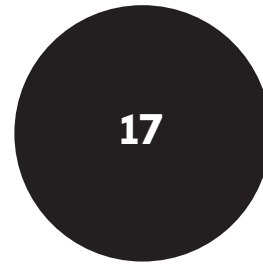




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

W obronie dobra wspólnego

autorka:

Katarzyna Warmuz

źródło:

„Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 17 (2017)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/442/953/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Katarzyna Warmuz

W obronie dobra wspólnego

Murals are the people's blackboard.

Pablo Neruda

Kulturę protestu w przestrzeni miejskiej, stanowiącej dobro wspólne, sferę kolektywnych aktów partycypacji, można dostrzec w wielu miejscach na świecie. O Atenach trudno dziś myśleć, nie uwzględniając niezliczonych działań wizualnych związanych z referendum w Grecji z 2015 roku czy z tegorocznym festiwalem artystycznym Documenta 14. Londyn utożsamiany jest z praktykami Banksy'ego – chociaż sam artysta zaznacza swoją obecność w różnych zakątkach świata, to jego enklawą nadal pozostaje stolica Wielkiej Brytanii. Belfast silnie naznaczony jest przez muralistyczne batalie prowadzone pomiędzy sympatykami politycznych ugrupowań i ich bojówkami. Wizualne bitwy toczą się w stolicy Irlandii Północnej pomiędzy socjalistami-marksistami (INLA¹), zwolennikami IRA oraz lojalistami, czyli członkami organizacji pragnących utrzymania wpływów Wielkiej Brytanii. Niełatwo zignorować istnienie murali odnoszących się w swojej treści – wizualnej czy tekstowej – do tak zwanego kryzysu migracyjnego.

Sztuka miejska nigdy nie była obojętna wobec wydarzeń politycznych. Od zawsze stanowiła ich integralną część, wpływała na wizualny wymiar politycznych rozgrywek i reagowała na aktualne wydarzenia na świecie. Nie znaczy to, że polityka i sztuka spłotły się ze sobą i stanowią koherentną całość. Sztuka „jest zawsze zestetyzowana, co oznacza, iż zawsze jest ustawiona jako forma życia”². Sztuka oscyluje między dwoma biegunami – między autonomią i heteronomią, co sprawia, że „oddziela się [ona] od polityki jako autonomiczna forma organizacji i doświadczania tego, co zmysłowe, i jest od niej nierozzerwalna, stanowiąc obietnicę nadejścia nowego świata zbiorowego”³. Dzięki napięciu między sztuką i polityką może dojść do wytworzenia nowej rzeczywistości społecznej, produkcji

podmiotowości i wiedzy⁴. Dzieje się tak, ponieważ polityka, według Jacques'a Rancière'a, „nie jest sprawowaniem władzy ani walką o władzę”⁵, lecz rekonfiguracją wspólnej przestrzeni, włączaniem do wspólnoty jednostek lub grup wykluczonych, polega ona na inkluzji „nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne”⁶. W kontekście sztuki miejskiej sprzężenie estetyki i polityki w szczególnie wyrazisty i bezpośredni sposób pozwala uwidocznić się tym grupom i jednostkom, które pozbawione są własnego miejsca w przestrzeni publicznej. Teoria wypracowana przez autora *Dzielenia postrzegalnego* posłuży mi jako punkt wyjścia i konceptualna rama do przedstawienia lewicowych chilijskich ruchów artystycznych, działających w przestrzeni miejskiej, które pragnęły „uwidocznić” konkretne grupy (klasy społeczne), tym samym odzyskując ich polityczną sprawczość. Koncepcja Rancière'a będzie tu funkcjonować jako tło, na którym przedstawię ruch muralistyczny w Chile w latach 60. i 70., czyli w czasach najbardziej dynamicznej „wizualnej bitwy” toczonyj pomiędzy lewicowymi brygadami i ugrupowaniami konserwatywnymi. Następnie odniosę się do tego konfliktu, używając teorii W.J.T. Mitchella i Karola Marksa, by ostatecznie powrócić do rozważań autora *Estetyki i polityki*.

Silne związki między życiem politycznym a sztuką miejską w państwach Ameryki Łacińskiej swój początek miały w pierwszych dekadach XX wieku w Meksyku. W 1922 roku, po Rewolucji Meksykańskiej i dojściu do władzy Partii Pracy, José Vasconcelos, ówczesny Minister Kultury, stworzył wraz z czołowymi artystami ruch zrzeszający meksykańskich muralistów (ang. Mexican Muralist Movement)⁷. W skład grupy malarzy weszli tacy twórcy jak Diego Rivera, Dr. Alt (Gerardo Murillo), José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros. Jest to fakt o tyle ważny dla sztuki chilijskiej, że jeden z członków meksykańskiego ruchu, a mianowicie Siqueiros, odwiedził w 1940 miasto Chillán w Chile, co zaowocowało jego współpracą z Xavierem Guerrero, Camilo Morim, Gregorio de la Fuentem i Fernando Marcosem w Szkole Meksykańskiej, która miała w późniejszym okresie swojej działalności silny wpływ na całą sztukę Ameryki Południowej⁸. Mori oraz de la Fuente swoje doświadczenia przenieśli do Akademii Sztuk Pięknych w Chile, co pomogło rozwinąć tam sztukę uliczną, miejską – w 1945 roku Fernando Marcos, Carmen Cereceda

oraz Osvaldo Reyes założyli na akademii grupę Malarzy-Muralistów Ministra Edukacji (*Grupo de Pinturas Muralistas del Ministerio de Educacion*)⁹.

