

Karolina Lachowska

Uniwersytet Wrocławski

ORCID 0000-0003-3659-6785

Marcin Pielużek

Uniwersytet Wrocławski

ORCID 0000-0001-9508-3627

Miasto jako przestrzeń ideologiczna – analiza sztuki ulicznej towarzyszącej aktualnym protestom w Chile

Wstęp

Przestrzeń miejska w zależności od sytuacji społeczno-politycznej pełni różnorodne funkcje. Zwykle jest miejscem codziennego życia, odpoczynku, inspiracji i rozwoju, czasami staje się jednak areną protestów, zgromadzeń, walki o prawa i przywileje. Niniejszy artykuł koncentruje się na tym drugim aspekcie. Na przykładzie aktualnych wydarzeń w Chile (przełom roku 2019 i 2020) podjęta została analiza koncentrująca się na wykorzystaniu przestrzeni miejskiej jako przestrzeni komunikacyjnej w sytuacji protestów społecznych. Interesować nas będzie z jednej strony interakcja między fizyczną a społeczną naturą miasta (Parysek 2015: 29), czyli „sposobem konfrontowania się mieszkańców z przestrzenią publiczną” (Bierwiaczonek 2016: 10). Z drugiej zaś to, w jaki sposób sztuka uliczna wykorzystywana jest jako narzędzie komunikacji w czasie protestów.

Głównym celem artykułu będzie zatem analiza różnorodnych przejawów zaangażowanego społecznie i politycznie street artu, a w konsekwencji próba rekonstrukcji semantyki poszczególnych obrazów. Murale, plakaty, hasła malowane na murach traktujemy tu jako jedną z form protestu, za pomocą której przedstawiane są postulaty, następuje symboliczna odpowiedź na działania i decyzje władz. Zakładamy, że całościowe znaczenie (semantyka) poszczególnych form street artu wynikać będzie zarówno z powiązań między znakami współtworzącymi dany mural, jak i różnymi typami znaków – ikonami, indeksami i znakami symbolicznymi. Wychodząc zatem od teorii semiotyki Charlesa Sandersa Peirce’a (1997) i konstruktywistycznych teorii komunikacji (zob. Schmidt 2006), postaramy się zrekonstruować semantykę murali, traktowanych jako określone kody semiotyczne i semantyczne obecne w przestrzeni miejskiej stolicy Chile – Santiago de Chile, oraz wskazać, jakie elementy semiotyczne i symboliczne dominują aktualnie w tej przestrzeni i do jakich aspektów społeczno-politycznych się odnoszą. Chcemy jednak odpowiedzieć nie tylko na pytanie, jakie znaczenia wytwarzane są przez poszczególne znaki obecne w przestrzeni publicznej, ale także jak poszczególne znaki funkcjonują w odniesieniu do innych znaków i/lub „systemów znaczeniowych o szerszym zasięgu”.

W konsekwencji będziemy dążyć do uzyskania odpowiedzi na następujące pytania: 1) jakie elementy semiotyczne (kody i subkody) dominują w analizowanych materiałach wizualnych?; 2) do jakich aspektów społeczno-polityczno-ideologicznych odnoszą się analizowane obrazy?; 3) jaka jest dominująca semantyka analizowanych obrazów?

W procesie rekonstrukcji semantyki murali wykorzystano metodę analizy semiotycznej i dyskursywnej zaproponowaną przez Gillian Rose (zob. Rose 2010). Ta pierwsza pozwoli uchwycić, jakie znaki wykorzystywane są w procesie generowania analizowanego dyskursu protestu i oporu, analiza dyskursywna z kolei stanowić ma narzędzie umożliwiające nie tylko ułożenie odkrytych znaczeń w szerszym kontekście społecznym, ale także próbę rekonstrukcji określonych ideologii stojących za danymi komunikatami i/lub znakami.

Miasto jako przestrzeń do protestów

W dzisiejszych czasach miasto¹ jako konstrukcja przestrzenna o charakterze politycznym i społecznym stanowi pole walki zarówno z władzą, jak i o władzę, ale również walki o uwagę. Wystarczy przywołać tu lewicowe protesty antyglobalistów w Edynburgu czy Genewie, prawicowe marsze z okazji Świąta Niepodległości, marsze przeciwko polityce Donalda Trumpa, George'a Busha, marsze milczenia przeciwko zamachom terrorystycznym w Paryżu czy Brukseli, a także czarne marsze przeciwko ustawie antyaborcyjnej w Polsce, wystąpienia przeciwko ACTA, które zgromadziły tłumy na całym świecie, czy ostatnie manifestacje w Hongkongu. Podane przykłady pokazują zróżnicowany zakres i obszar działania, odmienne sposoby aktywizacji ludzi, a także różne punkty będące początkiem owego „sprzeciwu”. Element, który je łączy, to swoistego rodzaju forma powiedzenia NIE.

Protesty przeważnie – chociaż nie zawsze – koncentrują się wokół aglomeracji miejskich. Nawiązując zatem do Macieja Kowalewskiego (2016), można stwierdzić, że miasta są współczesną „areną protestów”. Analiza wybranych przewrotów XX wieku przeprowadzona przez Josefa Guglera (1982) wykazała, że miasta odgrywają strategiczną rolę w szeroko pojętej rewolucji. Zauważa on, że przejście kontroli nad miastem ma wymiar symboliczny, na przykład przejście stolicy = przejście władzy. Dodatkowo miasta, w przeciwieństwie do wsi, dają poczucie bezpieczeństwa i anonimowości protestującym (Gugler 1982: 62–69), a ze względu na zagęszczenie mieszkańców ułatwiają organizowanie się i funkcjonowanie grup partyzanckich (Kowalewski 2016: 22).

¹ Miasto jako specyficzna forma życia zbiorowego jest przedmiotem rozważań wielu dyscyplin naukowych, w tym ekonomii, urbanistyki czy filozofii. W konsekwencji na gruncie nauki otrzymujemy mnogość definicji pojęcia wynikającą z różnorodnych aspektów poddawanych analizie. Jak zauważa Majer: „mimo bogactwa wielu interpretacji jesteśmy często bezradni, gdy chcemy uzyskać spójną, w miarę gruntowną odpowiedź na pytanie: czym jest miasto?” (Majer 2010: 117). Aleksander Wallis definiuje miasto jako system „złożony z dwóch organicznie powiązanych na zasadzie sprzężeń zwrotnych, lecz autonomicznych podsystemów urbanistycznego i społecznego” (Wallis 1990: 45).

Z protestami społecznymi niejednokrotnie powiązane są działania w przestrzeniach miejskich – malowanie na murach określonych haseł, oklejanie ich plakatami i wlepkami. Sztuka uliczna jest więc jednym ze składników protestów. W literaturze przedmiotu termin „protest” definiowany jest na wiele różnych sposobów (zob. chociażby Kowalewski 2016; Tendera 2013; Taylor, van Dyke 2004; Bierwiazczonek 2016). W niniejszym artykule za punkt wyjścia przyjęto definicję Magdaleny Tendery, zgodnie z którą protest to „publiczny wyraz niezgody lub niezadowolenia oraz towarzysząca temu manifestacja posiadanego potencjału działania, w celu przeciwdziałania pogłębianiu się niepożądanych stanów dysproporcji w zasobach kapitału materialnego i symbolicznego” (Tendera 2013: 130). Verta Taylor i Nella Van Dyke poszerzają tę definicję o kwestię kontestacji. Definiują one protest jako „obszary kontestacji (sprzeciwu), w których wykorzystuje się ciała, symbole, tożsamości, praktyki i dyskursy w celu przeprowadzenia lub powstrzymania zmian w obrębie zinstytucjonalizowanej władzy” (Taylor, Van Dyke 2004: 268).

Tło protestów w Chile

Protesty w Santiago rozpoczęły się 7.10.2019 roku skoordynowaną akcją (*¡Evade!*) uczniów szkół średnich, która polegała na przeskakiwaniu przez bramki i nieuiszczaniu opłat za transport miejski. Stanowiła ona odpowiedź na podniesienie cen biletów o 30 pesos (15 groszy)². Podwyżka biletów została uznana za bezpośrednią przyczynę protestów, jednak odnosząc się do haseł skandowanych przez protestujących, „tu nie chodzi o 30 pesos, chodzi o 30 lat” (González, Seguel 2019). Zdaniem przedstawicieli chilijskich akademików protesty nie mają wiele wspólnego z transportem publicznym, lecz są efektem „brutalnych nierówności” (Armus 2019). Pomimo iż Chile to jedno z najlepiej rozwiniętych państw Ameryki Południowej z wysokim PKB na osobę (16 079 USD) (Witkowski 2019), jest ono także w czołówce krajów o największych nierównościach społecznych (razem z Kostaryką i RPA) (Nowak 2019)³. Jednocześnie większość majątku pozostaje w rękach rodzin związanych z wcześniejszą władzą – Augustem Pinochetem, oraz klanów uczestniczących w negocjacjach transformacyjnych po 1989 roku (Mazzini 2019). Ekonomiczny model gospodarki neoliberalnej sięga bowiem czasów Pinocheta, wspierając prywatyzowanie wielu dziedzin życia, na przykład opieki społecznej, edukacji, systemu emerytalnego⁴. Wspomniane wyżej sytuacje to z pewnością tylko część z powodów

² Po podwyżkach cena za bilet w chilijskim metrze w godzinach szczytu jest najwyższą w całej Ameryce Łacińskiej (830 peso) (Bartlett 2019). Przy średnich zarobkach dla regionu Santiago wynoszących około 3 tysięcy złotych miesięczne wydatki na przejazdy metrem wynosiły od 500 do 1000 złotych, co dla wielu mieszkańców było ceną zaporową (Mazzini 2019).

³ Według Komisji ONZ ds. Ameryki Łacińskiej i Karaibów w 2017 roku „1% populacji w Chile kontrolował 26,5% łącznego majątku wszystkich obywateli, natomiast aż 50% gospodarstw domowych o niższych dochodach posiadało dostęp do zaledwie 2,1%” (Witkowski 2019).

