Kollektivitetspolitikk: Veggmaleri og det offentlige rom i Brigada Ramona Parras praksis under Unidad Popular[1]

Skrevet av Florencia San Martin

Under venstresidens fremvekst i Chile på 60-tallet, dukket det opp viktige kunstorganisasjoner som revolusjonerte strategiene for politisk propaganda. Brigada Ramona Parra (BRP), som ble til i 1968 ved den 6. kongressen for Kommunist-Ungdommen (JJ.CC) i Chile, kan sies å være den mest fremtredende av disse organisasjonene, da dens medlemer skapte en ny visjon for det offentlige rom gjennom fleksibel bruk av veggtegninger, bestående av skriflige slogans. Men i klimaet av et høyst ideologisk samfunn, var ikke BRP noe unntak fra de radikale selvmotsigelsene som man så utvikle seg overalt, med tanke på organisasjonens produksjonsmåte, organisering og kollektivitet. I denne artikkelen undersøker jeg først paradoksene innen BRP etter valget av Salvador Allende som president den 4. september 1969, ved å analysere dets politikk med å tilpasse seg omstendighetene i forholdet til Colectivo de Acciones de Arte (CADA), en kunstgruppering som var aktiv i slutten av 1970-årene og starten av 1980-årene. Deretter undersøker jeg *hvorfor* og *hvordan* BRP, hinsides dets interne paradokser, gav det offentlige rom en ny, kjønnsmarkert og åpen betydning, som fremmet kvinners delaktighet i landets sosiale og politiske kamp.

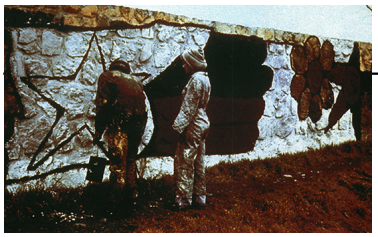
asdada



En nøkkelhendelse i BRPs historie fant sted den 6. september 1969, da ca. 2000 *brigadistas* marsjerte fra Valparaiso til Santiago og laget stripete veggbilder langs veien, som en respons på den amerikanske invasjonen under Vietnamkrigen. Fra og med denne stund ble BRP en koordinert gruppe, som dannet en sentral komité i Santiago og til slutt rundt 150 segmenter og lokalkontor over hele Chile. Hver brigade var sammentatt av 8–10 studenter, soldater, arbeidere og bønder, som ble delt inn i *trazadores* og *rellenadores*, det vil si de som tegnet bokstavene og de som fargela dette tegnede omrisset (Plate 1). Mens omrisset og billedrammen måtte være svart og innholdet blått, var bakgrunnen vanligvis gul og bokstavene sorte, ettersom de lave kostnadene til disse malingsfargene gjorde dem lettere tilgjengelig. Uten noe forsøk på eksperimentelle eller håndverksmessige teknikker, ble sloganene laget i all hast, nattestid, med ett strøk maling, noe som også fremhevet veggtegnernes fleksible politiske responsponsivitet. Som kulturkritikeren Nestor García Canclini har bemerket, “ kunne et stripete veggbilde bli overmalt og erstattet med et nytt bilde kort tid etter, med et mer adekvat tema med hensyn til hva som i øyeblikket var nødvendig å fokusere på, og slik representerte man den stadige forandringen i den politiske diskursen.”[2] Canclini har også rettet oppmerksomheten mot forskjellene mellom BRPs veggmalerier og de man fant i Mexico. Som han sier, “BRP henga seg ikke til den overdrevne retorikken i meksikansk veggmaleri; det strebet ikke etter å opphøye historiske øyeblikk, men snarere etter å møte prosessen, følge sin egen tid.»[3] Dermed, snarere enn å representere allegoriske figurer og historiske helter i jakten på nasjonal identitet, som tilfellet var for den meksikanske veggkunsten, søkte BRP å opprettholde et foranderlig og tilpasset prosjekt under deres kulturrevolusjon. Likevel, til tross for hans innsiktsfulle analyse, ignorerer Canclini den estetiske dømmekraften som BRP implementerte idet den chilenske venstresiden ble institusjonalisert.

