nieznalskiej męczennicą, którą sama z siebie zrobiła, miało na celu odwrócenie niejako rykoszetem ostrza retorycznego w stronę artystki, wyrwanie jej z rąk narzędzi kreowania dyskursu.

Okazuje się, że w analizowanych dwóch skandalach/skandalizacjach, związanych z wystawą *Entropia* i tym odwołującym się do fragmentarycznie ujętej pracy Nieznalskiej, przełamanie tabu świętości/świeckości wywołało kontrowersje. Oboje artystów trafnie odczytało, że to właśnie różnice w postrzeganiu pojęć religijnych czy narodowych i poddających się desakralizacji i dekontekstualizacji (ojczyzna,

³² Por. S. Kowalski, M. Tulli, *Zamiast procesu. Raport o mowie nienawiści*, Warszawa 2003.

³³ Artystka i organizatorzy zrezygnowali z powodu niepokojących pogrózek przedstawienia performance'u *Przedstawienie ukrzyżowania*, które było zaplanowane w okresie Wielkiego Tygodnia, przed Wielkanocą, w Salzburgu.

krzyż, budowla kościoła czy postać księdza, polska flaga i godło czy wizerunek prezydenta) odgrywają ważną rolę w procesie budowania skandalizacji w Polsce. Karnawałowa retoryka, jaką próbował zastosować czeski artysta, nie przyniosła odzewu, natomiast zaskakujące oksymoroniczne zestawienie krzyża i siłowni stało się skandalizacją, w której zabrakło już odwołania do wysiłku fizycznego i męki budowania tężyzny. Medialny obraz pracy stał się Baudrillardowskim simulacrum.

Niestety, ani artyści, ani media, ani grupy sprzeciwu (które są w mechanizmie skandalizacji potraktowane jako jednorodna grupa) nie podejmują głębszej debaty nad wskazanymi procesami. Skandal mógłby być początkiem detabuizacji, niestety jednak w wymienionych przykładach tak się nie stało. Ani artyści, ani odbiorcy nie wykorzystali możliwych kontekstów wskazywanych przez historię sztuki – choćby nawiązań do zjawiska prowokacji, w jaką obfituje także sztuka religijna. Można było wskazać na przywoływany przez Katarzynę Hołdę przykład malarstwa Caravaggio, artysty, którego kontrowersyjne życie i twórczość, przedstawiająca świętych w nie zawsze modlitewnych pozach, stały się powszednie, nie budzą emocji, a obrazy artysty uznane przez historyków sztuki można znaleźć w niemal każdym rzymskim kościele³⁴.

Obojętność wobec skandalu, który przestał kusić swoją nowością i jednocześnie wytrwały bieg za namnażającymi się symulakrycznie obrazami nowych dyskusyjnych użyć religijnych gestów nie pozwalają na przekroczenie dyskursywnej próżni, która nie budzi niczyjej świadomości kulturowej.

Przywoływane przykłady „skandali” artystycznych miały poruszyć odbiorców swą krytyczną mocą, szansa ta została jednak zaprzepaszczona, między innymi poprzez uwikłanie twórczości artystycznej w mechanizmy schematu skandalizacji medialnej. Paradoksalnie skandal, który iluzorycznie powiązany jest z zagadkowością, nowością, świeżością, faktycznie jest zakamuflowanym powtarzaniem schematów. Moim zdaniem wpisuje się on w ramę „wydarzenia medialnego”, które opisuje Daniel Dayan i Elihu Katz. Wydarzenie medialne w koncepcji tych autorów to ceremonia o stale powtarzanym schemacie, różni się od newsa powtarzalnością i strukturą opartą na koronacji, konkwiście i konkursie. Jednocześnie jednak „wydarzenie medialne” zakłóca stary porządek ramówki, stanowi wyłom, wyjątek, święto; wytrąca z równowagi i staje się okazją do wspólnotowej (lub quasi-wspólnotowej) celebracji pogrzebów, ślubów, ataku na WTC czy rozpoczęcia operacji w Iraku³⁵.

³⁴ K. Hołda, *Performance a la Gusto Polacco*, „Kultura enter” 2010, nr 2, <http://kulturaenter.pl/0/07101.html> [dostęp: 16.04.2011].

³⁵ Por. D. Dayan, E. Katz, op.cit. (zwłaszcza rozdz. IV *Realizacja wydarzeń medialnych*).

