

Diego Riveras arbeider og bondefigurer

*Politisk menneskeskildring i det
meksikanske utdanningsdepartementet*

Therese Catherine Dvorak



Masteroppgave i Estetiske studier, fordypning
kunsthistorie

Veileder: Marit Werenskiold

Institutt for filosofi, idé - og kunsthistorie og klassiske
språk

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2010

© Forfatter

År 2010

Tittel

Forfatter Therese Catherine Dvorak

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

II

Sammendrag

Oppgaven tar for seg utsmykningen av det meksikanske utdanningsdepartementet i Mexico by. Det består av tre etasjer som er inndelt i to tematiske områder. Bildene bærer preg av de sosiale og politiske omstendighetene i Mexico på begynnelsen av 1900-tallet. De er spesielt influert av den meksikanske revolusjonen som pågikk mellom 1910 og 1920. Revolusjonen påvirket både utdanningsministeriet som oppdragsgiver og kunstnerens utgangspunkt.

Verkene var ment å skildre det meksikanske folket og landets historie. Dette var et resultat av et ønske fra både regjeringens og Riveras side om å fremme en nasjonalistisk linje ved hjelp av kunsten. Myndighetene benyttet nasjonalismen i håp om å oppnå støtte fra et større spekter innenfor de ulike samfunnsklassene. Samtidig bunnet det ut i et begjær om å uthviske Mexicos ulike raser og klasser. Rivera hadde derimot til hensikt å tematisere noe genuint meksikansk gjennom en skildring av Mexicos reelle rase og classeskiller. I stedet for å neddysse forskjellene mellom samfunnsgruppene betonte han de virkelige kontrastene i sine malerier.

Jeg vil ta for meg fire utvalgte malerier for å vise ulike perspektiver i et og samme oppdrag. Bildene er eksempler på den første og siste delen av utsmykningen, og ble malt mellom 1923 og 1928. Motivenes forskjellige vektlegging vil dessuten bidra til å påpeke en utvikling og en endring som kan knyttes opp til kunstnerens politiske tilhørighet.

Oppgavens fokus vil ligge på en tematisk analyse av hvert av verkene. Tolkningen av bildenes tematikk vil sees i lys av den samtidige historiske og sosiale situasjonen i Mexico. Dette vil videre knyttes til Riveras fremheving av bonde og arbeiderklassen i maleriene. Disse klassene representeres gjennom ulike figurer som i de fleste tilfeller gjenspeiler det meksikanske samfunnet.

Bonde og arbeiderskikkelsen skildres i hvert maleri som representanter for den innfødte befolkningen i Mexico. Rivera trakk særlig frem deres kamp for rettigheter innenfor et kapitalistisk samfunn som var styrt av nærmest eneveldige presidenter. Han knyttet videre den meksikanske revolusjonen og tanken om en fremtidig revolusjon opp til kampen de lave klassene utkjemper. I hvert maleri innlemmes det derfor en revolusjonshenvisning. Rivera syntes å ville påpeke at grunnlaget for en frigjøring av bøndene og arbeiderne lå i at de forente seg. Gjennom denne samlingen ville de kunne skape en revolusjon som ville resultere i et

maktskifte. Riveras malerier omhandlet altså ikke kun de lave samfunnsklassene, men var også rettet mot et publikum som bestod av nettopp disse gruppene. Revolusjonsreferansene synliggjøres i de utvalgte verkene ved hjelp av tilknytninger til en skriftlig tekst som enten er inkorporert direkte i maleriet, eller som bildene indirekte henviser til. Hver av tekstene viser en sympati for arbeider og bondeklassen og henvender seg ofte til dem.