⁴ Z danych przedstawionych w raporcie OECD z 2017 roku wynika, że średnie opłaty za studia wynoszą 7156 USD (dla porównania w USA jest to 8202 USD) (Witkowski 2019). Natomiast minimalna płaca w Chile wynosi 423 USD, a 50% zatrudnionych pracowników zarabia

do protestowania w Chile. Należy jednak podkreślić, że przyczyniły się one do pogłębiania już istniejącego rozwarstwienia społecznego, narastających frustracji i miały wpływ na nastroje obywateli: „wielu socjologów porównuje Chile do tykającej bomby, która musiała w pewnym momencie wybuchnąć. Gdy już się to stało, to ta eksplozja okazała się rzeczywiście gwałtowna” (Walczowska 2019).

Po niespełna dwóch tygodniach od rozpoczęcia protestów sytuacja uległa eskalacji. Demonstranci zaczęli niszczyć miejską infrastrukturę w stolicy, w wielu częściach miasta dochodziło do starć między policją a protestującymi, plądrowano sklepy, zniszczono 80 z 136 stacji metra (Metro de Santiago: 80 estaciones... 2019). W konsekwencji tych działań dzień później prezydent Sebastián Piñera wprowadził piętnastodniowy stan wyjątkowy w okręgu Santiago, wyprowadzając armię na ulicę w celu egzekwowania porządku i zapobiegania niszczeniu mienia publicznego. Wprowadzono godzinę policyjną, środek, który ostatni raz zastosowano w Santiago za czasów Pinocheta w 1987 roku (Decretan inédito toque de queda en Santiago... 2019). W kolejnych dniach stan wyjątkowy objął już 12 z 16 prowincji, w tym Concepción, Valparaíso, Antofagasta (Mazzini 2019). W wystąpieniu telewizyjnym Piñera uczestników protestów definiował jako wrogów: „Prowadzimy [w Chile – K.L., M.P.] wojnę z potężnym i nieustępliwym wrogiem, który nie szanuje niczego ani nikogo i jest gotów stosować przemoc bez żadnych ograniczeń, nawet jeśli oznacza to śmierć ludzi, a jedynym celem jest spowodowanie jak największej szkody” (Protestas en Chile: confirman... 2019). Retoryka ta spotkała się z ogólnym niezadowoleniem protestujących. Mimo iż Piñera wycofał się z podwyżek biletów komunikacji miejskiej, w żaden sposób nie przyczyniło się to do zmiany nastrojów społecznych. Na tym etapie na ulicę wylane zostały frustracje, które zbierały się w ludziach od wielu lat. Jednocześnie wypracowanie kompromisu okazało się mało możliwe. Wielość żądań, grup i haseł nie daje się przełożyć na konkretne postulaty. Dodatkowo, jak wskazuje chilijski politolog Nicolas Miranda Olivares, „protesty nie przekształciły się jeszcze w konwencjonalny ruch społeczny z jasnymi i spójnymi żądaniami, nie ma zatem przedstawicieli, którzy mogliby negocjować z rządem” (Nowak 2019).

Dotychczas największa demonstracja odbyła się 25 października w okolicach Plaza Italia. Karla Rubilar – burmistrz Santiago – napisała, że to historyczny dzień: „region metropolitalny jest gospodarzem pokojowego marszu prawie miliona ludzi, którzy stanowią marzenie o nowym Chile”. Według Reutersa tylko w samym Santiago, skandując: „Zjednoczeni ludzie nigdy nie zostaną pokonani”, przemaszowało ulicami ponad milion osób, co stanowi 5 procent ludności kraju. Protesty odbyły się prawie w każdym większym mieście. Demonstranci zapytani, o co walczą, podawali różne powody: „lepsze wynagrodzenia i emerytury”, „odejście Piñery”, „zniesienie opłat drogowych”, „rewolucję społeczną”, „darmową edukację” czy po prostu „lepsze życie” (Sherwood, Ramos 2019).

Władze chilijskie przyjęły konfrontacyjny sposób rozwiązania problemów. Niekończące się demonstracje stały się areną brutalnych walk między protestującymi

a policją, która za przyzwoleniem władz wielokrotnie działała z pogwałceniem praw człowieka. Znalazło to swoje przełożenie w rekomendacjach wydanych przez ONZ, między innymi odnoszących się do „natychmiastowego zaniechania masowego użycia broni w celu kontroli demonstracji” (United Nations 2019a: 31)⁵. Na podstawie przeprowadzonych wywiadów, zarówno z ofiarami, jak i z policjantami, przedstawicielami władz lokalnych i państwowych, stwierdzono szereg naruszeń, których dopuszczały się służby, w tym tortury, zabójstwa, znęcanie się, różne formy przemocy seksualnej (United Nations 2019a: 29). Według ekspertów „policja nie rozróżniała ludzi demonstrujących pokojowo od tych agresywnych”, wskazując, że w wielu przypadkach użycie broni było nieproporcjonalne i niezasadnione, co w konsekwencji przełożyło się na liczbę ofiar (United Nations 2019a: 29). Oficjalne dane wskazują, że między 18 października a 6 grudnia zginęło 26 osób, aresztowano 28 tysięcy, prawie 5 tysięcy osób zostało rannych, w tym 2800 funkcjonariuszy (United Nations 2019b).

Murale jako kanał komunikacji społeczno-politycznej

Podjęta w dalszej części artykułu analiza koncentruje się na różnorodnych formach sztuki ulicznej widocznych w Santiago de Chile. Za punkt wyjścia przyjęto jednak mural. Stanowi on bowiem nie tylko przejaw komunikacji społeczno-politycznej typowej dla Ameryki Łacińskiej (zob. Delgado, Barton 1998), ale jak wskazuje Louis Holscher, murale zawierają również bogactwo informacji, są specyficznymi „gazetami na ścianach”, szczególnie w gorących okresach historycznych (Delgado, Barton 1998: 346).

Współczesne rozumienie terminu wywodzi się od hiszpańskiego słowa *mural* (naścienny). Tak bowiem określane były wielkie naścienne malowidła, które stały się popularne w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku najpierw w Meksyku, a potem w całej Ameryce Łacińskiej, skąd rozprzestrzeniły się na inne części świata. Źródeł popularności i efektywności takiej formy komunikacji doszukuje się w dwóch typowych dla tego regionu aspektach. Pierwszym jest wizualny charakter indiańskich, prekolumbijskich kultur, które nie tylko przełożyły się na umiejętności tworzenia i „czytania” naściennych malowideł, ale również konstruowania wizualnych narracji (Lewisohn 1935: 11). Dla prekolumbijskich społeczności zamieszkujących współczesne terytorium Meksyku malowidła we wnętrzach lub na zewnątrz budynków były typowym elementem ówczesnej kultury, prezentowano na nich religijne rytuały, sceny batalistyczne. Służyć one miały utrwalaniu informacji o fundamentach danej kultury i religii. Jednak przekazy te nie były dostępne powszechnie. „Czytanie” murali uzależnione było od dostępu do lokalizacji, w których były one tworzone. Tym samym wiedza zdeponowana w formie obrazów zrozumiała była jedynie dla elit, a pozostali mieszkańcy byli w stanie dekodować jedynie podstawowe informacje (Maluga 2019: 42–43).

⁵ Publikacja powstała w wyniku badań przeprowadzonych w siedmiu prowincjach Chile i miała na celu analizę sytuacji podczas protestów (październik–grudzień 2019) oraz ocenę działań władz w kontekście przestrzegania praw człowieka.

Drugi aspekt efektywności murali jako medium komunikacji wynikał z wysokiego odsetka osób niepiśmiennych, szczególnie wśród rdzennych mieszkańców, do których nowe władze porewolucyjnego Meksyku chciały trafić ze swoim nacjonalistycznym przekazem. Porewolucyjna sytuacja Meksyku pod koniec drugiej dekady XX wieku wymusiła konieczność niemalże całkowitego zreformowania państwa. Powołany w 1921 roku na ministra oświaty José Vasconcelos uznał, że w społeczeństwie o dziewięćdziesięcioprocentowym wskaźniku analfabetyzmu to właśnie malarstwo naścienne będzie najskuteczniejszym sposobem nauki i propagowania treści społeczno-politycznych. Liderem owego przedsięwzięcia mianowany został malarz Gerardo Murillo Cornado, dając początek Ruchowi Muralizmu Meksykańskiego (Movimiento Muralista Mexicano) (Maluga 2019: 45–46), a jednocześnie tworząc załączki silnych relacji między życiem politycznym a sztuką miejską (Warmuz 2017: 1). Trzema głównymi przedstawicielami ruchu muralizmu jest *los tres grandes* – Diego Rivera, José Clemente Orozco and David Alfaro Siqueiros, których prace promujące nacjonalizm w największym stopniu wpłynęły na wytworzenie współczesnej „wspólnoty wyobrażonej” Meksyku.

W przeciwieństwie do prekolumbijskich murali, dostępnych jedynie dla elit, nowa filozofia komunikacji społeczno-politycznej bazowała na szerokiej dostępności, lokowaniu malowanych „przekazów” w centralnych, istotnych z punktu widzenia miasta ciągach komunikacyjnych. Jeden z malarzy „wielkiej trójki” José Clemente Orozco przekonywał wprost, że mural ma być dla ludzi, a nie domeną uprzywilejowanych grup, skrywany w prywatnych przestrzeniach, służąc generowaniu zysków (Franco 1970: 175). Wtórował mu Diego Rivera, który w poetycki sposób przekonywał, iż „malarstwo ściennie musi pomagać w ludzkiej walce, by stać się istotą ludzką, i w tym celu musi być obecny tam, gdzie jest to możliwe; żadne miejsce nie jest dla niego złe, o ile pozwala w całości wypełnić jego podstawowe funkcje odżywiania i oświecenia” (Rivera, Wolfe 1934: 13, cyt. za: Delgado, Barton 1998: 346). W konsekwencji od lat dwudziestych poprzedniego wieku murale stały się narzędziem wykorzystywanym w procesie społeczno-kulturowej transformacji. Ściany meksykańskich budynków rządowych i użyteczności publicznej wypełniały się monumentalnymi pracami mającymi utrwalić społeczne ideały (Indych-López 2007: 287).