Związki FRAP (*Frente de Acción Popular*), czyli koalicji partii centrolewicowych, liberalnych oraz radykalnie lewicowych z artystami zaowocowały kilkoma ważnymi, pod względem przestrzeni wspólnej, projektami. Jeden z nich miał na celu edukację plastyczną w szkołach podstawowych i średnich oraz stworzenie murali w każdej z nich¹⁰. W dużej mierze działania nowego ruchu odpowiadały opublikowanemu w 1953 roku *Manifestowi Ruchu Integracji Chilijskich Plastyków* (*Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica Chilena*), w którym postulowano, by sztukę ludową z jej aspektami społecznymi, również klasowymi, włączyć w obręb powstającej nowej sztuki¹¹. Artystom zależało na postawieniu silnego akcentu na sztukę społeczną, jej bliskość z proletariatem, na wyjściu z kręgu latynoamerykańskiej sztuki „sztucznej”, nie przystającej do estetyki Chile, niejako zaimportowanej ze Stanów Zjednoczonych i Europy. Zabiegano również o bliższe relacje z innymi krajami Ameryki Łacińskiej, stawiano na wymianę teorii, inspiracji i pomysłów¹².

Przychylność władzy oraz społeczeństwa pozwoliła artystom na rozwijanie sztuki miejskiej, ale tę samą strategię, polegającą na łączeniu polityki z ruchem muralistyczno-plastycznym, zastosowano w kampanii prezydenckiej Partii Chrześcijańsko-Demokratycznej. Z ramienia konserwatystów wystartował na fotel prezydencki Eduardo Nicanor Frei Montalva, a jego przeciwnikiem był Salvador Allende. Z dokumentów archiwalnych¹³ wynika, że CIA od samego początku sponsorowała kampanię Frei Montalvy, dlatego kandydat PCD miał przy swoim boku wykwalifikowanych socjologów, dziennikarzy, specjalistów od komunikacji, psychologów. Pojawiał się w propagandowej telewizji i prasie, a marsz *Młoda Ojczyzna* wykorzystał do szerzenia własnej wizji historii¹⁴. Najprawdopodobniej część amerykańskich rządowych pieniędzy posłużyła do opłacenia agencji reklamowej, która w maju 1963 roku rozpoczęła akcję



Brygada Ramona Parra, brak tytułu, 2012. Mural. She Paused 4 Thought (Street Art Around Santiago), CC BY 2.0, Wikimedia Commons.

muralistyczną, mającą na celu umieszczanie gwiazdek, symbolu partii PCD, na murach poszczególnych miast Chile. Na odpowiedź na propagandowe zaczepki konserwatystów nie trzeba było długo czekać, bo już w lipcu 1963 powstały lewicowe artystyczne kolektywy¹⁵ – jeden z nich pod kierownictwem Jorge Osorio, studenta architektury, jako pierwszy zareagował na praktyki działaczy opłaconych przez PDC. Patricio Cleary, świadek powstawania artystycznego ruchu miejskiego, jak również czynny muralista, stwierdził, że pojawienie się gwiazd konserwatywnej partii na murach chilijskich miast było aktem wtargnięcia na teren artystycznej swobody i improwizacji¹⁶. Od tamtego wydarzenia rozpoczęła się muralistyczno-plastyczna walka między zwolennikami koalicji partii lewicowych FRAP a konserwatystami, która została nazwana *Batalla de propaganda de la Avenida España*. Pierwsze murale *allendistas*¹⁷ zostały ulokowane między miastami Valparaíso i Vina del Mar, czyli w miejscu, gdzie toczyły się największe bitwy między artystami, a jeden z nich przedstawiał alegorię walki i nadziei chilijskiego narodu. Odpowiedzią konserwatystów była gwiazda z napisem „50 000 darowizny dla biednych dzieci”, na co lewicujący muraliści odpowiedzieli słynnym emblematem FRAP¹⁸ i napisem „W Ludowym rządzie nie będzie biednych dzieci”¹⁹. Jednym z ważniejszych murali stworzonych w czasie kampanii prezydenckiej było graffiti wykonane na moście Capuchins w mieście Viña, przedstawiające trzy istotne dla lewicy figury: robotników, chłopów i dziecko, będące symbolem nadziei Chile. Jeden z robotników trzymał Ziemię, pozostali zaś – wraz z chłopami – wznosili transparenty z hasłami promującymi Allendego²⁰. Po tym ruchu nie nastąpiła riposta ze strony konserwatystów, ale w 1964 roku, czyli w okresie najbardziej wytężonych działań przed wyborami prezydenckimi, *freistas* zamazali mural *allendistas*²¹. Do dyskusji między dwoma obozami włączył się wówczas Pablo Neruda, który w radiowej audycji bardzo krytycznie określił działanie zwolenników PDC. W zapisie nagrania można przeczytać, że poeta gloryfikował murale za ich kolory, witalność, szacunek dla ludzkiej twórczości, które wyróżniały sztukę Ameryki Łacińskiej na tle innych kontynentów²². Neruda nie krył swojej złości z powodu zniszczenia muralu *allendistas* i nazwał grupę *freistas* faszystami, wrogami kultury i postępu oraz przeciwnikami „światła i życia”²³. Jednocześnie poeta zachęcał do ciągłego „zapełniania” wspólnej przestrzeni, do tworzenia literatury, muzyki i właśnie murali.

Wandalizm zwolenników PDC sprawił, że lewicowe kolektywy rozpoczęły największą akcję miejską na brzegach rzeki Mopocho. W kolejnych latach istnienia ruchów miejskich to właśnie wały antypowodziowe służyły za materiał, na którym zaistniały najciekawsze przykłady sztuki graffiti. W dużej mierze murale stworzone w czasie Batalla de propaganda de la Avenida España nawiązywały do meksykańskiego ruchu, zwłaszcza do twórczości Diego Riviery, Davida Alfaro Siqueirosa oraz José Clemente Orozco.