En rekke ytre omstendigheter rundt Riveras kommisjon i utdanningsdepartementet bidro til en utvikling og endring av kunstnerens opprinnelige oppdrag. Allerede i 1924 foregikk det et regjeringsskifte og Rivera fikk en ny oppdragsgiver. En annen vesentlig faktor er Riveras opphold i Moskva i 1927. Dette påvirket både hans politiske syn og hans kunstneriske fremstillinger. Det siste maleriet som jeg vil ta for meg synliggjør forandringen som fant sted. Mens de første bildene som jeg vil tolke inneholder diskret og indirekte budskaper som omhandler bonde og arbeiderklassen, kulminerer den politiske tilknytningen i det siste maleriet. Det vil derfor fremheves hvordan det siste verket beveger seg bort fra en virkelig tilhørighet til fordel for en ren politisk ideologi. Bildet fremstår som et resultat av en dristigere og til tider kritisk tone som fremvises av kunstneren. Riveras malerier i utdanningsdepartementet ender altså opp med å i større grad representere kunstnerens kommunistiske overbevisninger, enn å forholde seg til oppdragsgiverens ønsker og krav. Som jeg vil konstantere i oppgaven kan dette sees i sammenheng med de nevnte endringene av omstendighetene rundt oppdraget.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Punkter og spørsmål som tolkningen vil ta utgangspunkt i	1
1.2	Fremgangsmåte	2
1.3	Litteratur.....	3
2	Historisk og kunstnerisk presentasjon.....	5
2.1	Historisk kontekst.....	5
2.1.1	Mexico rundt århundreskiftet	5
2.1.2	Politisk enevelde og stabilitet.....	6
2.1.3	Utløsningen av revolusjonen	7
2.1.4	Utformingen av en ny grunnlov i 1917	7
2.1.5	Mexico i 1920-årene: Den første postrevolusjonære perioden	8
2.1.6	Utdanningspolitikk under Obregón	8
2.1.7	Krig mot religion i 1920-årenes andre halvdel.....	9
2.1.8	Stikkord for perioden	10
2.2	Muralmaleriets opprinnelse.....	10
2.2.1	Fremgangsmåte og prosess.....	11
2.2.2	Muralmaleriets inntreden i Mexico etter revolusjonen	11
2.2.3	Utviklingen av en nasjonal kunst	12
2.2.4	Kunsten tilknytning til den politiske situasjonen i 1920-årene	13
2.2.5	Kunstnerens fagforening	14
3	Teori - marxistisk ideologi	16
3.1	Marxistiske retninger og kunstforståelse.....	16
3.1.1	Marxisme og kommunisme	16
3.1.2	Marx´ teorier i <i>Det kommunistiske manifest</i>	17
3.1.3	Vladimir Lenin og Leninisme	18
3.1.4	Marxistisk kunstforståelse.....	19
3.1.5	Kunstens tilknytning til klassekampen.....	20
3.1.6	Lenins kunstoppfattelse.....	20
3.2	Riveras ideer om kunsten	21
3.2.1	Kunstnerens rolle som revolusjonær	22
4	Diego Riveras utsmykning av utdanningsdepartementet	25

4.1	Utdanningsdepartementets bygning og politiske formål.....	25
4.1.1	Departementets hensikt	25
4.1.2	Utdanningsminister José Vasconcelos´ intensjoner og kunstneriske visjoner i SEP 26	
4.1.3	Diego Riveras utgangspunkt i SEP	28
4.1.4	Tematisk utvikling av utsmykningen	30
4.2	<i>Inntredelse i gruen og Utgang fra gruen</i>	30
4.2.1	Skildring av verkenes rom og skikkelser	31
4.2.2	Tematikk.....	33
4.2.3	Inkorporering av et revolusjonært dikt i et statlig oppdrag.....	33
4.2.4	Historisk parallell – gruvedrift i Mexico.....	37
4.2.5	Gjengivelse av rasekonflikt i gruvebildene	38
4.2.6	Spørsmål om en religiøs tilknytning	39
4.2.7	Gruvebildenes oppsummerte betydning.....	43
5	<i>Landsbylærerinnen</i>	45
5.1	Utdanning som et prinsipp i politikk og maleri.....	45
5.1.1	Verkets fremstilling.....	45
5.1.2	Tema.....	46
5.1.3	Den kvinnelige lærerens funksjon i maleri og samfunn.....	47
5.1.4	Gabriela Mistral – Riveras mulige inspirasjonskilde	48
5.1.5	Kontrast mellom oppdragsgiver og utfører	50
5.1.6	Nasjonalisme	52
5.1.7	Frihet gjennom utdanning	53
5.1.8	Oppsummering	54
6	Endrede forhold for utsmykningen av SEP.....	55
6.1	SEP i andre halvdel av 1920-årene	55
6.1.1	Skiftende politiske omstendigheter	55
6.1.2	<i>Patio de las fiestas</i> (Courtyard of Festivities).....	58
6.2	<i>I våpenlageret</i>	58
6.2.1	Riveras politiske linje.....	61
6.2.2	Proletarisk revolusjon.....	62
6.2.3	Bånd til Sovjet.....	62
6.2.4	<i>Slik vil den proletariske revolusjonen være</i>	65