Bill Rolston wskazuje, iż murale z politycznym przekazem tworzone są zarówno odgórnie, jak i oddolnie (Rolston 2011: 113–114). W pierwszym przypadku murale służą władzy, niejednokrotnie o charakterze autorytarnym, do dystrybucji określonej symboliki i treści oraz perpetuowania nacjonalistycznej propagandy. Treści, miejsca powstawania prac, ich skala są narzucane odgórnie i zgodne z dominującą ideologią. Schemat ten typowy był dla murali powstających po rewolucji meksykańskiej, ale również w okresie rządów chilijskiego prezydenta Salvadora Allendego brygady muralistów rozpowszechniały lewicowe treści polityczne. Oddolnie tworzone murale są całkowitym przeciwieństwem odgórnie sterowanych przekazów. Cechują się one antysystemowym przekazem, wykonywane są nielegalnie, a władza nie ma wpływu na ich treści. Są one efektem dyskryminacji określonych grup w dostępie i partycypacji w produkcji medialnej i/lub są wyrazem sprzeciwu wobec permanentnego ucisku i represji. Murale stają się więc medium – narzędziem zapewniającym wykluczonym grupom dostęp do szerszego audytorium, ale również

są czynnikiem włączającym jednostki do partycypacji w działaniach lokalnych społeczności. Jak podsumowuje Rolston:

Kiedy scentralizowane rządy chcą zmobilizować dużą liczbę obywateli, wówczas murale nie wydają się najlepszym medium. Jednak kiedy społeczności oporu (*communities of resistance*) próbują demonstrować swoją tożsamość i zmobilizować swoich mieszkańców, murale stanowią oczywisty wybór (Rolston 2011: 114).

Historycznie więc mural zainicjował wykorzystywanie ścian do wyrażania określonych treści politycznych. W przeciwieństwie do wielu części świata w Ameryce Łacińskiej akceptacja dla wyrażania haseł na ścianach budynków sprawia, że wszystkie ruchy społeczne wykorzystują tę formę w swoich działaniach. Jednocześnie mural jest formą najbardziej rozwiniętą. W praktyce protestu ulicznego malowanie po murach, a w szerszej perspektywie wykorzystanie przestrzeni publicznej przybiera różne formy. Mural wymaga najwięcej czasu i bezpieczeństwa, więc pełne i całościowe prace w warunkach protestu politycznego zdarzają się stosunkowo rzadko. Częściej spotykane są formy szczątkowe albo doraźne. Takie, które da się nanieść na ściany szybko i tanio.

Murale w Chile

Murale stały się nie tylko częścią przestrzeni miejskiej w krajach Ameryki Łacińskiej, ale również istotnym medium wykorzystywanym w działaniach społeczno-politycznych. Również w Chile odegrały one istotną rolę w działaniach grup politycznych. Warto zaznaczyć, że tworzenie politycznych przekazów naściennych realizowane było zarówno oddolnie, jak i odgórnie, w zależności od funkcjonującego klimatu politycznego.

Pod względem artystycznym chilijskie murale wpisywały się w tradycję wypracowaną przez Ruch Muralizmu Meksykańskiego, łączącą sztukę ludową z aspektami społecznymi i klasowymi (Warmuz 2017: 2–3). Rolston wskazuje, że początków *stricte* politycznych murali w Chile doszukiwać się należy w późnych latach pięćdziesiątych i wczesnych sześćdziesiątych XX wieku. Był to okres, w którym lewica zyskiwała coraz większą popularność, ale jednocześnie całkowicie odcięta była od dostępu do mainstreamowych kanałów komunikacji. Przestrzeń publiczna okazała się idealnym sposobem promocji haseł politycznych. Aby oddolne działania były efektywne, murale musiały być ulokowane w odpowiednich ciągach komunikacyjnych. Jednocześnie, z uwagi na nielegalny charakter podejmowanych działań, wymagały tworzenia w pośpiechu i pod osłoną nocy, tak aby uniknąć represji ze strony policji i prawicowych bojówek (Rolston 2011: 115). Przełożyło się to na powstanie brygad muralistów⁶. Murale nie były jednak domeną tylko lewicowych

⁶ Brygady starały się tworzyć murale o jak największej powierzchni, co wymagało nie tylko odpowiedniej organizacji, ale również sporej liczby osób, z których każda miała określone funkcje. Jedną z najpopularniejszych brygad muralistycznych – Brygada Ramony Parry (nazwa upamiętniała działaczkę związkową Ramonę Parrę, określaną mianem „pierwszej męczenniczki młodych komunistów”) – działała zwykle w zespole 25–30-osobowym, wśród których: „*trazadores* byli odpowiedzialni za projekt i często zmieniali z czasem swoją

partii i organizacji. Przychylność społeczeństwa względem murali przełożyła się na wykorzystanie tej formy przekazu również przez konserwatystów z Partii Chrześcijańsko-Demokratycznej. Kampania prezydencka między konserwatystą Eduardem Nicadorem Frei Montalwą i przedstawicielem lewicy Salvadorem Allendem przeniosła się również do przestrzeni miejskiej, w której toczyła się swoista walka o przestrzeń i treści murali tworzonych przez brygady *allendistas* (zwolenników Allendego) i *freistas* (zwolenników Frei Montalvy) (Warmuz 2011: 4–5). Mimo zwycięstwa Salvadorego Allendego w wyborach prezydenckich w 1970 roku kontrolowane przez prawicę mainstreamowe media utrudniały promocję lewicowych haseł. Murale w dalszym ciągu wykorzystywane były jako kanał komunikacji. Ich legalizacja przyczyniła się do rozkwitu twórczości na murach, która nie ograniczała się już do samych haseł, ale wzbogacona była o obrazy i symbole. Niespełna cztery lata później, we wrześniu 1973 roku, w wyniku zamachu stanu władzę przejął generał Augusto Pinochet, a Allende zginął w wyniku ataku na pałac prezydencki. Nowy reżim gwałtownie zwalczał nie tylko politycznych przeciwników, ale również wszelkie lewicowe ikony i symbole. Również artyści (w tym twórcy murali) stali się ofiarami reżimu – byli oni więzieni, torturowani, zabijani lub zmuszani do opuszczenia kraju. Wielu twórców murali emigrowało i swoją walkę przeciwko reżimowi kontynuowało w krajach europejskich i w Stanach Zjednoczonych. Jedynie niewielka część muralistów pozostała w kraju i tworzyła antysystemowe dzieła, choć głównie w przestrzeniach zamkniętych. Okres dyktatury wytworzył jednak inne formy subwersywnych działań. Powstały w tym czasie tworzone przez kobiety *arpilleras*⁷, a w połowie lat osiemdziesiątych na ulicach miast pojawiły się *papelógrafos*, czyli murale tworzone na papierze, a potem rozwieszane w przestrzeni miejskiej. Również w tym okresie wywodzący się z klas robotniczych mieszkańcy małych miejscowości, w sprzeczności wobec reżimu, zaczęli po raz kolejny malować hasła na murach swoich miast (Rolston 2011: 116–118). W 1990 roku, po oddaniu władzy przez Pinocheta, artyści odzyskali możliwość tworzenia murali, jednak jak zastrzeżona Rolston, mimo iż na obrazach okresu transformacji demokratycznej dominowały nadzieje na sprawiedliwość społeczną, to jednak społeczeństwo obywatelskie zostało w okresie dyktatury mocno rozbite (Rolston 2011: 120). Prace podkreślające opór wobec wartości neoliberalnych pojawiały się głównie w robotniczych miastach i regionach (głównie La Victoria i Villa Francia). Różne przejawy sztuki ulicznej towarzyszą do dziś wszelkiego rodzaju protestom społecznym, głównie o charakterze lewicowym, walczącym o sprawiedliwość społeczną.

rolę na *fileteadores*, czyli osoby odpowiedzialne za finalny kontur; *fondeadores* wypełniali tło, *rellenadores* kolorowali figury / postacie, a *quardias* pilnowali, by cała grupa nie została przyłapana przez policję” (Warmuz 2011: 5–6).

⁷ *Arpilleras* to rodzaj makatek wykonywanych techniką patchworku przez grupy kobiet, określanych mianem *arpilleras*. *Arpilleras* stały się popularne w okresie dyktatury Augusta Pinocheta. Stały się one kroniką życia politycznego, pokazując z jednej strony pogarszające się warunki życia, z drugiej represję dyktatury. Sprzedawane nielegalnie, głównie za pośrednictwem grup kościelnych, stały się istotnym źródłem dochodu oraz symbolem walki z reżimem (zob. Agosin 2008; Agosin, Franzen 1989).

Tematyka i symbolika chilijskich murali w minionych dekadach

Polityczne murale zmieniały swoją formę i treści w zależności od sytuacji politycznej. Mimo bogatej i kolorowej formy wizualnej szkoły meksykańskiej i jej niewątpliwego wpływu na malarskie tradycje w Chile w latach sześćdziesiątych XX wieku represje systemu względem twórców murali sprawiły, że ich forma ograniczała się przede wszystkim do samych sloganów politycznych, głównie o orientacji lewicowej. Wielkie litery, możliwe do odczytania z daleka, przekładały się na hasła podkreślające rozwój i aspiracje Chile – *Luchar, trabajar, estudiar para la patria y la revolución* (Walcz, pracuj, ucz się dla ojczyzny i rewolucji), *Los niños nacen para ser felices* (Dzieci rodzą się, by być szczęśliwymi) (Rolston 2011: 115). Konserwatyści odpowiadali zwykle symbolem białej gwiazdy, której towarzyszyły określone hasła, na przykład „50 000 darowizny dla biednych dzieci” – w ramach „wojny muralowej” zwykle szybko zyskiwały odpowiedź drugiej strony: „W ludowym rządzie nie będzie biednych dzieci” (Warmuz 2017: 4–5). Jednak prace tego okresu nie ograniczały się jedynie do haseł malowanych na murach. Powstawało wiele obrazów wykorzystujących określoną symbolikę i semantykę. Jednym z najważniejszych murali okresu kampanii prezydenckiej było graffiti „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 Allendego” (Warmuz 2017: 4). Jednocześnie symbolika ta stała się dominującym motywem murali powstających po zwycięstwie Allendego. Do haseł dodawane były obrazy, początkowo abstrakcyjne, które z czasem zamieniono na rozpoznawalne lewicowe symbole – gołębi, kwiatów, rąk, pięści, flag, gwiazd, kłosów kukurydzy, kominów fabrycznych, młotów i sierpów, mające symbolizować pokój, pracę i „siłę kolektywną” (Kunzle 1978: 363). Rolston w swoich analizach współczesnych murali wskazuje, że tematyka i symbolika różnych przejawów politycznej sztuki ulicznej w dalszym ciągu bazuje na zbliżonej symbolice. Również jej tematyka jest identyczna, mimo iż odnosi się do współczesnych wydarzeń. Badacz wyróżnia cztery dominujące tematy (szerzej omówione zostaną one w części analitycznej): opór, upamiętnienie, tematyka kobieca i nawiązania do rdzennych społeczności, głównie plemienia Mapuche (Rolston 2011: 122). Delgado i Barton (1998: 348) wskazują jednocześnie, że w przypadku politycznej sztuki ulicznej można mówić o pewnych cechach wspólnych dla całej Ameryki Łacińskiej. Wskazują oni, że powtarzające się latynoskie murale podkreślają symbolikę eksponującą przynależność i dumę etniczną i rasową, symbole religijne, sprawiedliwość społeczną, oddającą hołd bohaterom narodowym i lokalnym⁸.