Phoca PDF

asdada



Med Allende som president, begynte BRP å representere Unidad Populars seier gjennom tidløs ikonografi. Ved hjelp av fargerike stjerner, blomster, never, hender, ansikter og duer uttrykte gruppen «glede» over de nye tidene (Plate 2). Under offentlig operasjon og med støtte fra staten endret BRPs praksis seg fra det skjulte og forbudte til det eksponerte og lovlige. Med andre ord, de beveget seg fra kriminelle, stripete veggmalerier, produsert av stemmeløse aktører som stiller krav på vegne av kollektivets behov, til veggmaling i fullt dagslys, produsert av seierrike politiske røster. I denne konteksten begynte Unidad Populars kulturprogram, kjent som *La Nueva Cultura* (Den Nye Kultur), å bestille malerier av BRP for å formidle statens suksesser.[4] Som følge av dette begynte *rellenadores* å bruke blå, rød og hvit maling for å fylle inn bokstavene i veggtegningene, som en speiling av fargene i det chilenske flagget, og produserte slik høyst nasjonalistiske bilder. Som Ana Longoni hevder,

Overgangen fra den politiske sfære til kunstnerisk veggmaleri representerer det estetiske perspektivet som ble legitimert av kulturaktører og kunstnere i Unidad Popular. Heretter ble BRP ansett som en del av kunstverdenen, og derfor også oppfattet som et tidligere strengt politisk verktøy som nå hadde blitt estetisert.[5]

I tråd med Longonis argument kan vi spørre oss hvorvidt den Nye Kulturen, med dens ahistoriske symboler av duer og stjerner, var et forenende program som var radikalt annerledes enn det tidligere politisk transformatoriske BRP. Mens triumfen til det ytre venstre

Phoca PDF

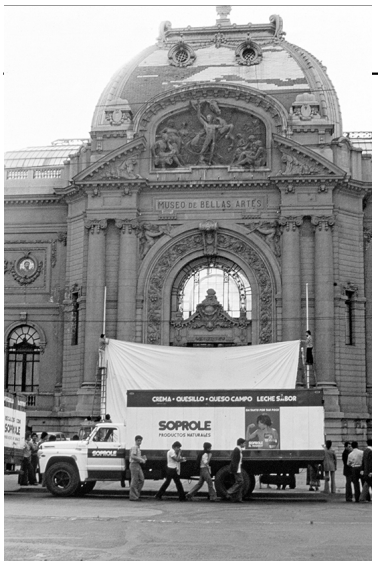
asdada

aasd

og de sosialistiske og kommunistiske partiene i 1969 fikk nytenkende stemmer til å stilne, var det likevel enkelte som fortsatte sine transformatoriske prosjekter. Som Diamela Eltit klarsynt argumenterer, “mens Kommunistpartiet i de tidlige 1970-årene endret seg til å bli aristokratisk og nerudians, fortsatte Det Andre Kommunistparti sitt aktive program, som var brigadistisk, anonymt og kollektivt.”[6] På grunn av dette ble mange av Det Andre Kommunistpartis veggmalerier heller ikke fotografert, og er derfor blitt glemt, men selve fraværet deres er også et utslag av deres «kontingens» - deres lydhørhet for forandring, og motvilje mot signatur, estetisk verdi og kunstnernavnets minneverdighet. Denne manglende konserveringen berørte derimot ikke veggmalerier av de kunstnere som, idet de var tiltrukket av Ny-Kulturell politikk, entusiastisk sluttet seg til BRP. Dette var tilfellet for Roberto Matta, som i samarbeid med BRP i 1971 laget et 25 meter langt veggmaleri langs det offentlige badet La Granja, en lavinntekts-kommune i Santiago. Med tittelen *The First Goal of the Chilean People,* inneholder veggmaleriet tidløse og amorfe, menneskelignende nakenfigurer som interagerer med hverandre gjennom talebobler som sier “vida” (liv) og “a vencer!” (Skal overvinnes!). mural features timeless and amorphous human-like nude figures that interact with each other through speech bubbles that say “vida” (life), and “a vencer!” (To beat!). Dette veggmaleriet som var et bestillingsverk til ære for Allendes første år ved makten, forble - i motsetning til BRPs opprinnelige politiske prinsipp med å “overmale” veggmalerier - uberørlig frem til kuppet i 1973, da det ble dekket av 16 lag med maling av militæret. Mer enn tretti år senere, gjennomgikk veggmaleriet en toårig restaurasjonsprosess som ble dokumentert i filmen *The last goal of Matta.* Den samme «ikke-overmalingspolitikken» skjedde mht. et 450 meter langt veggmaleri som ble laget i 1972 langs bankene av Mapocho-elva. Målet med dette veggmaleriet, som var utført av BRP i samarbeid med såkalt engasjerte kunstnere som José Balmes, Gracia Barrios og Francisco Brugnoli, var å minne Det Chilenske Kommunistiske Partis 50-årsdag. Idet det strekker seg fra Puente Loreto til Puente Purísima, forteller det historier om både Kommunistpartiet og arbeiderbevegelsen i Chile, og avbilder politiske ledere som snakker med *pobladores* (landsbyfolk) og arbeidere, på tilsvarende måte som narrativet i meksikansk veggmaleri.