6.2.5	Parallell mellom den meksikanske og den proletariske revolusjonen.....	68
6.2.6	Riveras personlige tolkning av kommunismen	69
7	Sammenligning av utvalgte punkter i verkene	71
7.1.1	Fremstillingene av skikkelsene i de ulike maleriene.....	71
7.1.2	Figurenes funksjon gjennom yrkestilknytning	72
7.1.3	Skikkelsenes betydning for malerienes innhold.....	73
7.1.4	Politisk situasjon og ideologi basert på verkenes virkelighetsreferanser	74
7.1.5	Verkenes revolusjonselement knyttet til en kommunistisk ideologi.....	75
7.1.6	Kunsten og kunstnerens oppgave som en del av noe revolusjonært	77
7.1.7	De skriftlige referansenes betydning for maleriene	77
7.2	Riveras mål med freskene i SEP	79
	Litteraturliste	82

1 Innledning

Min oppgave vil konsentrere seg om Diego Riveras utsmykning av det meksikanske utdanningsdepartementet i Mexico by. Bildene *Inntredelse i graven*, *Utgang fra graven*, *Landsbylærerinnen* og *I våpenlageret* danner de fire utvalgte maleriene som jeg vil ta for meg i denne teksten. Verkenene representerer den første og siste delen av utsmykningsprosessen og er malt mellom 1923 og 1928. De to første bildene vil tolkes ut i fra en felles analyse, mens de to andre vil bli gjennomgått hver for seg. Hver billedtekst vil innledes med en beskrivende del som først og fremst er konsentrert om verkenes skikkelser. Videre vil jeg vektlegge en analyse av den gjennomgående tematikken som er til stede i hvert enkelt maleri. Tematikken vil sees i lys av en sosialhistorisk kunstforståelse.

De fire maleriene vil danne utgangspunkter for å demonstrere de ulike perspektivene som Diego Rivera valgte å fremstille i et og samme oppdrag. De forskjellige vinklingene vil knyttes både til oppdragsgivers ønsker og til kunstnerens politiske tilknytninger. Jeg vil hovedsakelig vektlegge de ulike skildringene av den meksikanske bonde og arbeiderfiguren. Disse to skikkelsene vil bli betraktet i sammenheng med hverandre. Denne tolkningen vil basere seg på forståelsen av det meksikanske samfunnet i 1920-årene. Bonden og arbeideren tilhørte nærmest samme klasse fordi landet først og fremst var et jordbrukssamfunn som bar lite preg av industrialisering. Et annet viktig moment vil være figurenes tilknytning til en revolusjonstematikk.

I oppgavens siste kapittel vil jeg sammenligne utvalgte punkter ved maleriene.

Sammenligningen vil først og fremst dreie seg om verkenes skikkelser, deres betydning og funksjon sett i sammenheng med en eventuell tilknytning mellom bildene.

1.1 Punkter og spørsmål som tolkningen vil ta utgangspunkt i

Enkelte, spesifikke punkter vil danne grunnlaget for en tolkning av bonde og arbeiderfiguren, samt deres forbindelse med et revolusjonsaspekt:

Forholdet mellom regjeringen som oppdragsgiver og Diego Rivera som kunstner vil være et viktig poeng. Her vil jeg komme inn på bildenes anvendelse som en del myndighetenes

utdanningskampanje. I forbindelse med dette vil det stilles spørsmål om hvorvidt maleriene kan betraktes som en slags form for propaganda og promotering av regjeringens idealer.

Et annet, men like vesentlig punkt vil dreie seg om betraktningen av Diego Rivera som en politisk kunstner. Dette innebærer for det første at han beveget seg bort fra det opprinnelige oppdraget til fordel for å gi et mer kritisk bilde av den meksikanske virkeligheten. Den kritiske undertonen forsterkes gjennom en vektlegging av bonde og arbeiderfiguren.

For det andre inneholder hvert maleri et revolusjonselement. Dette viser seg i form av henvisninger til enten den virkelige meksikanske revolusjonen, eller til en fremtidig proletarisk revolusjon. Indikasjonene utgjør et moment som bidrar til å radikalisere bildene, i tillegg til å fremheve kunstnerens personlige, politiske meninger.