Po przegranej Salvadora Allendego w 1964 roku grupa muralistów zaprzestała działań, by kilka lat później znowu rozpocząć akcję propagującą Partię Ludową, nie tylko w Valparaiso i Vina del Mar, ruch muralistyczno-plastyczny bowiem dotarł do Santiago. Malarze wznowili swoje działania w roku 1969, podczas zjazdu Partii Komunistycznej, powołano Brygadę Ramony Parry (BRP)²⁴. Nazwa grupy nawiązywała do nazwiska komunistycznej działaczki, która została zamordowana w czasie masakry na placu Bulnes w Santiago w 1946 roku. Wówczas ugrupowania komunistyczne protestowały z powodu delegalizacji części związków zawodowych, nieobecności takowych na terenach wiejskich, braku jednolitej polityki związkowej²⁵ oraz wzrostem cen żywności w trakcie tymczasowej prezydentury Alfredo Duhalde Vásqueza. W kampanię na rzecz robotników zorganizowaną przez Związek Pracowników (CTCH; La Confederación de Trabajadores de Chile) włączyli się również Elías Lafferte i Pablo Neruda. Po śmierci Ramona Parra została nazwana „pierwszym męczennikiem młodych komunistów”²⁶. Niestety, mimo tak wielkiego jej wpływu na artystyczny ruch miejski, informacji o Parrze jest niewiele. Z zachowanej komunistycznej ulotki można wywnioskować, że kobieta, gdy pobierała nauki u karmelitanek miała antykomunistycznie nastawienie. W latach następnych pod wpływem ojca i bojówkarzy Ramona razem z siostrą zaczęła uczestniczyć w działaniach syndykalistów oraz komunistów²⁷.

Brygada Ramony Parry zastąpiła przede wszystkim olbrzymimi muralami, które wykonywało najczęściej kilkanaście osób (od dwudziestu pięciu do trzydziestu²⁸) i każdy z uczestników miał powierzone ściśle określone zadanie: *trazadores* byli odpowiedzialni za projekt i często zmieniali z czasem swoją rolę na *fileteadores*, czyli osoby odpowiedzialne za finalny kontur; *fondeadores* wypełniali tło, *rellenadores*

kolorowali figury/postacie, a *guardias* pilnowali, by cała grupa nie została przyłapana przez policję²⁹. Styl BRP odznaczał się bardzo intensywnymi barwami, grubymi czarnymi obramowaniami i powtarzającymi się nieustannie symbolami (gołąb, zaciśnięta pięść, górniczy³⁰, sierp i młot, matki i dzieci, czerwone flagi).

Jednocześnie BRP skupiała się na harmonijnym współistnieniu przestrzeni miejskiej z obrazami: na murach znajdujących się obok lotniska postacie i flagi nabierały lekkości, a na promenadzie nad rzeką Mopocho

istotne były napisy (w większości wiersze Nerudy) połączone z malunkami brygady³¹.

Grupa muralistów nie tylko przedstawiała chilijską ludność w towarzystwie Salvadora Allendego lub w sceneriach sugerujących dostatek po dotarciu do władzy Partii Ludowej, ale też koncentrowała się na ukazywaniu pojedynczych grup społecznych lub aktualnych wydarzeń. Przed wykonaniem projektu wszyscy muraliści BRP dyskutowali o tym, co mural ma przedstawiać i na jakie kwestie polityczne ma wpływać. Najczęściej grupa koncentrowała się na problemach wykształcenia, nacjonalizacji zasobów naturalnych, reformy rolnej, solidarności z innymi narodami oraz na walce o środki produkcji³². Dla chilijskich muralistów ważne było to, by malowidła mogły być odczytywane przez każdego pieszego, tak aby ich sens trafiał do potencjalnych wyborców Partii Ludowej³³. Dlatego brygada postanowiła zrezygnować z abstrakcyjnych form oraz zawiłych, głęboko symbolicznych treści w swoich pracach. Do najpopularniejszych murali zalicza się te, które ukazywały górników, wiwatującą ludność wraz z Allendem lub plansze przedstawiające postulaty Partii Ludowej, przypominające w swej formie komiks³⁴.

BRP nie zaprzestała swojej działalności po zwycięstwie Allendego, co poskutkowało stworzeniem jednego z najważniejszych malowideł grupy pod kierownictwem Roberta Matty w 1971 roku, a mianowicie dzieła *Pierwszy cel chilijskiej ludności*, które wskazuje na znajomość europejskiej sztuki surrealistów. Matta zaznajomiony był ze współczesną mu europejską oraz północnoamerykańską kulturą, jako że zawiła sytuacja polityczno-ekonomiczna Chile w latach 30. zmusiła go do emigracji³⁵. Po ustabilizowaniu się warunków w kraju surrealista powrócił i na czas realizacji



Brygada Ramona Parra, brak tytułu, 2012. Mural. She Paused 4 Thought (Street Art Around Santiago), CC BY 2.0 Wikimedia Commons.

jednego projektu wstąpił w szeregi Brygady Ramony Parry, gdzie zaoferował grupie zupełnie inną konwencję wizualności. Matta odszedł od grubych, czarnych linii, nawiązań do sztuki ludowej Mapuche, ale wykorzystał pełną paletę barw i najważniejsze elementy symboliki BRP, czyli czerwone flagi i flagi narodowe. Istotnym aspektem muralu było ukazanie swobodnych, nagich ludzi, wykrzykujących między innymi: „Chcemy zmienić nasze życie” oraz „Musimy tworzyć, by uwierzyć”³⁶. Oczywiście wprowadzenie autora *Pierwszego celu chilijskiej ludności* w meandry życia brygady nie spowodowało drastycznych modyfikacji w programie artystycznym muralistów, grupa bowiem nadal poruszała się po wypracowanym wcześniej estetyczno-politycznym terytorium.