Phoca PDF

asdada



Etter implementeringen av Augusto Pinochets diktatur i 1973, så man i verkene til Colectivo de Acciones de Arte (CADA) en tilbakevending av begreper som kollektivitet og flyktighet, som opprinnelig hadde blitt vektlagt av BRP.[7] CADA var en interdisiplinær gruppe med fem kunstnere som var etablert i 1979. Deres første sett av handlinger, *Not to Die of Hunger in Art*, brukte melk som utgangspunkt for å snakke om sult og mangler. Disse progressive offentlige installasjonene inkluderte lister over melkeleveranser til en perifer slumlandsby, et slags poetisk utsagn om retten til melk i *Revista Hoy*; en kunstutstilling bestående av 100 melkebeholdere i en akrylboks; seks tomme melkeleveransebiler som sto parkert i noen timer foran Mueso de Bellas Artes; og et hvitt stoff som ble brukt til å dekke til hele inngangen til museet (Plate 3). Mens CADA kritiserte mangelen på ytringsfrihet under Pinochets regime gjennom denne serien, som endte med å sperre inngangen til Bellas Artes, “så gjenerobret de”, som Eltit minner oss om, “melk som det tegnet som var så typisk for protestene til Unidad Popular; et tegn som allerede hadde representert en fordømmelse av matrestriksjoner siden slutten av 60-tallet.”[8] Som Eltit også nevner et annet sted,

BRP hadde, og fortsetter etter min mening å ha et forhold, om ikke av lineær karakter, med CADA. Jeg refererer til slike forbindelser

Phoca PDF

asdada

som den kollektive karakteren, okkupasjonen av byrommet, og den definerte og definitive politiseringen av sine tegn. Det er tydelig at de kunstneriske operasjonene deres var annerledes, og på noen måter kunne man til og med anse dem som avvikende, men i et annet perspektiv er det en tråd – begjærets ustanselige tråd – som, på en fragmentarisk og nomadisk måte, relaterte CADA med BRP, og den tidligere estetisk-politiske okkupasjonen av byen.[9]

aasd

Den chilenske kulturkritikeren Nelly Richard er imidlertid uenig med Eltits argument. Ifølge Richard,

mislyktes BRP i å transformere forholdet som gjør kunsten avhengig av kreftene i politiske og sosiale organisasjoner, ettersom det ble værende i en realistisk tradisjon som illustrativt underkaster bildet ideologiske budskap. [I BRP] erstatter veggen billedrammen for å gi et – monumentalt – portrett av det populære nasjonaleposet gjennom ferdigkodede figurer av folket og revolusjonen, og tematiserer en sosial visjon som er forhåndsdefinert av statens program.[10]

Phoca PDF

asdada



I sin omtale av *Para no morir de hambre en el arte*, bestrider ikke bare Richard forbindelsene mellom BRP og CADA med hensyn til ustabiliteten i det offentlige rom, men hun ignorerer også måten begge grupper bruker melk på, i historiske termer. Noe av nøkkelpolitikken som ble etablert under Allendes presidentskap var den daglige distribusjonen av en halvliter melk til alle barn under 15 år, uavhengig av deres økonomiske situasjon. Allendes hovedslogan i dette prosjektet, *"Barn er født for å være glade: melk til alle"* ble formidlet gjennom ulike midler over hele landet. Gjennom det sosialrealistiske språket var estetikken og politikken i disse propagandabildene en arvtaker av kubanske propagandaplakater, og av ideen om nasjonal identitet som man hadde lært av meksikansk veggmaleri. (Plate 4). Med dette i mente er det åpenbart ikke Allendes melkekampanje Eltit siterer når hun refererer til CADAs bruk av melk - bokstavelig talt snakker hun også om "protestene... [på] slutten av 60-tallet" (se tidligere sitat). Likevel, datoen for det eneste BRP-dokumentet som avbilder et melkekrav, gir oss en avgjørende pekepinn for denne artikkelen, og selv om det blir godt forklart av Eltit, beviser hun det ikke gjennom bilder. Ettersom dokumentet er datert 1972, kunne det også hjelpe oss med å bedre forstå tilstedeværelsen til Det Andre Kommunistparti *under,* og ikke bare *før* , Unidad Populars regjeringstid. Dets visuelle elementer demonstrerer dette: bruken av tekst i stedet for ikonografiske og tidløse bilder på den ene siden, og bruken av svart og gul maling i stedet for fargene i det chilenske flagget på den andre, vitner om bruken av stripet veggmaleri også etter at venstresiden kom til makten (Plate 5). I dette veggmaleriet går ordet melk utenom sine