3. Podsumowanie

Analiza wyżej wskazanych przykładów kontrowersyjnych projektów artystycznych wskazuje na możliwość bezpośredniego odniesienia ich do wskazywanych przez D. Dayana i E. Katza mechanizmów tworzenia się struktur wydarzenia medialnego. Trzy wskazane wyżej schematy, obecne w prezentacji widowiska medialnego reprezentują związki z systemem rywalizacji odnoszącym się do dualnej konstrukcji dominujący–zdominowany (konkurs), dążenie do zmiany struktury czy systemu poprzez różnorodnie rozumiany mechanizm dominacji (odzwierciedlany przez metafory przejścia i walki) (konkwista), a także nadanie komuś symbolicznej władzy lub jej odebranie (koronacja)³⁶. Można wyraźnie dostrzec w tej konceptualizacji współwystępowanie schematów odnoszących się do bardziej lub mniej zakamuflowanych mechanizmów dominacyjnych.

W opisywanych w artykule przypadkach skandalów sztuki krytycznej, które zostały przechwycone lub zmodyfikowane przez odbiór medialny, możemy dostrzec elementy konkursu, niekiedy na kilku poziomach.

W przypadku grupy RAT można wskazać na symbolicznie rozumiany konkurs, w którym nagrodą jest prawo głosu, udzielane pod warunkiem rezygnacji ze skandalu. Grupa, nie godząc się na te warunki, przestała wpływać na dalszy los informacji na temat biennale, a także na swój własny temat, informacje te ulegały dalszemu przekształceniu medialnemu. Faktycznie jednak niezależnie od decyzji grupy sytuacja, w której została ona postawiona (nie bezpośrednio przez media, ale raczej przez system zależności między uwarunkowaniami politycznymi a organizacją wydarzeń kulturalnych), sprzyjała od początku projektowi skandalizacji, a nie skandalu budzącego społeczną debatę. Zmiana zdjęć i opisów innych projektów artystycznych, które przestały być częścią realnego krajobrazu miejskiego, pozostając jedynie elementem informacji medialnej (w którą także włączyła się grupa, dokumentując swoją działalność na blogu), sprawiła, że plakaty te zaczęły stanowić element wykorzystywany dowolnie przez poszczególne portale internetowe czy koncerty prasowe.

Projekt Davida Černego stanowił próbę przewrotnej gry z ideą konkursu. Dążył między innymi do parodystycznego potraktowania idei zinstytucjonalizowanej rywalizacji, która obejmuje nawet działalność artystyczną, traktowaną jako „estetyczna wizytówka” europejskiej prezydencji. Medialne przekazy nie odwołały się jednak do metaforycznych metasensów przekazu, skupiając się na jego dosłownym

³⁶ Ibidem, s. 12. Odwołuję się do tych trzech wskazywanych w książce terminów, jednakże rozumiem je jako elementy szerszego systemu niż tylko system wydarzenia medialnego (wskazywanego przez D. Dayana i E. Katza).

rozumieniu. W ten sposób przekształcając kod interpretacji, pominęły element przekroczenia (jakim było podszycie się przez artystę pod przedstawicieli wszystkich europejskich stolic), natomiast skonfliktowały poszczególnych aktorów tego przedsięwzięcia, wykazując „najbardziej poszkodowane” przez obraźliwy ton artysty państwa.

W przypadku Doroty Nieznalskiej rywalizacja rozgrywała się na sali sądowej oraz na łamach periodyków, w których walczyły ze sobą o dominację rozbieżne interpretacje oparte na alternatywnych względem siebie wartościach. Artystka stała się osobistą bohaterką medialnego wydarzenia. Najważniejszym elementem systemu stała się nie praca (która była pokazywana we fragmentach), ale jej postać wychodząca z sądu.

Symboliczna konkwista, czyli próba wprowadzenia nowego porządku społecznego, była związana z jej przewrotnym wprowadzeniem przez artystów, którzy spróbowali wykorzystać kontrowersyjne gesty i zestawienia spoza mainstreamu, by wywołać debatę, by wytrącić widza z obojętności. Konkwestę jednak zastosowały także instytucje dążące do ukazania profilu swojej dominacji, która sprowadziła karnawałowy gest do infantylnego wybryku, wypowiedź posługującą się symbolem do obrazoburczego znaku.