Innym kolektywem artystycznym działającym w czasie istnienia BRP była grupa socjalistów, którzy początkowo, do momentu powołania koalicji lewicowych partii, konkurowali z komunistami. Nazwa socjalistycznego ugrupowania zmieniała się kilkakrotnie. Na początku swojego istnienia inspirację, by nazwać się *Venceremos* (Wygramy), ugrupowanie zaczerpnęło ze znanego zawołania towarzyszącego rewolucji kubańskiej: *Hasta la victoria!*. Następnie brygada socjalistów, na wzór Brygady Ramony Parry, wzięła swoją nazwę od zabitego przez policję w 1970 roku w Santiago oraz zafascynowanego rewolucją na Kubie Pedro Lenina Valenzueli³⁷. Pierwsze murale brygady Lenina Valenzueli pojawiły się na uniwersytetach i ulicach Santiago. Grupa socjalistycznych muralistów po raz kolejny zmieniła swoją nazwę na Brygada Elmo Catalán, co było odwołaniem do nazwiska chilijskiego dziennikarza, który wstąpił do partyzantki Che³⁸. Innym powodem modyfikacji nazwy było przedstawianie Pedro Lenina Valenzueli przez prasę chilijską jako terrorysty³⁹. Początkowo BRP i BEC konkurowały ze sobą, ale w związku z koalicją lewicowych partii grupy nawiązały współpracę. Podobno obie brygady w jedną noc umieściły na murach Santiago napis „Z Allendem wygramy. Partia Ludowa!” aż piętnaście tysięcy razy⁴⁰. Wygrana Allendego w 1970 roku, o czym była już mowa, nie oznaczała zakończenia działalności muralistów, dopiero



Roberto Matta, *Brygada Ramona Parra, El Primer Gol del Pueblo Chileno, 1971*. Mural. Centro Cultural Espacio Matta, Santiago.

po niej bowiem powstało dzieło Matty, podjęto szereg artystycznych inicjatyw w przestrzeni miejskiej związanych z aresztowaniem Angeli Davis, powstał kolektyw nawiązujący do sztuki Pedro Lobosa, skupiano się na wydarzeniach w Hiszpanii⁴¹ i wciąż wykorzystywano symbolikę BRP w celu ozdabiania murów miast. Niektóre murale, starsze i związane z kampanią prezydencką, zostawały zamalowywane, ale jak stwierdził w wywiadzie José Balmes, był to naturalny etap artystycznego życia murali w Chile⁴².

Czasy swobodnego istnienia działań lewicowych brygad w sferze miejskiej kończą się wraz z puczem w 1973 roku. Słynny mural Matty został w tym czasie zamalowany kilkoma warstwami farby, przez co odrestaurowanie go w 2006 roku było problematyczne i nie skończyło się całkowitym sukcesem⁴³. W czasie trwania junty wszystko, co w przestrzeni miejskiej kojarzyło się z komunizmem i socjalizmem, czyli przede wszystkim prace brygad muralistycznych utworzonych w latach 60. i 70., zostało zamalowane i zlikwidowane. Czystki kulturalne dotknęły nie tylko murali, za rządów Pinocheta bowiem palono książki odwołujące się – nawet w znikomej formie – do marksizmu, niszczone filmy, nagrania lewicujących muzyków, wyrzucano z uczelni niewygodnych studentów oraz zamknięto Wydział Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Chilijskim i Muzeum Sztuki Współczesnej – samych artystów mordowano lub wydalano z kraju⁴⁴.



Brygada Elmo Catalán, Callejeras, Barra Vergara ex BRM, Negotrópica, Laura Moya, Ariaca, Nebs Pereira, La Matraca, Muralistas Pablo Vergara, *A 41 años del golpe no tranzamos* (fragment), 2014. Mural, zdjęcie: Rodrigo Fernández, CC BY-SA 4.0, Wikimedia Commons.

Rozważania nad wizualnością obrazów stworzonych przez chilijską radykalną lewicę warto wpisać w obręb terminu „zwrot wizualny”, który dla W.J.T. Mitchella jest:

postlingwistycznym i postsemiotycznym ponownym odkryciem obrazu jako złożonej gry pomiędzy wizualnością, zmysłami, instytucjami, dyskursem, ciałem i figuratywnością. Jest zdaniem sobie sprawy z tego, że widzenie

[*spectatorship*] (spoglądanie, wpatrywanie, zerkanie, praktyki obserwacji, inwigilacji i przyjemności wizualnej) może być problemem tak głębokim, jak przeróżne formy czytania (rozszyfrowywanie, dekodowanie, interpretacja itd.) oraz że doświadczenie wizualne czy „wizualne kompetencje” mogą nie być w pełni wytłumaczalne przez model tekstualności⁴⁵.

Zdaniem autora *Image Science* obrazy nie są jedynie przedstawieniami, lecz stanowią obiekty włączające w swoją wizualność różne aspekty, w tym ujęcie społecznych czynników. Dla Mitchella ważne jest również zaznaczenie, że obraz i tekst to obiekty nie konkurujące ze sobą, nie negujące siebie nawzajem, a wzajemnie się zająbiające: obraz można czytać, a tekst oglądać. W tak rozumianej dialogiczności pomiędzy mediami Gottfried Boehm, z którym Mitchell prowadził korespondencję, stwierdził w jednym z listów, że zwrócenie się w stronę obrazów nie oznacza gestu negującego język, ponieważ w czasie kierowania uwagi na obrazy „w grę wchodzi różnica w stosunku do języka”⁴⁶. W tezie tej kładzie się jednak akcent pada na badanie odmienności tekstu i języka, zakłada ona bowiem „że obrazy same w sobie są zdarzeniami językowymi, bądź też, że przynależą do uniwersalnego świata znaków”⁴⁷. Nie pozwoliłaby ona więc uchwycić specyfiki chilijskich obrazów oraz uniemożliwiłaby śledzenie powiązań pomiędzy formą, fakturą, symbolem, stosunkami społecznymi. Bardziej użyteczna w kontekście chilijskich muralistów, bo uwzględniająca właśnie społeczny wymiar, jest teoria Mitchella, zestawiająca obrazy z istotami żywymi, posiadającymi pragnienia, potrzeby, chęci czy popędy. By przedstawić żywotność obrazów, autor odwołuje się do fetyszyzmu towarowego, opisywanego przez Karola Marksa w pierwszym tomie *Kapitału*. Pojęcie to dotyczy iluzorycznego pojmowania towarów: „wytwórcom wydają się społeczne stosunki ich prac prywatnych nie tym, czym są, to znaczy nie bezpośrednio społecznymi stosunkami osób w samych ich pracach, lecz raczej rzeczowymi stosunkami osób i społecznymi stosunkami rzeczy”⁴⁸. Marksowski termin potrzebny jest Mitchellowi, by przedstawić wytwarzanie obrazów-towarów i ich wartości, będącej stosunkiem społecznym, egzystującym, za sprawą fetyszyzacji, pod kamuflażem relacji rzeczowej. Obrazy sfetyszyzowane poddają się takim samym mechanizmom jak inne produkty. Wartość towarów jest określana przez