Założenia teoretyczne i metodologiczne

Podejmowana przez autorów analiza przejawów zaangażowanej społecznie i politycznej sztuki ulicznej lokowana jest w obrębie analiz semiotycznych

⁸ Należy jednakże podkreślić, że Delgado i Barton koncentrowali się w swoich badaniach na analizie murali w dzielnicach latynoskich zlokalizowanych w Stanach Zjednoczonych. Niemniej podkreślają oni że ich wyniki pokrywają się z analizami prac wykonanych w krajach Ameryki Łacińskiej (zob. więcej Delgado, Barton 1998).

i komunikacyjnych, w ramach paradygmatu konstruktywistycznego. Murale, plakaty, hasła malowane na murach pełnią funkcję medium – ich różnorodna forma jest nośnikiem odpowiednio zaprojektowanych ofert medialnych (w rozumieniu Siegfrieda J. Schmidta)⁹. Z uwagi na ich ulokowanie (ogólnodostępna przestrzeń publiczna, odpowiednia ekspozycja) oferty te są dostępne dla szerokiej grupy audytoriów. Jednocześnie zgodnie z filozofią i „prawem” sztuki ulicznej poszczególne oferty komunikacyjne ulegają ciągłej aktualizacji, kontekstualizacji i dekontekstualizacji. Sztuka uliczna podlega bowiem ciągłej transformacji, co stanowi jeden z problemów analitycznych. Poszczególne prace są rozwijane – dodawane są nowe elementy, które mogą niejednokrotnie przesunąć lub wręcz zmienić znaczenie pierwotnego przekazu (tatyki subwersywne są również inherentną cechą sztuki ulicznej) – lub negowane, co w street artcie oznacza zamalowanie lub zastąpienie jednego obiektu drugim. W konsekwencji w przypadku sztuki ulicznej trudno mówić o stałości lub niezmienności semantyki danej pracy. Dodatkowo poszczególne składniki (znaki) składające się na przekaz streetartowego dzieła mogą bowiem być różnorodnie dekodowane przez odbiorców w zależności od ich wiedzy i kompetencji czytania takich przekazów.

Punktem wyjścia niniejszych analiz jest więc znak jako podstawowy składnik procesu komunikacji. Na poziomie ogólnym znak definiowany jest jako „każda rzecz lub zjawisko, które w czymś umyśle mogą zastępować coś innego, niosąc znaczenie; każdy układ rzeczy lub zjawisk spowodowany przez kogoś po to, aby przekazać znaczenie” (Lisowska-Magdziarz 2019: 89). Nauka o znakach zajmuje się więc interpretacją przekazów konstruowanych z wykorzystaniem znaków. Jak piszą Mieke Bal i Norman Bryson, „kulturę ludzką tworzą znaki, z których każdy oznacza coś innego niż on sam, a żyjący w tej kulturze ludzie zajmują się rozumieniem znaczeń tych znaków” (Bal, Bryson 1991: 174, cyt. za: Rose 2010: 102). Innymi słowy, znaki pozwalają nam na reprezentowanie, czyli „przywoływanie w umyśle użytkownika czegoś, czym znak sam w sobie nie jest, »stania za« coś, co nieobecne lub niewidoczne” (Lisowska-Magdziarz 2019: 89). Umożliwiają nam poznawanie otaczającego nas świata. Ich funkcję określić można następująco: „1) odsyłają nas do czegoś innego, o czym powinniśmy pomyśleć w konsekwencji napotkania znaku, 2) zastępują coś innego i 3) pozwalają na poznanie za swym pośrednictwem czegoś innego” (Lisowska-Magdziarz 2019: 89–90).

Małgorzata Lisowska-Magdziarz wskazuje, że mimo wielu lat badań i rozwoju w obrębie semiotyki wciąż najbardziej aktualne i „płodne” pozostają ujęcia zaprezentowane przez twórców nauki o znakach Ferdinanda de Saussure’a oraz Charlesa Sandersa Peirce’a (Lisowska-Magdziarz 2019: 97). W kontekście badań podejmowanych na gruncie komunikacyjnym w szczególności propozycje tego drugiego

⁹ Siegfried Schmidt tłumaczy pojęcie oferty medialnej w sposób następujący: „Poprzez odpowiednie połączenie materiałów semiotycznych (znaki językowe, obrazy itd.) aktanty wytwarzają oferty medialne, które przekazują innym, oczekując »rozumienia«” (Schmidt 2006: 316). I dalej: „Żeby wytworzyć ofertę medialną posiadającą zdolność do połączenia się [z innymi – K.L., M.P.], trzeba dostosować się do społecznego mechanizmu oczekiwania na operacje semiotyczne, czyli kierować się na właściwe konwencje lub uwzględnić wiedzę zawartą w *common sense*” (Schmidt 2006: 317).

teoretyka wydają się najbardziej użyteczne. Peirce zaproponował koncepcję znaku, na który składać się mają trzy elementy: representamen (forma znaku), obiekt (to, do czego znak się odnosi – idea / koncept) oraz interpretant – czyli znaczenie przypisywane znakowi (Lisowka-Magdziarz 2019: 99). Jak wskazuje Michael Fleischer (2020: 14), obiekt w Peirce'owskiej koncepcji stanowi szerokie tło, „do którego środek znaku odnosi się na mocy powstałej relacji, aktualizując poprzez interpretanta (za jego pomocą) jeden lub niewiele aspektów zawartych w tym szerokim obiekcie, zawężając przez to odniesienia środka znaku do obiektu. Wtedy w zależności od szerokości aktualizowanych w znaku aspektów obiektu uzyskujemy mniej lub bardziej rozmyty semantycznie znak”¹⁰. Koncepcja Peirce'a ważna jest również w kontekście wyszczególnionych przez niego rodzajów znaków – ikonów, indeksów i symboli. Ikoniczność leży bowiem u podstaw kultur prekolumbijskich, ale i współczesna kultura medialna na niej bazuje. W konsekwencji znaki wytwarzać mogą całe systemy znaczeń i wartości. Uzależnione są one (owe znaczenia i wartości) zarówno od interpretanta znaków, jak i od wiedzy i kompetencji aktantów. Na różnych poziomach te same obiekty mogą być odmiennie interpretowane¹¹.

Jak wspomniano wcześniej, głównym celem podjętych analiz jest próba rekonstrukcji semantyki poszczególnych obrazów, przyjmując założenie, iż całościowe znaczenie danego muralu wynikać będzie zarówno z powiązań między poszczególnymi znakami zawartymi na obrazie, jak i ich różnymi typami – ikonami, indeksami i znakami symbolicznymi. Mimo zyskującej popularności badań aspektów wizualnych w dalszym ciągu badacze zmuszeni są posiłkować się metodami wypracowanymi na gruncie innych pól badawczych. W procesie rekonstrukcji semantyki podanych analizie materiałów wizualnych wykorzystano metodę analizy semiotycznej i dyskursywnej zaproponowaną przez Gillian Rose (zob. Rose 2010), pozwalającą uchwycić, jakie znaki wykorzystywane są w procesie generowania analizowanego dyskursu protestu (analiza semiotyczna), oraz umożliwiającą ulokowanie odkrytych znaczeń zarówno w szerszym kontekście społecznym, jak i powiązania z ideologią

¹⁰ Jak dalej obrazowo tłumaczy to Fleischer: „Kiedy powiemy dajmy na to ‘odporność’, wtedy mamy znak (symboliczny) o stosunkowo bogatym interpretancie, z wieloma odcieniami semantycznymi, o wielu skojarzeniach i możliwych konotacjach. Kiedy natomiast powiemy ‘rezyliencja’, wtedy – mimo że słowo to znaczy to samo co ‘odporność’ – mamy znak o silnie zawężonym interpretancie, znak z dyskursu naukowego, stosowanego do określania konkretnego zjawiska z obszaru *transformation design*, ekologii i zrównoważonego rozwoju, niepodlegający już operacjom na osi ekwiwalencji i niewymienialny na żaden inny, czyli niepodlegający synonimizacji” (Fleischer 2020: 15).