Phoca PDF

asdada

aasd

vanlige assosiasjoner til det feminine og moderlige, og skiller seg slik fra plakatene som ble brukt i Den Nye Kulturen. Denne enkle reproduksjonen av statens hovedslagord i tekst, som jo er en velkjent strategi innen konseptkunsten, retter oppmerksomheten hverken mot triumfen til Unidad Popular eller mot forbindelsen mellom melk og moderlighet, men snarere mot det ustabile og agiterte politiske klimaet i 1972, da de kapitalistiske sektorene med støtte fra CIA begynte å legge hindringer for Allendes sosialpolitikk. Kvinner, som potensielle mødre, blir her representert som kvinner som, på samme tid, er aktive borgere i det offentlige rom.[11]



Innen den brede skalaen av brigader som oppstod på 60-tallet var den mannlige martyren alltid den som skulle æres. Dette var tilfellet for Brigada Hernán Mery (fra det Kristen-Demokratiske Partet) og Brigada Roberto Matus (fra Fedrelandspartiet, den Liberale Nasjonalistiske Front). I Sosialist-Partiet, var to brigader de mest notoriske: Brigada Elmo Catelán (BEC) og Brigada Inti Peredo (BIP). Mens førstnevnte æret den chilenske journalisten som ble myrdet i Cochabamba i juni 1970, æret den andre en boliviansk marxist som døde i La Paz under injeksjon av giftsprøyte i 1969. Den kommunistiske Brigada Ramona Parra, derimot, tok sitt navn fra en 20 år gammel kvinne som ikke døde i en internsjonal, men en lokal kontekst under massakren på Plaza Bulnes i 1946.

På grunn av streiken til gruvearbeiderne ved Mapocho og Humberstone Saltpeter 1946, stengte den daværende presidenten i Chile, Alfredo Duhalde, arbeidstakerorganisasjonenes lovmessige representasjon, noe som angrep sentrale rettigheter som arbeiderne hadde oppnådd de foregående tiårene. I solidaritet holdt Konfederasjonen av Arbeidere i Chile (CTCH) simultane streiker over hele landet, med den største i Santiago, 28. januar, der ti tusen mennesker møtte opp på Plaza Bulnes. Dette ble overvåket av 300 politimenn, og idet et pistolskudd plutselig ble løsnet, åpnet politiet ild mot massen. Mange ble

Phoca PDF

asdada
alvorlig såret og til slutt seks demonstranter drept, blant dem Ramona
aasd
Parra.

Hvis man tenker over at de fleste demonstrantene var menn, noe som også viser at de var overrepresenterte i unionene, og at fem av de seks drepte også var menn, er det betydningsfullt av to grunner at man valgte den eneste kvinnen som døde på Plaza Bulnes som martyr: For det første er det en respons til både politilogger og presse, som undervurderte kvinnelig deltakelse under massakren selv om både familienes vitnesbyrd og artikler som var publisert av den kommunistiske avisen *El Siglo* hadde rapportert om disse detaljene. For det andre handler minnet om Ramona Parra om mer enn bare å ære en enkelt kampkvinne, ettersom valget av det historisk ekskluderte kvinnelige subjektet utgjør en motstandshandling som forstyrrer den hegemoniske historieskrivningens bilde av et maskulint rom.[12] I et essay publisert i 2000 forklarer Richard forskjellen mellom det individuelle, det feminine og det emosjonelle på den ene siden, og det kollektive, maskuline, og de nasjonale problemene på den andre.[13] Jeg vil hevde at denne distinksjonen er endret gjennom BRPs anerkjennelse av det kvinnelige subjektet som blander seg inn, gjennom bruken av kontingente/ transformatoriske politiske tekster, og gjennom kodene i byen. I det samme essayet demonstrerer Richard hvordan andre demonstrasjoner, som *Madres de la Plaza de Mayo* i Argentina og *El Cazerolazo* i Chile, overskred den maskuline diskursen på 60- og 70-tallet som skilte det hjemlige fra det offentlige og det familiære fra borgeren. Likevel er det verdt å spørre *hvordan* BRP, the masculine discourse of the 60s and 70s which separated the domestic from the public and the familial from the citizen. Yet, it is worth asking *how* the BRP, en kjønnsblandet gruppe som ikke opererte spesifikt gjennom feminine forestillingsrammer, men gjennom den anonyme borger, forandret den historiske koplingen mellom offentlig rom og maskulinitet på en slik måte at kjønnsforskjeller kunne eksistere i de urbane omgivelsene.