Marksa jako zmysłowa i nadzmysłowa, a powstaje ona w czasie wymiany tychże. Po dodaniu tego tajemniczego elementu „ludzie starają się odszyfrować znaczenie hieroglifu, odkryć tajemnicę swego własnego społecznego produktu, gdyż określenie przedmiotów użytku jako wartości jest tak samo społecznym produktem jak mowa”⁴⁹. Obraz-towar jest fetyszem, odbiorca ma go odczytać, ale jednocześnie zostaje on skazany na wieczne odnoszenie obrazu-towaru do sfery iluzji. W celu odciążenia się od fetyszyzmu, żywotność obrazu musi zostać ujęta w kontekście społecznym, obrazy bowiem wprowadzają do życia społecznego „nowe formy wartości, podważając dotychczasowe kryteria i zmuszają do weryfikacji przekonań”⁵⁰. Obrazy wpływają na wspomnienia, wyobraźnię, pragnienia i popędy; potrafią migrować, przemieszczać się między kulturami, a ich wartość, czyli stojący za nimi stosunek społeczny, jest historycznie zmienna⁵¹.

Ujawniając środki produkcji i przebieg pracy, będącej uosobieniem pracy dobrowolnej, nienajemnej, lewicowym brygadom muralistycznym udało się stworzyć obrazy, nie będące fetyszami. Stało się to przede wszystkim dzięki materialistycznej, kolektywnej metodzie pracy, pozbawionej mistycznej otoczki. Krytyka wymierzona w stronę *freistas* przez Pablo Nerudę, który stwierdził, że zaatakowali oni „światło i życie” zawarte w muralach Brygady Ramony Parry, dotyczy w dużej mierze zniszczenia samego stosunku społecznego stojącego za muralami. Muraliści zdawali sobie sprawę, że przestrzeń miejska, będąca miejscem wspólnym, należąca do społeczeństwa, nie powinna zostać przejęta przez konkretną grupę, że musi wyrażać poglądy ludu. Brygady wytwarzały obrazy kolektywnie, ale jednocześnie, co bardziej istotne, odrzucały kapitalistyczną formę produkcji, polegającej na pracy najemnej. Lewicowi artyści dobrowolnie powzięli decyzję, że zaczną tworzyć murale realizujące w przestrzeni miejskiej światopogląd komunistyczny i socjalistyczny. Rozróżnienie produkcji na pracę kolektywną, dobrowolną, działającą na rzecz dobra wspólnego, i pracę najemną, zleconą przez partię konserwatywną, jest jedną z istotniejszych dla nas kwestii. To, co zrobili zwolennicy Frei, nie było tylko zniszczeniem obrazu, lecz także zamachem na stojący za nim stosunek społeczny oraz nadzieje związane z wyzwoleniem społeczeństwa spod dyktatury klasy panującej. Ten faszystowski akt ujawnia, w jaki sposób *freistas* pojmowali przestrzeń

miejską, a mianowicie jako sferę należącą do konkretnej klasy społecznej, w której nie ma miejsca na wyrażenie poglądów ludu; jako utowarowione terytorium, w którym nie ma miejsca na produkcję inną niż kapitalistyczna. Działania niszczące pracę kolektywną oraz dobro wspólne najdobitniej pokaże junta Pinocheta w 1973 roku. W tym czasie nie tylko rugowano z przestrzeni wspólnej komunizm i socjalizm, likwidując konkretne grupy społeczne, ale też zaczęto wdrażać koncepcje Milтона Friedmana.

Zestawienia praktyk *freistas* i *allendistas* można dokonać, używając Rancière'owskich pojęć demokracji, polityki i policji. W eseju *Dziesięć tez o polityce* francuski filozof wskazuje, że demokracja „to termin wymyślony przez jej adwersarzy – tych wszystkich, którzy mają jakiś tytuł do sprawowania władzy: wiek, urodzenie, bogactwo, cnotę, wiedzę. Tym kpiącym słowem chcę zakomunikować odwrócenie tradycyjnego porządku rzeczy”⁵³. Ów „porządek rzeczy” oznacza dla autora *Estetyki i polityki* rządy ludu, wykluczonych i pozbawionych tytułu do sprawowania władzy. Władzę demokratyczną przejmują jednostki, które z racji swojej uprzywilejowanej pozycji roszczą sobie prawo do rządzenia. Rancière dostrzega w takiej dystrybucji władzy nie tylko wykluczenie ludu (*demos*), lecz także proces dzielenia postrzegalnego⁵⁴, które jest podstawową praktyką policji. Autor *Na brzegach politycznego* mianem „policji” określa system dzielący społeczeństwo na grupy „zdefiniowane poprzez różnice urodzenia, zawodu, miejsc i interesów, które tworzą społeczne ciało przy usunięciu wszelkich naddatków”⁵⁵. W obrębie owego „naddatku” znajdują się osoby wykluczone, pozbawione głosu i nieprzystające do określonych przez policję grup społeczno-ekonomicznych. Praktykę, dzięki której *demos* może przemówić, uwidocznic swoje istnienie, Rancière nazywa polityką. To ona sprawia, że dzielenie postrzegalnego zostaje zakłócone. Poprzez działanie polityki wykluczone grupy mogą zostać włączone w kreowanie wspólnoty. Spojrzenie przez pryzmat Rancièreowskiej filozofii pozwala dostrzec, że *allendistas* chcieli unaocznic postulaty ludzi pochodzących z ludu, jak również samych siebie. Proces tworzenia murali na przykładzie postulatów robotników, wiejskiej ludności, kobiet to nic innego, jak działanie polityczne: odzyskiwanie przestrzeni, zagarniętej przez praktyki policyjnego państwa, przez „niemy” lud. Przestrzeń „upolityczniona”

wzbogacona zostaje o to, co zniknęło za sprawą praktyk policyjnych. Przede wszystkim widoczne stają się roszczenia ludu wobec państwa, którego zadaniem jest stać po stronie całego społeczeństwa, a nie grup uprzywilejowanych. To właśnie za sprawą lewicowych grup muralistycznych lud został pokazany, wyodrębniony z konserwatywnego podziału społeczeństwa.