Spørsmål som skal besvares vil i den forbindelse dreie seg om hvordan den meksikanske bonde og arbeiderfiguren fremstod for Rivera. Spørsmålet vil knyttes til hvordan Rivera fremhevet et fokus på og skildret sin sympati for de laveste klassene. I tillegg vil det påpekes hvorvidt det synliggjøres en tematisk utvikling i utdanningsministeriet.

Videre vil verkenes utforming knyttes til det politiske regjeringsskiftet som fant sted underveis i utsmykningsprosessen. Rivera måtte derfor forholde seg til en ny situasjon og en ny oppdragsgiver. I tilknytningen til dette vil det redegjøres for hvilken påvirkning og betydning denne endringen hadde for de videre fremstillingene.

Et siste element som vil berøres er Riveras pause fra oppdraget i utdanningsministeriet i forbindelse med et opphold i Moskva i 1927. Reisen hadde stor ideologisk innflytelse på kunstneren og spørsmålet er hvorvidt denne påvirkningen også gjenspeiles i den videre kunstneriske skildringen. Det vil i tillegg påpekes hvordan dette eventuelt synliggjøres i maleriene.

1.2 Fremgangsmåte

Oppgaven vil innledes med en historisk og kunstnerisk presentasjon som vil klargjøre forutsetningene og opprinnelsen til det meksikanske muralmaleriet. Det neste kapitlet vil fungere som en teoretisk base. Det skal først og fremst klargjøre den marxistiske ideologien og kunstsynet som påvirket Diego Rivera. I kapitlets siste del vil jeg gjøre rede for en artikkel skrevet av Rivera selv. Denne er inkludert for å belyse hans kunstforståelse

Oppgavens hoveddel er inndelt i tre kapitler. Det første av disse tre vil introdusere utdanningsdepartementets formål. Oppdragsgivers og utøvers utgangspunkt for den innvendige utsmykningen vil i tillegg tas opp. Videre vil bildene *Inntredelse i graven* og *Utgang fra graven* analyseres. Det neste kapitlet vil ta for seg verket *Landsbylærerinnen*. Her vil jeg vise hvordan bildet innehar et annet tematisk perspektiv enn de to andre maleriene. Det siste kapitlet i hoveddelen vil konsentrere seg om de endrede politiske forholdene i utdanningsdepartementet. Utsmykningen av byggets andre del vil stå sentralt. Det siste av de utvalgte maleriene vil bli analysert her. Hver av billeanalysene vil vektlegge en tolkning av malerienes innhold, samt sosiale og politiske tilknytninger.

Oppgavens siste del vil bestå av et sammenligningskapittel som vil innebære en slags oppsummering av enkelte punkter, og til slutt lede frem til en konklusjon. Sammenligningen vil først og fremst være knyttet til bildenes skikkelser og deres betydning. Bildenes ulike politiske referanser vil også sees i sammenheng med hverandre. Henvisningene vil dessuten knyttes til teorikapitlet og til eventuelle fellesstrekk til både Riveras kunstoppfatning og til marxistisk ideologi.

1.3 Litteratur

Som base for oppgaven vil jeg først og fremst benytte meg av litteratur som omhandler det meksikanske muralmaleriet. Forfatterne David Craven, Leonard Folgarait, Antonio Rodríguez og Desmond Rochfort faller alle innenfor denne kategorien. Deres bøker setter kunsten i en historisk, politisk og sosial kontekst. Kunstneren Jean Charlots gjengivelse av muralmaleriet som en kunstnerisk retning vil også benyttes. For å redegjøre for den politiske situasjonen i Mexico forut for og under Riveras oppdrag vil jeg ta i bruk kilder som omhandler Mexicos historiske situasjon.

Jeg vil bruke flere biografier og en selvbiografi som er skrevet om Rivera for å klargjøre Riveras tanker om kunst og politikk. Den offisielle biografien som er skrevet av Bertram Wolfe vil være spesielt viktig. I tillegg kommer jeg til å benytte boken *Illustrious Words 1921-1957*. Denne inneholder en samling av tekster skrevet av Rivera selv.

Det kommunistiske manifest av Karl Marx vil fungere som det et utgangspunkt for det teoretiske kapitlet. Jeg kommer dessuten til å bruke oppslagsverk i form av leksikon for å kunne forklare kort og tydelig hva marxisme og leninisme går ut på. For å redegjøre hva en

marxistisk kunstforståelse innebærer vil jeg benytte bøker av Dave Laing og Austin Harrison som omhandler denne kunstoppfattelsen.

Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940 av Leonard Folgarait og *Art and Revolution in Latin America 1910-1990* av David Craven vil bidra som grunnlag for mine billedanalyser. Kildene går ikke i dybden på hvert enkeltverk, men fremhever enkelte tolkningspunkter rundt noen utvalgte malerier. Rodríguez og Charlot vil refereres til i forbindelse med enkelte teorier som påpekes i analysen av gruvebildene. Når det gjelder interpretasjonen av *Landsbylærerinnen* kommer jeg til å anvende flere spanske og engelske artikler som belyser enkelte momenter i analysen. Raquel Tibol vil benyttes både i forbindelse med dette verket og *I våpenlageret*. Wolfes biografi vil i tillegg være sentral. Videre vil litteratur som berører kommunisme i Mexico og sovjetiske symboler anvendes. For å beskrive maleriene vil jeg benytte *Diego Rivera. The Complete Murals* som har store fargegjengivelser av Riveras verk, samt den offisielle guiden til utdanningsdepartementet.

2 Historisk og kunstnerisk presentasjon

I dette kapitlet vil jeg presentere en historisk og kunstnerisk kontekst som ligger til grunn for muralmaleriet som uttrykk. Første delen vil gi et overblikk over den historiske situasjonen i Mexico på begynnelsen av 1900-tallet. Jeg vil begrense teksten til perioden mellom Porfirio Díaz' inntreden som president i 1876 og frem til Plutarco Elias Calles' periode som president var over i 1928. Avgrensningen skyldes at det er dette tidsrommet som danner bakgrunnen for Riveras utsmykning. I kapitlets andre del vil jeg gi en kunstnerisk presentasjon av muralmaleriets opprinnelse. Videre vil det gi et innblikk i hvilke idealer og tilknytninger som lå bak denne formen for maleri.

2.1 Historisk kontekst

2.1.1 Mexico rundt århundreskiftet

Mexico var frem til 1500-tallet preget av ulike indianske kulturer. På 1500-tallet erobret spanjolene landet, og Mexico forble en spansk koloni frem til 1821. Etter frigjøringen bar landet preg av et autoritært og til tider ustabilt styre.

På slutten av 1800 - og begynnelsen av 1900-tallet var Mexico først og fremst et jordbrukssamfunn, men opplevde en begynnende industrialisering under Díaz. Samfunnet var på denne tiden preget av store klasseforskjeller. En liten gruppe med rike familier av spansk herkomst eide nesten alt av landets jord. Denne eide de i form av haciendaer.¹ I tilknytning til denne overklassen fantes det en rekke amerikanske og britiske selskaper som eide mesteparten av Mexicos jernbane, sølvgruver og plantasjer. Som en motsats til disse gruppene befant indianerne og *mestizos*² seg. *Mestizos* var stort sett bønder som arbeidet på haciendaene eller som dyrket små, felles jordflekker. Disse hadde noe bedre levevilkår enn indianerne. Den dominerende klassen i Mexico ble utgjort av overklassen og den utenlandske eliten. Den laveste klassen bestående av fattige bønder og indianere utgjorde den største samfunnsgruppen. Det fantes kun en liten urban middelklasse som hadde svært begrenset

¹ Hacienda er store gårder eller gods.

² *Mestizos* tilsvarer mennesker som stammer fra en blanding av innfødt og spansk blod.

politisk innflytelse. Når det gjaldt industriarbeidere var det bare de som arbeidet innenfor tekstil eller jernbaneindustrien som fikk noen som helst betydning.³

Et viktig utgangspunkt for den meksikanske revolusjonens utbrudd i 1910 var økende misnøye og etterhvert opprør blant bøndene som hadde blitt fratatt jorden sin. Bøndenes jord ble tatt av velstående meksikanske familier og amerikanske selskaper. For å overleve måtte bøndene kjøpe mat fra haciendaeierne som i mange tilfeller nå eide deres jord. Slik havnet de i gjeld til haciendaene og ble ofre som enkelt kunne utnyttes som gratis arbeidskraft.⁴

2.1.2 Politisk enevelde og stabilitet

Porfirio Díaz ble valgt som Mexicos president i 1876. Han styrte nærmest sammenhengende i trettifem år. I sin tid som president skapte han et politisk enevelde. Under Díaz opplevde landet for første gang stabilitet siden frigjøringen fra Spania. Díaz sørget dessuten for en økonomisk utvikling ved hjelp av modernisering, industrialisering og kapitalisering.