¹¹ Fleischer prezentuje Peirce'owską typologię znaków, posługując się następującym obrazowym przykładem. Wskazuje on, że zdjęcie butów marki Doc Martens, będących jednym z atrybutów subkultury punków, będzie znakiem ikonicznym „na podstawie relacji podobieństwa butów na zdjęciu do ich realnościowej formy, ponadto jest znakiem indeksalnym na podstawie wskazywania na coś niemającego już (bezpośredniego) związku z butami, tu – na bycie punkiem, ale równocześnie jest znakiem symbolicznym na podstawie relacji arbitralności, gdyż jako znak przynależności do punków mogło zostać wybrane dowolne coś, byle zostało obarczone stosownym znaczeniem, w ten sposób owe buty jako znak symboliczny odnoszą się do zespołu wartości i do semantyki subkultury punków, mimo iż (te) buty są tylko butami” (Fleischer 2019: 50).

stojącą za danymi komunikatami i/lub znakami. Głównym celem analiz jest zatem próba odpowiedzi na pytanie, jakie znaczenia wytwarzane są przez poszczególne znaki obecne w przestrzeni publicznej oraz jak poszczególne znaki funkcjonują w odniesieniu do innych znaków i/lub „systemów znaczeniowych o szerszym zasięgu”. Głównym kryterium nie jest w tym wypadku analiza kompozycyjna, ale koncentracja na relacjach zachodzących między poszczególnymi elementami (kodami) współtworzącymi dany obraz. W odróżnieniu również do analiz treści nie koncentrowano się na statystycznej istotności elementów współtworzących przekaz, choć powtarzalność określonych znaków, powinna w dalszym ciągu być dla badaczy istotna w procesie rekonstrukcji semantyki (Rose 2010: 101–102). Słabością tej metody jest jednak silna kontekstowość znaków, co przekłada się na fakt potencjalnie niepełnych interpretacji. Analizowany materiał badawczy zawierał bowiem zarówno odniesienia do wydarzeń „tu i teraz”, jak i bazował na licznych znakach odnoszących się do postaci i/lub wydarzeń historycznych. Stąd konieczność uzupełnienia rozważań z wykorzystaniem analiz dyskursywnych, które pozwoliły na uchwycenie interkontekstualności, rozumianej tu jako badanie, „w jaki sposób znaczenia dowolnego obrazu czy tekstu w obrębie dyskursu zależą nie tylko od konkretnego tekstu czy obrazu, lecz także od znaczeń niesionych przez inne obrazy i teksty” (Rose 2010: 175).

Mural traktowany jest zatem jako kod semiotyczny, który może ograniczać się do jednego elementu lub obejmować kilka subkodów (kod rozczłonkowany). Zgodnie więc z Peirce’owską zasadą abdukcji (wnioskowanie przez najlepsze wyjaśnienie) (zob. Peirce 1997) możliwa jest rekonstrukcja semantyki rozbudowanych kodów, na podstawie znaczeń mniejszych subkodów oraz ich wzajemnych powiązań. Analizowane murale są reprezentantami kodów ideologicznych, w których przekaz umieszczony jest „na tle wartości i ideologii funkcjonujących w zbiorowości, w której został wytworzony, i w relacji do ideologii odbiorców / użytkowników” (Lisowska-Magdziarz 2019: 339), a ideologia – jak przekonuje Fleischer – generowana i sterowana jest przez abdukcję (Fleischer 2008: 100). Uwzględniając zatem powyższe założenia teoretyczne i metodologiczne, podstawowe pytania badawcze można ująć następująco: 1) jakie elementy semiotyczne (kody i subkody) dominują w analizowanych materiałach wizualnych?; 2) do jakich aspektów społeczno-polityczno-ideologicznych odnoszą się analizowane obrazy?; 3) jaka jest dominująca semantyka analizowanych obrazów?

Materiałem badawczym jest 145 zdjęć murali¹² zrobionych 1.12.2019 roku przy odcinku alei Libertador Bernardo O’Higgins, ciągnącym się od Universidad de Chile do Plaza Italia (zwanego również „placem Godności”, na którym koncentrują się wszystkie protesty) w Santiago de Chile. Odcinek ten jest głównym szlakiem wszelkich manifestacji. Z uwagi na dużą liczbę murali nie sposób było dokumentować wszystkich prac. Koncentrowano się zatem na poszukiwaniu najczęściej pojawiających się motywów.

¹² Mimo iż zdjęcia dokumentowały różne formy street artu, dla uproszczenia narracji wykorzystujemy jeden termin – „mural” – dla wszystkich jego przejawów. Interesuje nas bowiem nie tyle forma, ile funkcja tychże prac.

Wyniki analiz

Za punkt wyjścia przyjęto kategorie, które wyszczególnione zostały w trakcie analiz chilijskich murali z poprzednich dekad, przedstawionych w części teoretycznej artykułu. Większość tych kodów nie tylko powtarzała się w analizowanym materiale ale jest typowa również dla większości prac sztuki ulicznej Ameryki Łacińskiej (zob. Delgado, Barton 1998). Materiał badawczy podzielić zatem można na kategorie, obejmujące kody odnoszące się do polityki, kobiet i feminizmu, rdzennych mieszkańców Chile oraz symbolicznych postaci.

Kody polityczne

Dominującą grupą były murale dotyczące problemów politycznych. Widoczne były tutaj nawiązania zarówno do historycznych, jak i do aktualnych wydarzeń w kraju i w samym Santiago. Dość wyraźnie zmanifestowane były też treści anty-systemowe, nie tylko jako przejaw krytyki aktualnego systemu politycznego czy kapitalizmu, ale również wyrażające sprzeciw wobec działań policji (Carabineros de Chile), będącej symbolem i przedłużeniem władzy. Wśród prac przypisanych do tej kategorii pojawiały się także murale podkreślające solidarność, jedność oraz młodość protestujących.

Pierwszą podgrupą murali tej kategorii są wszelakie nawiązania do systemu politycznego, uosabianego z politykami, w szczególności z aktualnie urzędującym prezydentem Sebastiánem Piñerą oraz rządowymi ministrami. Piñera, symbol neoliberalizmu, oskarżany jest o podgrzewanie atmosfery protestów oraz akceptację brutalnych działań policji wobec uczestników manifestacji i zgromadzeń. Stąd niejednokrotnie widoczne są hasła porównujące go do dyktatora Augusta Pinocheta. Jednym z motywów pojawiających się na muralach jest głowa prezydenta (ale również głowy innych polityków rządowych), najczęściej wyłożona na tacy. Ów kod jest wyrazem oczekiwań protestujących (oddanie władzy) i/lub symbolicznym rozliczeniem działań chilijskiego prezydenta i parlamentu. Jednocześnie pojawia się wiele powiązanych semantycznie motywów: ścinanie głów, szubienice i gilotyny „oczekujące” na swoje ofiary. Dwa poniższe przykłady obrazują tę grupę motywów. Pierwszy pokazuje rozliczenie Piñery poprzez ulokowanie jego głowy na patelni wraz z hasłem podkreślającym jego winę i odpowiedzialność („We krwi, którą przelałeś, marynujemy cię!”). Przekaz ten wzmocniony jest listą ofiar represji władz przedstawioną w dolnej części muralu. Drugi przykład jest bardziej symboliczny. Wykorzystuje jednocześnie typową dla sztuki ulicznej komunikację subwersywną. Jednym z jej przejawów jest posłużenie się klasycznymi obrazami, do których dodawane są nowe elementy, zmieniające wymowę pierwotnego dzieła. W tym wypadku widzimy pracę Petera Paula Rubensa *Trzy Gracje*, do którego dodana została głowa Piñery. Komunikacja subwersywna otwiera drogę do różnych interpretacji, stąd trudno w tym przypadku o jednoznaczną. Wiążąc to jednak z dużą liczbą feministycznych treści obecnych wśród murali, a także z oryginalną wymową dzieła, wskazywać to może nie tylko na konieczność rezygnacji prezydenta Chile z pełnionej funkcji, ale również podkreślać ma rolę kobiet w procesie pozbawiania prezydenta władzy. Jak to zostanie pokazane w dalszej części, dominującym tematem

feministycznych murali była przemoc systemu względem kobiet. Praca ta stanowić może więc symboliczne rozliczenie represji wymierzonych w kobiety, zarówno w trakcie aktualnych wydarzeń, jak i wszelkich systemowych rozwiązań (prawo antyaborcyjne, dyskryminacja, seksizm).



Il. 1. Murale z motywem odwołującym się do prezydenta Chile

Źródło: fotografie własne

Innym motywem odwołującym się do Piñery i innych przedstawicieli systemu jest strategia wyśmiewania, deprecjonowania osoby, jak i pełnionej przez nią funkcji, podkreślanie braku samodzielności, uzależnienia od innych osób / instytucji. Obrazowane jest to poprzez ukazywanie rządzących jako klaunów, maskotek czy bohaterów programów dla dzieci. Brak samodzielności konstruowany jest jako uzależnienie prezydenta od świata finansów (będącego symbolem kapitalizmu) lub obcych polityków (głównie amerykańskich), jak w przypadku jednego z poniższych murali. W tym wypadku widoczne jest dodatkowe wzmocnienie. Prezydent Chile pokazany jest nie tylko jako marionetka w rękach obcych władz, ale również jako błazen, osoba mało poważna, na co wskazywać mają odwołania do postaci kreskówek i symbolu bajkowego świata Disneya.

Wiele murali jest skomponowanych w oparciu o różnorodne kody, które współwystępując, mają wzmacniać dany przekaz lub łączyć symbolicznie wiele elementów. Przykładem jest praca pokazująca prezydenta Chile jako klauna (deprecjacja pozycji prezydenta) ubranego w wojskowy mundur, co stanowi nawiązanie do dyktatury generała Pinocheta. Jednocześnie symbole widniejące na jego czapce (czaszka – symbolizująca ofiary systemu – wzmocniona dodatkowo symbolami Myszkki Miki, dolara i krzyża) wskazywać mają na symbiozę władzy, pieniądza i Kościoła katolickiego, który jeśli pojawia się na muralach, to właśnie jako sprzymierzeniec systemu. Antysystemowy charakter prac nie odnosi się jednak tylko do obecnych władz. Cały



II. 2. Murale obrazujące strategię wysmiewania polityków

Źródło: fotografie własne

system polityczny postrzegany jest jako przedłużenie dyktatury generała Pinocheta, niezależnie od zmieniających się prezydentów oraz opcji politycznych. Jak wspomniano wcześniej, wśród protestujących pojawiają się hasła rozliczenia ostatnich trzech dekad, w trakcie których ich zdaniem niewiele się zmieniło. Przykładem tego jest „chilijska stonoga”, która obrazuje ciąg przywódców Chile w jednoznacznie seksualnym kontekście. Na jego początku jest postać Pinocheta, a na końcu urzędujący prezydent. Podkreślone zostały w ten sposób kwestie podporządkowania, ale także braku zmian. Uwzględniając powtarzające się motywy, mural ten wpisuje się równocześnie w antyneoliberalny dyskurs. W trakcie przemian demokratycznych w Chile po ustąpieniu Pinocheta utrzymany został neoliberalny ład wprowadzony przez liderów szkoły chicagowskiej. Jednym z najbardziej symbolicznych obrazów pokazujących powiązanie polityki, biznesu i Kościoła jest grafika przedstawiająca parę dzieci (symbolizujących młodość i nadzieję) jako pionki na wielkiej szachownicy (symbol pionka na koszulce jednego z dzieci oraz podłoga, na której stoją wszystkie postacie) oraz przedstawicieli systemu wrogiego dzieciom – w pełni uzbrojeni policjanci, reprezentanci władzy ustawodawczej, wykonawczej i sądowniczej oraz kościelni hierarchowie. Wszystko pod czujnym okiem przedstawiciela armii, stojącego z tyłu.