Dzięki połączeniu rozważań nad ideologią oraz koncepcji policji i polityki można dostrzec, że lewicowy ruch muralistyczny, poprzez defetyszyzację, od początku chciał znieść aparat klasy panującej, która nie zabiegała o kwestie istotne dla ludności Chile. Miejskie, artystyczne ugrupowania ujawniały materialistyczny charakter ideologii, wytwarzającej podmiotowości i światopoglądy – realizowały w ten sposób Rancièrowskie pojęcie polityki. Jednocześnie muralistyczne brygady odrzucały idealizm, kryjący się za fałszywymi przesłankami narzuconymi przez „niebiosą” lub inne wyższe, policyjne instancje. Muralistyczne brygady rozbiły ideologię klasy panującej i szukały miejsca dla swojej historii w obrębie Historii. Praktyki te w latach 60. i 70. przeprowadzano przy użyciu obrazów, które nie tylko nawiązywały do stylu kultury Mapuche, lecz także same realizowały komunistyczną wizję świata oraz wprowadzały chilijską ludność do sfery publicznej. Lewicowe brygady stanęły w kontrze do prawicowych muralistów–najemników: szczególne znaczenie miał tu ich stosunek do wytwarzanych obrazów, bo choć reprezentowały one idee komunistyczne i socjalistyczne (ludność krocząca z Allendem, czerwone flagi), owa „reprezentacja” miała zupełnie inny charakter niż w przypadku obrazów wytwarzanych przez najemników Partii Chrześcijańsko–Demokratycznej. Uczynienie ludu widocznym w przestrzeni publicznej i podniesienie ludowych postulatów (powszechna edukacja, nowelizacja polityki mieszkaniowej i agrarnej, zmiany w prawie pracy) nie było przez brygady traktowane jako gesty czysto symboliczne, ale jako praktyki silnie osadzone w przestrzeni materialnej i bezpośrednio wpływające na warunki życia społecznego. Można wręcz powiedzieć, że już wówczas artyści utożsamiający się z klasami podporządkowanymi przełamali ortodoksyjny marksistowski podział na bazę i nadbudowę, dostrzegając fakt, że obydwie te sfery wpływają na siebie w równym stopniu – proces produkcji w przestrzeni symbolicznej okazał się czymś, co może zostać zorganizowane zarówno na sposób kapitalistyczny,

jak i komunistyczny. Lewicowi muraliści nie przemawiali bowiem w imieniu wyidealizowanego ludu – tak jak najemni artyści przemawiali w imieniu i na zlecenie prawicy konserwatywnej – ale sami immamentnie należeli do ludu: przedstawieniową warstwę swoich dzieł (figury matek, dzieci, górników, rolników) z konieczności musieli oni zatem traktować jako coś, co w przestrzeni społecznej zachowuje się dynamicznie, kształtuje tożsamość odbiorców i wzmacnia ich podmiotowość oraz poczucie sprawczości – sami przecież, właśnie jako lud, dawali wyraz swojej sprawczości i siły, zamalowując mury chilijskich miast. Nie sposób nie odnotować również, że estetyka lewicowych murali, nawiązująca do tradycyjnej sztuki Ameryki Południowej, sama w sobie zawierała ogromny potencjał polityczny, uruchamiając kody ludowe, kojarzone z pierwotnym komunizmem.

Choć więc obydwie frakcje operowały narzędziami „przedstawieniowymi”, należy zauważyć, że murale promujące Partię Chrześcijańsko-Demokratyczną w oczywisty sposób podlegały alienacji i stawały się fetyszami, co nie miało miejsca w przypadku murali lewicowych brygad. Choć gwiazdy PCD pojawiające się na murach, w miejscach widocznych i dostępnych dla wszystkich, przemawiać miały do ludu – stawianego tu po prostu w pozycji elektoratu – ani nie były one owego ludu wytworem (powstawały przecież na zamówienie klas panujących), ani nie służyły jego uwidocznieniu (uwidaczniano przecież abstrakcyjne konserwatywne idee: religię, naród, święte prawo własności), ani nie wyrażały ludowych postulatów. Tego rodzaju przedstawienia miały oczywiście funkcjonować w sposób dynamiczny, jako że stanowiły element aparatu ideologicznego klas panujących – faktem jest jednak, że ich dynamika miała charakter fasadowy i jednostronny: Chilijczycy obserwujący prawicowe murale mieli być elastycznie kształtowani przez konserwatywną propagandę, ale sam sposób powstawania gwiazd PCD miał pozostawać dla nich zagadką. Bez tej alienacji, bez ukrycia źródeł finansowania kampanii PCD, prawicowa indoktrynacja ludu w żadnym stopniu nie byłaby skuteczna.