Media ukazywały działalność artystyczną w stylistyce walki o dominację. Występowały tu dwa typy odwołań do kulturowych schematów. Pierwszym było zwycięstwo władzy ładu nad wprowadzającymi chaos jednostkami, co było szczególnie widoczne w artykułach dotyczących wystawy *Entropa*, gdzie politycy byli przedstawiani jako ci, którzy przepraszają za wybryki artystyczne. Drugim natomiast była wizja pozytywnie waloryzowanej walki buntownika, który pokazuje wypaczenia systemu (taki obraz kreowała część mediów w odniesieniu do osoby Doroty Nieznalskiej czy grupy RAT). Jednakże wybór drugiego schematu reprezentacji nie skutkował podejmowaniem dialogu z artystami, raczej wyłączając ich z możliwych systemów sieci komunikacyjnej (w której mieściła się debata światopoglądowa lub debata media-polityka).

Koronacja to mechanizm, który został przewrotnie wykorzystany przez uwy puklenie wykluczenia artystów poprzez ambiwalentne ich traktowanie. Wyrazem takiego mechanizmu jest między innymi: detronizacja grupy RAT, którym nadano godność uczestnictwa w wystawie, by następnie ją odebrać; ukoronowanie Nieznalskiej tytułem męczennicy, mającej być przeciwwagą dla Chrystusa w cierniowej koronie³⁷; czy tym razem przewrotnie samowolny gest Davida Černego, w któ-

³⁷ Na co może wskazywać tytuł jednego z artykułów w lokalnym trójmiejskim wydaniu „Gazety Wyborczej”, D. Karaś, *Cierniowa korona Doroty Nieznalskiej* [publikacja: 03.08.2010], [http://troj-](http://troj-ty.com.pl)

rym obejmuje on artystyczne panowanie nad całą Europą, podszywając się pod symboliczny legion twórców z całej Europy.

Te trzy modele przekształcenia systemu komunikacji artystycznej na bezdyskusyjny (bo nie odwołujący się do racjonalnych form komunikacji) emocjonalny tryb komunikacji fatycznej wykazują zwiększoną rolę tego typu komunikacji, która w konfrontacji z próbami komunikacji poprzez sztukę jest bardziej skuteczna. Media (wykorzystywane także przez artystów) mogą posługiwać się także elementami mechanizmu skandalu i wykazywać zgodne idee z tymi, które stoją u podstaw działalności artystów angażujących się w sztukę zaangażowaną społecznie. Jednakże we wskazywanych przeze mnie zjawiskach powstawania wydarzenia medialnego oraz skandalizacji media skutecznie przekształcają przekaz artystyczny i skierowują uwagę odbiorcy na inny rodzaj kodu komunikacyjnego.

LITERATURA:

- Bondanella P., *Umberto Eco. Semiotyka literatury, literatura, kultura masowa*, Kraków 1997.
- Dąbrowski J., *Jak to się robi w Rosji, wolność wypowiedzi artystycznej. Jak to się robi w Polsce, zestawienie wypadków cenzorskich po roku 1989*, „Arteon” 2011, nr 3.
- Dayan D., Katz E., *Wydarzenia medialne. Historia transmitowana na żywo*, Warszawa 2008.
- Hołda K., *Performance a la Gusto Polacco*, „Kultura enter” 2010, nr 2, <http://kulturaenter.pl/0/07101.html> [dostęp: 16.04.2011].
- Kepplinger A.M., *Mechanizmy skandalizacji w mediach*, Kraków 2008.
- Kowalski S., Tulli M., *Zamiast procesu. Raport o mowie nienawiści*, Warszawa 2003.
- Łotman J., *Kultura i eksplozja*, Warszawa 1999.
- Reid A., *Second Virtuals. New Media and Composition*, West Indiana 2007.
- Wójtowicz E., *Powtórzenie, odtworzenie. Remediacja w praktykach artystycznych kultury cyfrowej*, „Opcje” 2010, nr 1.
- Żyłko B., *Semiotyka kultury. Szkoła kartusko-moskiewska*, Gdańsk 2010.

SUMMARY

The article is based on semiotic interpretation of such a features as scandal and mechanisms which replace scandals. Two divided areas (the first strictly connected with scandal and the second one connected rather with mechanisms which replaces scandal) constitute important parts of two semiospheres (Juri Lotman's term): critical art and media system. Due to cultural studies point of view these two areas may be also conjugated with two different aims. On the one hand critical art leads to dialogue which is based on interpersonal communication, on the other hand media's main goal is to set stable however just fatic communication. Conclusions show that artistic scandals which were transformed by media may be understand as medial features (coronation, conquest, competition). What is more, the text shows that media mechanisms are very successful in changing the mode of the communication model (from interpersonal to fatic).

Key words:

scandal, scandalize, semiotic interpretation, media feature