Politycy stanowią jednak tylko część kontekstów politycznych murali. Znacznie ważniejszą kwestią, z perspektywy protestujących, jest podkreślanie policyjnej przemocy. Mimo iż na analizowanych zdjęciach nie pojawia się bezpośrednio hasło „godność”, to jednak jest to główny koncept jednoczący wszystkich protestujących. Odzyskanie godności (likwidacja nierówności, wyeliminowanie marginalizacji, przywrócenie prawa rdzennym mieszkańcom, poszanowanie praw człowieka) to główny lejtmotyw wszystkich działań, czego przejawem jest przemianowanie głównego placu, na którym zbierali się protestujący z Plaza Italia na Plaza Dignidad. Aparat represji jest tutaj kolejnym istotnym kodem odnoszącym się do władzy i przemocy. Policja oskarżana jest o brak działań w przypadku naruszania prawa



Il. 3. Murale polityczne skonstruowane na podstawie kilku subkodów

Źródło: fotografie własne

przez przestępców, podczas gdy brutalnie odpowiada na protesty. W wielu miejscach miasta pojawiały się różne formy wyrażania hołdu ofiarom działań *carabineros*. Lista i/lub wizerunki śmiertelnych ofiar protestów wiszą w wielu punktach miasta. Pojawia się w tym kontekście kilka kodów. Dominującym jest oko, symbolizujące z jednej strony solidarność z ofiarami represji, z drugiej jest ono wyrazem sprzeciwu wobec działań policji, która w trakcie tłumienia protestów strzela protestującym w oczy. Tylko do końca listopada 2019 roku ponad 360 osób zostało zranionych w oczy, a w wielu przypadkach nastąpiła całkowita utrata wzroku (United Nations 2019a). Jednym z dominujących motywów na muralach jest więc krwawiące oko i oko zasłonięte opatrunkiem. Większość postaci na plakatach, ale także w wielu przypadkach postaci na pomnikach miejskich ma zamalowane czerwoną farbą oczy, symbolizując w ten sposób efekt działań policji.

Przejawy brutalności i łamania prawa obrazowane są również poprzez dokumentację ubioru i amunicji wykorzystywanej w trakcie protestów przez służby porządkowe. Postacie prezentowane w pełnym, bojowym rynsztunku, znalezione na miejscu protestów naboje, policjanci strzelający do uczestników marszów – to elementy dominujące w tych narracjach. Aby wzmocnić moc argumentacji, spora część murali tworzonych jest z wykorzystaniem zdjęć, a nie grafik czy ilustracji. Symboliczny wymiar przyjmują również treści podkreślające inne formy represji – fizycznej przemocy. Jednym z wymowniejszych obrazów jest wlepka pokazująca policjanta trzymającego w uścisku jednego z demonstrantów, który robi sobie zdjęcie – selfie. Wśród głównych zarzutów protestujących zarówno wobec władz, jak i mediów jest brak reakcji na działania policji, której brutalne, łamiące prawa człowieka działania (zob. United Nations 2019a) przemilczane są przez rządzących



II. 4. Murale z okiem jako symbolem brutalności policji

Źródło: fotografie własne

i przez media głównego nurtu. Co więcej, *carabineros* nie łagodzą swoich działań nawet mimo świadomości bycia nagrywanymi przez innych protestujących. Przemoc policji bardzo często wymierzona jest również bezpośrednio w kobiety. Szerzej będzie o tym w dalszej części. W tym miejscu jedynie wspomniane zostanie, że jednym z głównych oskarżeń wobec policji poza brutalnym działaniem są gwałty dokonywane na kobietach po ich zatrzymaniu w trakcie protestów, co doskonale obrazuje mural z policjantem podpisany „Gwałticiel to ty”.

Prace obecne w przestrzeni miejskiej pokazują kontrakcje protestujących w odpowiedzi na działania policji – koktajle Mołotowa, płonące samochody policyjne, rzucane lub wystrzeliwane z procy kamienie. Na jednym z plakatów pojawia się bardziej rozbudowana symbolika. Płonąca czaszka ubrana w policyjny hełm, który przebity jest drewnianą łyżką kuchenną, będącą z kolei symbolem protestujących kobiet. Całość uzupełnia akronim ACAB (All Cops Are Bastards), będący globalnym symbolem sprzeciwu i wrogości przeciwko policji. Ostatnim aspektem owej antysystemowej grupy murali są prace mające pokazać solidarność protestujących, zachęcanie się do wspólnej walki, podkreślanie różnorodności rasowej i ideologicznej uczestników zgromadzeń, jak również młodości i miłości.



II. 5. Murale dokumentujące policyjną przemoc

Źródło: fotografie własne



II. 6. Murale wzywające do walki z policją

Źródło: fotografie własne

Kody feministyczne

Poza politycznymi muralami liczne konteksty analizowanych prac odnosiły się do kobiet. Jak wspomniano wcześniej, wiele zatrzymywanych w trakcie protestów kobiet oskarża policję o gwałty, co bardzo sugestywnie obrazowane jest w sztuce ulicznej. Symbolem patriarchy, policyjnej przemocy, w tym seksualnej, względem kobiet, stała się piosenka *Un violador en tu camino* (Gwałcieciel na twojej drodze) wykonywana przez uczestniczki protestów, wraz ze specyficznym „układem tańczonym”, która jako symbol solidarności szybko została podchwyczona przez inne ruchy kobiece na całym świecie. Jej treść dystrybuowana jest na miejskich murach. Kobiety jednocześnie w bardzo wyraźny sposób podkreślają swoją aktywną partycypację w antysystemowych protestach. Prezentowane jako aktywne demonstrantki, ubrane w kominiarki kobiety wojowniczkowe to motywy obecne na muralach.



Il. 7. Murale podkreślające partycypację kobiet w protestach

Źródło: fotografie własne

Nie sposób nie zauważyć również dość wyraźnego głosu organizacji feministycznych, poszerzających dyskurs o swoje postulaty. Część z nich odnosi się do walki z wciąż obecną w Chile, jak i w całej Ameryce Łacińskiej kulturą *machismo*, patriachatem i przemocą wobec kobiet. Kluczowym postulatem jest również prawo do aborcji. Zielona chusta jest symbolem walki o liberalizację prawa antyaborcyjnego. Również w tym przypadku poza bezpośrednimi treściami odnaleźć można bogate semiotycznie i semantycznie murale. Przykładem jest praca, która nawiązuje do jednego z istotnych symboli religijnych w Ameryce Łacińskiej – Madonny, tu pokazanej w nawiązaniu do obrazów ukazujących karmiącą Matkę Boską, z przysłoniętą zieloną chustą twarzą. Zamiast postaci Jezusa jest wizerunek kreskówkowej



Il. 8. Murale o treści feministycznej

Źródło: fotografie własne

postaci serialu Pokemon. Całość uzupełnia hasło „święta godność”. Nagie piersi są jednocześnie jednym z symboli rewolucji feministycznej. Nie tylko pojawiają się one jako element poszczególnych murali, ale służą również jako przestrzeń do wyrażania kobiecych żądań. Jest to ewidentne nawiązanie do ukraińskich aktywistek z FEMEN-u¹³.

Kody odnoszące się do rdzennych mieszkańców

W części wstępnej artykułu wskazano, że jednym z powtarzających się motywów murali w Ameryce Łacińskiej są odwołania do autochtonów. Nawiązania do rdzennych mieszkańców Chile są kolejnym istotnym składnikiem aktualnej sztuki ulicznej i samych protestów. Flaga jednego z najstarszych i jednocześnie najdłużej funkcjonującego autonomicznego ludu Mapuche jest kolejnym symbolem protestów w Chile. Odnotowano liczne jej reprezentacje w trakcie protestów – wieszana jest ona na balkonach, w oknach oraz stanowi część narracji sztuki ulicznej. Pozostałe symbole Mapuche są także częścią „opowieści” murali. Podobnie jak w poprzednich

¹³ Taka forma komunikowania treści zarówno feministycznych, jak i antysystemowych wyszła już poza uliczną strefę protestu. W trakcie rozdania południowoamerykańskich nagród muzycznych Grammy jedna z artystek – Mon Lafarte, wykorzystwała swoje ciało do zakomunikowania o policyjnej przemocy i gwałtach dokonywanych przez resorty siłowe w Chile poprzez hasło wymalowane na ciele: „W Chile torturują, gwałcą i zabijają”. W konsekwencji różnego rodzaju wlepki, plakaty i murale z podobizną Lafarte stały się powtarzającym się motywem sztuki protestu.



II. 9. Murale nawiązujące do ludności rdzennej

Źródło: fotografie własne

przypadkach również w tym aspekcie kody te łączone są z innymi kluczowymi dla protestów znakami, tworząc wielopoziomowe narracje. Przykładem jest plakat obrazujący oko (dominujący symbol protestów), w którym widnieje kluczowy dla Mapuche symbol *Meli Witran Mapu*, obrazujący sposób postrzegania i rozumienia świata, symbolizujący „wiedzę o świecie” (*cosmovision*). Całość uzupełnia zdanie: „Miren como nos hablan de paraíso cuando nos llueven balas como granizo. Miren el entusiasmo con la sentencia sabiendo que mataban ya a la inocencia”¹⁴. To, co odróżnia prace odwołujące się do symboliki i problematyki rdzennych mieszkańców, to ich większa metaforyczność. Przykładem jest mural pokazujący dziewczynkę (symbol młodości i nadziei) z kolczykiem prezentującym jedną z wersji *Meli Witran Mapu* (symbolu Mapuche) i gwiazdę pochodzącą z „flagi przodków”. Ta ostatnia pojawia się w pracy Pedra Subercaseaux, obrazującej Wodza Lautaro, symbol walki z hiszpańskimi kolonizatorami, trzymającego proporzec z tą flagą. Całość pracy zamyka napis „resiste” wzywający rdzenną ludność do walki o swoje prawa i godność. Innym przykładem są prace obrazujące starszych przedstawicieli autochtonów z hasłami podkreślającymi przemoc i ludobójstwo ze strony władz chilijskich. Koncentrują się one na poczuciu ciągłości, etnicznej przynależności do danego terytorium, wspólnej, często tragicznej przeszłości łączącej rdzenną ludność.