Luis Camnitzers fremragende studie av konseptualismen i Latin-Amerika inkluderer intervensjoner som strekker seg fra Tuparamos, den uruguanske ytre venstre-geriljaen som var aktiv på 60- og 70-tallet, til mer internasjonalt orienterte avant-garde-kunstnere som har eksperimentert med massemedier.[14] Til tross for dette er ikke BRP (i hvert fall ikke dets kontingente, foranderlige og tilpasningsdyktige side) nevnt i boka, noe som er

Phoca PDF

asdada

overraskende med tanke på den sentrale verdien Camnitzer tilskriver etikk, agitasjon, kontingens og informasjon. Jeg tror helt klart at

aasd

Richards berømmelse i latinamerikanske intelektuelle kretser har påvirket mer enn en kritiker og kunsthistoriker. Men arbeidet til Canclini på slutten av 70-tallet, og i senere tid, de uvurderlige bidragene fra Eltit og Longoni, har allerede banet veien for en mer utvidet analyse av BRP. I denne artikkelen bidrar jeg til denne retningen gjennom en analyse av kjønn, som jeg hevder påvirket den radikale forskjellen mellom stripe-maleri og veggmaleri i den ustabile og agiterte konteksten av Chiles Unidad Popular.

Florencia San Martín PhD-kandidat i kunsthistorie på det 3. året Rutgers University, hvor hun studerer fotografi og samtidskunst, spesifikt i deres relasjon til postkapitalismen i Latin-Amerika og forholdene mellom kunst og politikk i vid forstand, med henblikk på vold, menneskerettigheter og hukommelse.

Noter

[1] Unidad Popular (Folkelig Enhet) var en koalisjon som ble formet i 1969 av de politiske partiene på den radikale venstresiden i Chile. Koalisjonen hadde som mål å gjøre Salvador Allende til president under presidentvalget i 1970 i Chile, og besto av Sosialistpartiet, Kommunistpartiet, det Radikale Parti, Det Sosial-Demokratiske Parti, det Uavhengige Partiet for Folkelig Handling, og den Forente Bevegelse for Folkelig Handling (Movimiento de Acción Popular Unitario, MAPU).

[2] García Canclini, Nestor. *Arte Popular y Sociedad en América Latina* (México: Grijalbo, 1977), 73

Phoca PDF

asdada

aasd

---

[3] García Canclini, 205. Forf. overs.

[4] Ana Longoni, “Brigadas Muralistas: La persistencia de una práctica de comunicación político-visual,” Revista de Crítica Cultural, 19 (1999)

[5] Ibid, 26. Forf. overs.

[6] Diamela Eltit, in Galende, Federico. *Filtraciones I* (Santiago: Ediatorial ARCIS – Cuarto Propio), 221

[7] CADA, som var aktivt fra 1979 til og med 1984, ble dannet av poeten Raúl Zurita, forfatteren Diamela Eltit, billedkunstnerne Juan Castillo og Lotty Rosenfeld og sosiologen Fernando Ballcels.

[8] Diamela Eltit i Galende, Federico. *Filtraciones I* (Santiago: Ediatorial ARCIS – Cuarto Propio), 221

Phoca PDF

asdada

[9] Eltit, Diamela. *Emergencias. Escritos sobre Literatura, Arte y Política* (Santiago: Planeta, 2000) 161-162. Forf. overs.
aasd

[10] Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones, Arte en Chile desde 1973* (Santiago: Metales Pesados, 2006), 64. Forf. overs.

[11] Jeg vil takke Dr. Ana María Reyes, fra Avdeling for Kunst- og Arkitekturhistorie ved Boston University, for hennes kommentar til forholdet mellom melk, kvinner og staten under denne perioden i Chile, da denne artikkelen ble presentert på det 31. årlige Symposiet om Kunst- og Arkitekturhistorie, 28. februar 2015.

[12] For mer informasjon om dette temaet, se Alfonso Salgado, “La familia de Ramona Parra en la Plaza Bulnes: Una aproximación de género a la militancia política, la protesta social y la violencia estatal en el Chile del siglo veinte". Universidad de Santiago, 18 (2014)

[13] Nelly Richard, “Protestas Callejeras y Símbolos Domésticos”. Revista de Crítica Cultural 21, (2000): 159

[14] Se Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin America: Didactics of*

Phoca PDF

asdada

Liberation (University of Texas Press, 2007)

aasd

Phoca PDF