W wywiadzie z Filippem Del Lucchesem i Jasonem E. Smithem, Antonio Negri stwierdził, że „[B]ycie komunistą oznacza toczenie wojny z własnością prywatną, a ostatecznie dążenie do jej zniszczenia przy jednoczesnej próbie budowania instytucji dobra wspólnego”⁵⁶. Lewicowi muraliści, organizując przestrzeń społeczną

i warunki pracy artystycznej na zasadach kooperacji i dobra wspólnego, jednoznacznie przeciwstawiali się naturalizacji kategorii własności prywatnej, a przy tym nie wpadali w pułapkę paternalizmu i społecznego awangardyzmu: jako twórcy ludowi przemawiali we własnym interesie, wykluczając w ten sposób alienujące zapośredniczenie, które typowe jest dla artystów przyglądających się masom z bezpiecznego dystansu. Wyjątkowość opisanych w niniejszym artykule praktyk muralistycznych ujawnia się dopiero w ich kontekście historycznym i społecznym: to nie sposoby reprezentacji pozwoliły muralistom przewyciężyć fetyszym obrazu, ale kolektywna i oddolna organizacja produkcji sztuki. Choć muralistyka zdaje się dziś niezwykle atrakcyjna i popularna, taka relacyjna perspektywa analizy stanowi dziś rzadkość – bez niej jednak trudno o solidne wnioski na temat sztuki miejskiej.

Przypisy

- 1 INLA – Irish National Liberation Army (Irlandzka Narodowa Armia Wyzwoleńcza).
- 2 Piotr Juskowiak, *Przestrzenie wspólnoty. Filozofia wspólnotowości w perspektywie badań nad miastem postindustrialnym*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2015, s. 215.
- 3 Ibidem, s. 216.
- 4 Ibidem, s. 216.
- 5 Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Kraków 2007, s. 24.
- 6 Ibidem, s. 25.
- 7 Edward Lucie-Smith, *Latin American Art of the 20th Century*, Thames & Hudson Ltd., London 1993, s. 50.

- 8 Rodney Palmer, *Street Art Chile*, Eight Books Ltd, London 2008 , s. 8.
- 9 Ibidem, s. 8.
- 10 Ibidem, s. 8.
- 11 Eduardo Castillo Espinoza, *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Ocho Libros Editores, Santiago 2006, s. 63.
- 12 Ibidem, s. 63.
- 13 Informacje na temat finansowania można znaleźć na stronie amerykańskiego Departamentu Stanu. Zob. A „Noisy Democracy”: *The Decline of Eduardo Frei, January–December 1969*, w: *Foreign Relations of The United States, 1969–1976, Volume XXI, Chile, 1969–1973*, Office of Historian, <http://history.state.gov/historicaldocuments/frus1969-76v21/ch1>, dostęp 20 września 2017. Innym źródłem informacji jest strona Archiwum Bezpieczeństwa Narodowego Stanów Zjednoczonych. Zob. Peter Kornbluh, *Chile 1964: CIA Covert Support in Frei Election Detailed; Operational and Policy Records Released for First Time*, The National Security Archive z 27 września 2004, <http://nsarchive.gwu.edu/news/20040925/index.htm>, dostęp 20 września 2017.
- 14 Patricio Cleary, *Cómo nació la pintura mural política en Chile*, „Chile. Breve Imaginería política 1970–1973”, <http://www.abacq.net/imagineria/nacimi1.htm>, dostęp 21 września 2017.
- 15 Większość artystów była studentami lub absolwentami Uniwersytetu Federico Santa María w Valparaíso, malarzami związanymi z Jorge Osorio lub z Nemesio Rivierą, Gastónem Vilavecchią. Zob. Eduardo Castillo Espinoza, *Puño y letra...*, s. 64.
- 16 Patricio Cleary, *Cómo nació la pintura mural política en Chile...*
- 17 *Allendistas* – słowo oznaczające zwolenników Salvadora Allende.
- 18 Symbolem FRAP jest krzyż z literą A ulokowaną na dole. Następnie krzyż FRAP-u został zmodyfikowany na potrzeby UP (Unidad Popular; Partia Ludowa),

założonej w 1969 roku.

19 Po hiszpańsku *En el Gobierno Popular no habrá niños pobres*. Słowo *popular* (tłumaczone w artykule na „ludowy”) odwołuje się do nazwy FRAP-u (Partia Ludowa) i było często wykorzystane. W książce *Puño y letra* Espinozy znajduje się zdjęcie prezentujące mural z napisem *Mantendremos la unidad de la familia en el gobierno popular con mejores*, co można przetłumaczyć jako „Lepiej jest utrzymać rodzinę z rządem Ludowym”. Zob. Eduardo Castillo Espinoza, *Puño y letra...*, s. 69.

20 Rodney Palmer, *Street Art Chile...*, s. 8.

21 *Freistas* – słowo oznaczające zwolenników Eduardo Nicanor Frei Montalva.

22 Pablo Neruda, *El mural del puente Capuchinos ha sido destruido*, „Chile. Breve Imaginería política 1970 – 1973”, <http://www.abacq.net/imagineria/puente.htm>, dostęp 21 września 2017.

23 Ibidem.

24 Rodney Palmer, *Street Art Chile...*, s. 9.

25 Nastroje antyzwiązkowe, które zaczęły pojawiać się na arenie politycznej Chile od 1945 roku, znacząco wpłynęły na kondycję związków zawodowych. Część z nich pozostawała nielegalna. Lata 1940–1945 były pod tym względem burzliwe także ze względu na relacje między komunistami a socjalistami. Oba ugrupowania domagały się podwyższenia płac, nowelizacji praw pracowniczych, ale socjaliści uważali, że komuniści posługują się archaicznym sposobem myślenia o modernizacji przemysłu. Z powodu tych konfliktów socjaliści wystąpili w latach 40. przeciwko komunistom i połączyli siły z Partią Radical, której przewodniczącym był Gabriel González Videla. W 1947 roku zostali wykorzystani do złamania strajku w przemyśle węglowym, który zorganizowali komuniści. Zob. Jean Carrière, Nigel Haworth, Jacqueline Roddick, *The State, Industrial Relations and the Labour Movement in Latin America. Volume 1*, The Macmillan Press, London 1989, s. 214-215.

26 Autor nieznany, *Por primera vez. La familia de Ramona Parra habla sobre ella*

documentos exclusivos, „Ramona”, nr 18,

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0056769.pdf>, dostęp 22 września 2017.