¹⁴ „Zobacz, jak mówią nam o raj, gdy kule spadają na nas jak grad. Zobacz, jak entuzjastycznie podchodzą do wyroku wydanego na niewinność” (tłum. własne).

Kody symboliczne

Kluczowe dla konstruowanych narracji analizowanych murali są różnorodne postacie. Rzecz jasna prezentowane dotychczas symbole protestujących, kobiet, przedstawicieli rdzennych społeczności są główną osią narracyjną. Często pojawiają się jednak postacie symbole. Jednym z kluczowych bohaterów murali jest Camilo Catrillanca, rolnik i aktywista walczący o prawa dla Mapuche, który został zabity przez policyjnych antyterrorystów pod koniec 2018 roku, w trakcie prac na swoim polu. Jego podobizna, w różnych formach, reprodukowana jest na miejskich murach lub stanowi część bardziej rozbudowanych i symbolicznych narracji. Przykładem jest grafika pokazująca jego postać ubraną w tradycyjne poncho z gwiazdą symbolizującą mapuchański symbol walki, otoczoną figurami Moai, uosabiającymi rdzenną ludność. W tle pojawiają się symbole represji względem Mapuche (uzbrojeni policjanci) oraz skontrastowany symbol represji (policyjny helikopter) z kondorem andyjskim, symbolizującym zwycięstwo rdzennej ludności nad kolonizatorami (Warren-Chadd, Taylor 2016: 113).



Il. 10. Murale upamiętniające ofiary systemu represji względem rdzennych mieszkańców

Źródło: fotografie własne

Inną postacią jest pies Negro Matapacos (czarny zabójca glin) z czerwoną bandaną zwisającą pod pyskiem. Był on symbolem studenckich demonstracji w 2010 roku, w trakcie których nie tylko towarzyszył protestującym w demonstracjach, ale również atakował policjantów w trakcie zamieszek, pozostając łagodnym względem samych protestujących. W aktualnej sytuacji symbolizuje on sprzeciw wobec policyjnej przemocy. Często pojawiają się bardziej rozbudowane narracje, łączące psa Negro Matapacos z wizerunkiem anioła, który zgodnie z symboliką chrześcijańską symbolizuje obrońcę, stróża.



II. 11. Murale wykorzystujące symboliczne postacie

Źródło: fotografie własne

Na ważną symboliczną rolę postaci wskazuje również współczesna praca *Święte drzewo chilijskie*. Jej oryginał autorstwa Helii Witker z 2018 roku miał być hołdem dla wszystkich zabitych i zaginionych ofiar reżimu Pinocheta. W aktualnej wersji w wolnych przestrzeniach dodane zostały wszystkie ofiary aktualnych protestów. Jak wspomniano w części dotyczącej polityki, upamiętnienie ofiar następuje również poprzez wywieszanie plakatów przedstawiających zabitych uczestników protestów, podkreślając ich pochodzenie społeczne, wiek i płeć. Pełnić mają one nie tylko funkcję upamiętniającą, ale także być swoistym naciskiem na opinię publiczną, wzywając do powstrzymania działań aparatu represji.



Il. 12. Chilijskie drzewo życia

Źródło: fotografia własna

Podsumowanie

W niniejszym artykule podjęto próbę sprawdzenia, jaką rolę sztuka uliczna (sztuka protestu), odgrywa jako narzędzie komunikacji w trakcie aktualnych demonstracji w stolicy Chile – Santiago. Poprzez analizę zarówno pojedynczych kodów pojawiających się na muralach, jak i relacji zachodzących między nimi w obrębie jednej lub wielu prac (interkontekstualność) dokonano rekonstrukcji semantyki analizowanych jednostek, a także określono ich funkcje komunikacyjne. Punktem wyjścia było założenie, że sztuka uliczna jest istotnym składnikiem protestów w Chile. O ile poszczególne znaki są typowe dla aktualnych wydarzeń, o tyle całe prace odnoszą się do toposów obecnych w sztuce ulicznej od wielu lat.

Mimo iż poddane analizie fotografie stanowią jedynie niewielki zakres dość bogatej aktywności streetartowej artystów i protestujących, to jednak wskazać można powtarzające się motywy społeczno-polityczno-ideologiczne. Dominującymi aspektami są treści polityczne o wyraźnie lewicowym nacechowaniu, podkreślające zarówno sprzeciw wobec dominującej roli neoliberalizmu, wskazywanego jako główna przyczyna rosnących nierówności społecznych, jak i treści antysystemowe, będące wyrazem wrogości wobec całej klasy politycznej. Niezależnie bowiem, czy murale odnosiły się do aktualnych, czy też do historycznych znaków i kodów, podkreślały one jedynie pozorowanie działań przez polityków, niezależnie od orientacji politycznej danej grupy. Wśród protestujących dominuje przekonanie, iż w kraju niewiele się zmieniło od czasów obalenia dyktatury Pinocheta. Autorytarny „klimat” to kolejny aspekt typowy dla narracji santiagowskich murali. Wyraża się to motywami skoncentrowanymi na obrazowaniu policyjnej przemocy zarówno względem protestujących – ogółem, jak i kobiet (grupa wyodrębniona, podobnie jak autochtoni). Treści feministyczne to kolejne powtarzające się aspekty, przy czym koncentrują się one zarówno na problemach powiązanych z aktualnymi protestami, jak i podnoszą kwestie będące przedmiotem walki chilijskich kobiet – wyeliminowanie kultury macho, patriarchy oraz zakazu aborcji. W końcu ostatnim ważnym składnikiem narracji są odwołania do praw, wierzeń i wartości rdzennych mieszkańców. Wszystko to spięte zostaje jednym hasłem – godność – odzyskanie godności, przywrócenie praw, równość zarówno w kontekście płci, jak i przynależności etnicznej.

Polityczno-ideologiczne treści konstruowane są z wykorzystaniem *stricte* lokalnych znaków i kodów. Murale są bowiem bezpośrednią odpowiedzią na działania władz bądź też odwołują się do historycznych wydarzeń i postaci, jak również do symboliki rdzennych mieszkańców. Co więcej, potwierdziło się założenie, że semantyka murali wynika nie tylko z pojedynczych znaków, ale również z powiązań między nimi, co przekłada się na rozbudowane, wielopoziomowe narracje. Innymi słowy, poszczególne składniki prac dostarczają tylko fragmentaryczny obraz, razem zaś pozwalają na odtworzenie pełnego znaczenia. Choć wykorzystywane są pewne globalne znaki i symbole, to nie są one dominującymi składnikami murali. Głównie odnosiły się one do obrazowania policyjnej przemocy oraz kapitalizmu.

Warto podkreślić, że dominującą semantyką wszystkich analizowanych przekazów był sprzeciw. Murale, podejmując aktualną problematykę, ograniczały się do obnażania słabości, błędów i nadużyć aktualnej władzy i współczesnego systemu politycznego i wpisywały się w kulturę protestu. W niewielkim stopniu obecne były pozytywne treści, wskazujące oczekiwane rozwiązania, prezentujące określony program polityczny czy też pożądaną porządek społeczny.

W przekonaniu autorów pomimo nieostrej metodologii wykorzystywanych w tego typu badaniach niniejsza analiza, z konieczności niepełna, podkreśla trzy kwestie istotne dla badaczy mediów i komunikacji. Po pierwsze, warto termin „media” w kontekście badań komunikacji rozumieć znacznie szerzej niż tylko jako prasę, telewizję i internet. Jak bowiem pokazuje zarówno aktualna sytuacja w Santiago, jak i historia całej Ameryki Łacińskiej, brak dostępu do mediów głównego nurtu przez określone grupy społeczne sprawia, że miasta stają się istotną przestrzenią komunikacyjną dla marginalizowanych lub wykluczonych grup. Po drugie, warto

przyglądać się treściom street artu w celu sprawdzenia, jakie kody (w szerokim semiotycznym sensie) dominują w określonym czasie i jakie są ich znaczenia. Również w przypadku polskiej historii różnorodne przejawy sztuki ulicznej pełniły określone funkcje najpierw w okresie PRL, potem w czasie transformacji polityczno-gospodarczej. Dziś, mimo iż mniej widoczna, zaangażowana sztuka uliczna wciąż jest obecna i w niewielkim stopniu poddawana jest naukowej refleksji. W końcu trzecią kwestią potencjału badań sztuki ulicznej jest analiza, jakie symbole i kody są dla danej kultury uniwersalne (i jakie są ich znaczenia), a które cechuje jedynie temporalność, co niezwykle przydatne byłoby na przykład w badaniach o społecznej pamięci historycznej.