27 Ibidem.

28 W skład BRP wchodziłi studenci architektury, sztuki oraz malarze. Zob. José Balmes, Catherine Humblot, *La historia de un pueblo en los muros de Chile*, „Chile. Breve Imaginería política 1970–1973”, <http://www.abacq.net/imagineria/004.htm>, dostęp 21 września 2017.

29 Rodney Palmer, *Street Art Chile...*, s. 10.

30 W gospodarce Chile dużą rolę odgrywało górnictwo. Z tego należy wywnioskować, że górnicy na muralach przedstawiali robotników *au globe* i dlatego nie ma tam dosłownych przedstawień innych zawodów.

31 José Balmes, Catherine Humblot, *La historia de un pueblo en los muros de Chile...*

32 Ibidem.

33 Ernesto Saúl, *Brigadas Ramona Parra. Arte de la ciudad*, „Chile. Breve Imaginería política 1970–1973”, <http://www.abacq.net/imagineria/arte.htm>, dostęp 21 września 2017.

34 Dokumentacja murali BRP można znaleźć na stronie internetowej „Chile. Breve Imaginería política 1970 – 1973”, <http://www.abacq.net/imagineria/sumario.htm>, dostęp 21 września 2017.

35 W ciągu osiemnastu miesięcy rząd zmieniał się aż dziesięciokrotnie. Zob. Edward Lucie-Smith, *Latin American Art...*, s. 89.

36 Mural można oglądnąć w krótkim dokumentalnym filmie przygotowanym przez Krajową Radę Zabytków. Zob. Andrés Daly, Diego Breit, *Arte y Patrimonio – El primer gol del pueblo chileno*, Consejo de Monumentos Nacionales,

<https://vimeo.com/146045185>, dostęp 21 września 2017.

37 Autor nieznany, *Hijacker Killed in Fight Aboard Chilean Airliner*, „The New York Times” z 7 lutego 1970, www.nytimes.com/1970/02/07/archives/hijacker-killed-in-fight-aboard-chilean-airliner.html?_r=0, dostęp 22 września 2017.

38 Rodney Palmer, *Street Art Chile...*, s. 10. Relacja między Chile a porewolucyjną Kubą była od samego początku bardzo zażyła. Rząd Chilijski, wraz z Argentyną, Brazylią, Meksykiem, Boliwią i Ekwadorem, sprzeciwił się wydaleniu Kuby z Organizacji Państw Amerykańskich. Po rewolucji kubańskiej socjalistyczne partie Chile zaczęły stosować bardziej agresywną politykę wobec takich kwestii jak wiejskie związki zawodowe, nawracanie sprywatyzowanych spółek i firm w stronę nacjonalizacji. Zob. Thomas C. Wright, *Latin America in the Era of the Cuban Revolution. Revised Edition*, Praeger Publishers, Westpoint, Connecticut, London 2001, s. 131. Sam Salvador Allende w latach 60. stwierdził, że kubańska rewolucja jest rewolucją narodową, ale również obejmującą całą Amerykę Łacińską. Zob. Geraldine Lievesley, *The Cuban Revolution. Past, Present and Future Perspectives*, Palgrave Macmillan, New York 2004, s. 88.

39 Rodney Palmer, *Street Art Chile...*, s. 10.

40 Ibidem, s. 11.

41 W 1972 roku powstał mural z napisem *España=facismo - Facismo=muerte*. Podczas dyktatury gen. Franco Partia Radykalna, której przewodniczącym był Juan Antonio Ríos, postanowiła zerwać stosunki z faszystowską Hiszpanią. Zob. Simon Collier, William F. Sater, *A History of Chile. 1808–2002*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 244. Nastawienie rządu do hiszpańskiej dyktatury na pewno oddziaływało na społeczeństwo, a tym bardziej na komunistyczne, socjalistyczne ugrupowania.

42 José Balmes, Catherine Humblot, *La historia de un pueblo en los muros de Chile...*

43 Informacje dotyczące muralu Matty można znaleźć na stronie Narodowego

Archiwum. Zob. Mural „*El primer gol del pueblo chileno*” de Roberto Matta, Consejo de Monumentos Nacionales, <http://www.monumentos.cl/catalogo/625/w3-article-56882.html>, dostęp 22 września 2017.

44 José Balmes, Catherine Humblot, *La historia de un pueblo en los muros de Chile...*

45 W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna” 2009, nr 1(23), s. 7-8.

46 Gottfried Boehm, W.J.T. Mitchell, *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny. Dwa listy*, przeł. K. Gadowska, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012. s. 99.

47 Ibidem, s. 112.

48 Karol Marks, *Kapitał. T. 1. Księga 1. Proces wytwarzania kapitału*, przeł. M. Brzeziński, S. Krusiński, L. Krzywicki, K. Pławiński, K. Puchewicz, J. Siemaszko, Książka i Wiedza, Warszawa 1951, s. 78.

49 Ibidem, s. 79.

50 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 122.

51 Kapitalizm jest ujmowany przez Marksa jako system historyczny, a nie naturalny, jak chcieliby tego inni ekonomiści. Naturalizowanie praktyk burżuazyjnych zostaje przedstawione w *Kapitale* za pomocą bohatera literackiego Robinsona Crusoe, który wylądował na wyspie i zaczął prowadzić księgi handlowe swojego gospodarstwa. David Harvey w *Przewodniku po „Kapitale”* podaje inne przykłady, m.in. chłopów pańszczyźnianych oraz wiejskie gospodarstwo, by pokazać, że wartość nie jest naturalna, lecz społeczna. „Kategorie burżuazyjnej ekonomii politycznej” to zaledwie „formy myśli mające społeczny, a więc obiektywny walor dla stosunków produkcji tego historycznie określonego społecznego sposobu produkcji”. Zob. David Harvey, *Przewodnik po „Kapitale” Karola Marksa*, przeł. K. Szadkowski,