Bibliografia

- Agosin Marjorie. 2008. *Tapestries of Hope, Threads of Love. The Arpillera Movement in Chile*. Lanham.
- Agosin Marjorie, Franzen Cola. 1989. *Scraps of Life: Chilean Arpilleras*. Trenton.
- Armus Teo. 2019. „We Are at War’: 8 Dead in Chile’s Violent Protests over Social Inequality”. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/nation/2019/10/21/chile-protests-santiago-dead-state-emergency/>. (dostęp: 11.12.2019).
- Bal Mieke, Bryson Norman. 1991. „Semiotics and Art History”. *Art Bulletin* t. 73. 174–208.
- Bartlett John. 2019. „Chile Students’ Mass Fare-Dodging Expands into City-Wide Protest”. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2019/oct/18/chile-students-mass-fare-dodging-expands-into-city-wide-protest>. (dostęp: 18.12.2019).
- Bierwiazonek Krzysztof. 2016. *Społeczne znaczenie miejskich przestrzeni publicznych*. Katowice.
- Decretan inédito toque de queda en Santiago tras fracaso del gobierno en contener ola de protestas. 2019. *El Desconcierto*. <https://www.eldesconcierto.cl/2019/10/19/decretan-inedito-toque-de-queda-en-santiago-tras-fracaso-del-gobierno-en-contener-ola-de-protestas/>. (dostęp: 11.12.2019).
- Delgado Melvin, Barton Keva. 1998. „Murals in Latino Communities. Social Indicators of Community Strengths”. *Social Work* t. 43, nr 4. 346–356.
- Fernanda Paul. 2019. *Protestas en Chile: 4 claves para entender la furia y el estallido social en el país sudamericano*. BBC. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50115798>. (dostęp: 17.01.2020).
- Fleischer Michael. 2008. *Ideologia – jej funkcje komunikacyjne i kognitywne*. W: *Ideologia w słowach i obrazach*. Irena Kamińska-Szmaj, Tomasz Piekot, Marcin Poprawa (red.). Wrocław. 97–115.
- Fleischer Michael. 2019. *Design informacji i jej algorytmy*. Kraków.
- Fleischer Michael. 2020. *Desemantyzacja komunikacji i jej indeksalizacja*. Kraków.
- Franco Jean. 1970. *The Modern Culture of Latin America, Society and the Artist*. Baltimore.
- Gugler Josef. 1982. „The Urban Character of Contemporary Revolutions”. *Studies in Comparative International Development* t. 17, nr 2. 60–73.
- Holscher M. Louis. 1976. „Tiene Arte Valor Afuera Del Barrio. The Murals of East Los Angeles and Boyle Heights”. *Journal of Ethnic Studies* 4, nr 3. 42–52.

- Indych-López Anna. 2007. „Mural Gambits. Mexican Muralism in the United States and the »Portable« Fresco”. *The Art Bulletin* t. 89, nr 2. 287–305.
- Kowalewski Maciej. 2013. „Miasto jako arena protestu”. *Konteksty Społeczne* t. 1. 18–24.
- Kowalewski Maciej. 2016. *Protest miejski. Przestrzenie, tożsamości i praktyki niezadowolonych obywateli miast*. Kraków.
- Kunzle David. 1978. *Art of the New Chile. W: Art and Architecture in the Service of Politics*. Henry Millon, Linda Nochlin (eds.). Boston. 356–381.
- Lewisohn A. Sam. 1935. „Mexican Murals and Diego Rivera”. *Parnassus* t. 7, nr 7. 11–12.
- Lisowska-Magdżarz Małgorzata. 2019. *Znaki na uwięzi. Od semiologii do semiotyki znaków*. Kraków.
- Majer Andrzej. 2010. *Socjologia i przestrzeń miejska*. Warszawa.
- Maluga Leszek. 2019. „Mural jako forma plastyczna w przestrzeni architektonicznej i urbanistycznej Meksyku”. *Architectus* nr 3(59). 41–56.
- Mazzini Mateusz. 2019. *Protesty w Chile. Największe od upadku dyktatury Pinocheta*. *Polityka.pl*. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1929856,1,protesty-w-chile-najwieksze-od-upadku-dyktatury-pinocheta.read>. (dostęp: 12.12.2019).
- Metro de Santiago: 80 estaciones danadas o destruidas durante protestas. 2019. *Bnamericas*. <https://www.bnamericas.com/es/noticias/metro-de-santiago-80-estaciones-danadas-o-destruidas-durante-protestas>. (dostęp: 28.01.2020).
- Nowak Marta. 2019. *Byli wzorem dla Polski, toną w narodowym chaosie. W Chile 17 zabitych i tysiące aresztowanych*. OKO Press. <https://oko.press/byli-wzorem-dla-polski-tona-w-narodowym-chaosie-w-chile-17-zabitych-i-tysiace-aresztowanych/>. (dostęp: 20.01.2020).
- Parysek Jerzy. 2015. „Miasto w ujęciu systemowym”. *Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny* z. 1. 27–53.
- Peirce Charles Sanders. 1997. *Wybór pism semiotycznych*. Ryszard Mirek, Andrzej J. Nowak (przeł.). Warszawa.
- Protestas en Chile: confirman la muerte de 15 personas mientras continúan los disturbios pese a que el gobierno suspendió el alza de las tarifas del metro en Santiago. 2019. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50112080>. (dostęp: 20.01.2020).
- Rivera Diego, Wolfe D. Bertram. 1934. *Portrait of America*. New York.
- Rolston Bill. 2011. „¡Hasta La Victoria!: Murals and Resistance in Santiago, Chile”. *Identities* t. 18(2). 113–137.
- Rose Gillian. 2010. *Interpretacja materiałów wizualnych*. Ewa Klekot (przeł.). Warszawa.
- Schmidt J. Siegfried. 2006. *Konstruktywizm jako teoria mediów*. W: *Konstruktywizm w badaniach literackich*. Antologia. Erazm Kuźma, Andrzej Skrendo, Jerzy Madejski (red.). Kraków. 311–334.
- Sehnbruch Kirsten. 2019. *How Pinochet’s Economic Model Led to the Current Crisis Engulfing Chile*. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2019/oct/30/pinochet-economic-model-current-crisis-chile>. (dostęp: 20.01.2020).
- Sherwood Dave, Ramos Miranda Natalia A. 2019. *One Million Chileans March in Santiago, City Grinds to Halt*, Reuters.com. <https://www.reuters.com/article/us-chile-protests/one-million-chileans-march-in-santiago-city-grinds-to-halt-idUSKBN1X4225>. (dostęp: 17.12.2019).

- Taylor Verta, Van Dyke Nella. 2016. „Get up, Stand up”: Tactical Repertoires of Social Movements. W: *The Blackwell Companion to Social Movements*. David A. Snow, Sarah A. Soule, Hanspeter Kriesi (eds.). 262–293. <http://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/The-Blackwell-Companion-to-Social-Movements-Edited-by-David-A.-Snow-Sarah-A.-Soule-and-Hanspeter-Kriesi.pdf#page=277>. (dostęp: 29.01.2020).
- Tendera Magdalena. 2013. „Protest jako mechanizm równoważenia nierówności społecznych”. *Kultura i Społeczeństwo* nr 2. 111–132.
- United Nations. 2019a. Raport of the Mission to Chile 30 October – 22 November 2019. https://www.ohchr.org/Documents/Countries/CL/Report_Chile_2019_EN.pdf. (dostęp: 29.01.2020).
- United Nations. 2019b. UN Human Rights Report Cites ‘Multiple Root Causes’ of Deadly Chile Protests. <https://news.un.org/en/story/2019/12/1053491>. (dostęp: 17.12.2019).
- Walczowska Karolina 2019. Gorąca sytuacja w Chile nie ustaje. Polka tłumaczy, czego chcą obywatele. *Onet.pl*. <https://podroze.onet.pl/aktualnosci/protesty-w-chile-polka-tlumaczy-przyczyn-santiago-zycie-w-chile/z54mpw2>. (dostęp: 11.12.2019).
- Wallis Aleksander. 1990. *Socjologia przestrzeni*. Warszawa.
- Warmuz Katarzyna. 2017. „W obronie dobra wspólnego”. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* nr 17. 1–20. <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2017/protest-obrazow/w-obronie-dobra-wspolnego>. (dostęp: 9.01.2020).
- Witkowski Hubert. 2019. Krzyk pominiętych? Gwałtowne protesty w Chile i ich przyczyny. *Obserwator SGH*. <https://obserwatorsgh.pl/721/krzyk-pominietychgwaltowne-protesty-w-chile-i-ich-przyczyny/>. (dostęp: 20.01.2020).

Streszczenie

W artykule podjęta została próba semiotycznej analizy społecznie i politycznie zaangażowanej sztuki ulicznej w stolicy Chile. Bazując na teorii semiotyki Charlesa Sandersa Peirce’a, konstruktywistycznej teorii komunikacji Siegfrieda J. Schmidta oraz z wykorzystaniem metod analizy semiotycznej i dyskursywnej Gillian Rose, dokonano rekonstrukcji semantyki murali, traktowanych jako określone kody semiotyczne, oraz ich powiązania z aspektami społeczno-polityczno-ideologicznymi. Za punkt odniesienia przyjęto mural jako narzędzie komunikacji typowe dla Ameryki Łacińskiej i wynikające z uprzednich analiz typowe dla tego obszaru kody.

The city as the ideological space – the analysis of street art accompanying current protests in Chile

Abstract

The following paper presents an attempt at a semiotic analysis of socially and politically-oriented street art in the capital of Chile. Based on Charles Sanders Peirce’s theory of semiotics, Siegfried J. Schmidt’s constructivist communication theory, and using the methods of semiotic and discursive analysis by Gillian Rose, a reconstruction of the semantics of murals has been made. Murals are treated here as specific semiotic codes and are linked with social-political-ideological aspects. As a reference point, a mural has been chosen as a communication tool which is typical of Latin America, and also the codes typical in this area, which resulted from previous analyses.

Słowa kluczowe: Ameryka Południowa, Chile, sztuka uliczna, mural, semiotyka, komunikacja społeczna, protest

Key words: South America, Chile, street art, a mural, semiotics, social communication, protest

Karolina Lachowska – dr nauk humanistycznych, komunikolog, językoznawca. Napisała pracę doktorską pod tytułem „Komunikacyjne aspekty terroryzmu”. Prowadziła badania nad wizerunkiem terroryzmu w Polsce, Hiszpanii, Włoszech, Danii i Wielkiej Brytanii. Naukowo zajmuje się analizą mediów, ze szczególnym uwzględnieniem sposobów konstrukcji zjawisk społecznych, a ostatnio także diagnostyką mowy nienawiści w internecie. Członkini stowarzyszenia naukowego The Association for the Study of Ethnicity and Nationalism. Na co dzień pracuje jako wykładowca w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego oraz współpracuje z agencją kreatywną Punkt Odniesienia.

Marcin Pielużek – dr nauk humanistycznych, językoznawca, komunikolog, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się badaniem różnorodnych aspektów związanych z komunikacją, językiem, dyskursami medialnymi. Szczególnym polem zainteresowań naukowych jest język i komunikacja skrajnej prawicy, czemu poświęcił monografię *Obrazy świata w komunikacji polskiej skrajnej prawicy*. Autor wielu artykułów naukowych poświęconych tematyce języka i komunikacji, współredaktor serii wydawniczej „Manual”.