Amerikanske og europeiske selskaper kontrollerte i denne perioden store deler av Mexicos økonomi. Dette førte til en skjev fordeling av godene i samfunnet. Levevilkårene var særlig elendige for de laveste samfunnsklassene.⁵

I 1907 opplevde Mexico en økonomisk krise. Krisen rammet jordbruksindustrien, og arbeidsledigheten steg i både byene og på landsbygda. Díaz hadde ønsket å fremme sitt styre som demokratisk, men ved den økonomiske krisens tilsynkomst viste dette seg å kun være en illusjon. Det dreide seg derimot om et konservativt regime som overså de laveste klassenes behov for hjelp.

Den ujevne fordelingen av ressurser i samfunnet resulterte i en kontinuerlig konflikt mellom kapitalistene og lokalbefolkningen. De laveste klassene begynte nå å protestere mot manglende rettigheter og dårlige levevilkår. Bøndene dannet organisasjoner mot landeiere og borgerskapet. Arbeiderne samlet seg i forbund og forberedte seg slik på å gjennomføre masseopprør. Borgerklassen ble dessuten også stadig mer misfornøyde med presidenten ettersom de opplevde lite støtte fra ham under den økonomiske krisen. Borgerklassen

³ Richard W. Bulliet m.fl. *The Earth and Its People: A Global History, Volume II: Since 1500*, (Belmont, Wadsworth Publishing, 2007), 748

⁴ Bulliet, *The Earth and Its People: A Global History, Volume II: Since 1500*, 748

⁵ Michael C. Meyer og William H. Beezley, *The Oxford History of Mexico*, (New York, Oxford University Press, 2000), 435-438

igangsatte derfor en maktkamp for å få Díaz avsatt og erstattet. Disse protestene og opprørene ble utløsende faktorer for konflikter som utviklet seg til å bli en revolusjon.⁶

2.1.3 Utløsningen av revolusjonen

I 1910 stilte Francisco I. Madero som motkandidat til Díaz i valgkampen. Denne valgkampen sies å ha vært en utløsende faktor for den meksikanske revolusjonen. Madero gjennomførte et militært opprør mot Díaz. Bønder og arbeidere utgjorde Maderos hær. Deres støtte sørget dessuten for at han ble valgt i 1911. Madero ble populær gjennom løfter om en jordbruksreform, demokrati og bedring av arbeidernes rettigheter. Dette viste seg å være tomme løfter.

Maderos manglende utførelse av de lovede reformene sørget for at bondeledere som tidligere hadde støttet Madero nå brøt med ham og ble revolusjonære. Emiliano Zapata og Pancho Villa ble to sentrale revolusjonære ledere i kampen for de laveste klassenes rettigheter. De kjempet for å realisere løftene Madero ikke holdt. Slagene de utkjempet resulterte nærmest i en borgerkrig innenfor selve revolusjonen.

Mexico var preget av kaos etter Díaz' avgang. Det foregikk en rekke maktkamper om presidentvervet og om hvordan landet skulle styres. Det oppstod en kamp mellom jordeiere og politiske ledere på den ene siden og bønder, arbeidere og opprørshelter på den andre siden. Zapata og Villa satte sammen hærer bestående av bønder for å kunne styrte sittende presidenter.⁷

2.1.4 Utformingen av en ny grunnlov i 1917

Det politiske kaoset fortsatte utover 1900-tallets første tiår og stadig nye politiske skikkelser entret scenen. På tross av en pågående revolusjon og borgerkrig ble det gjort enkelte fremskritt når det gjaldt fordelingen og forbedringen av rettigheter i samfunnet. I 1916 ble det arrangert en kongress hvor målet var å forfatte en ny grunnlov. Denne ble tatt i bruk året etter da Venustiano Carranza ble valgt som president. Grunnloven inneholdt blant annet flere nye artikler som dreide seg om arbeidsrettigheter. En av de viktigste artiklene tok for seg problemet med jordfordeling. Det ble her fastslått at jord som hadde blitt ulovlig tatt fra

⁶ Meyer og Beezley, *The Oxford History of Mexico*, 435-437

⁷ Adolfo Gilly, *The Mexican Revolution*, (London, Verso Editions, 1983), 73-79

bøndene mens Díaz styrte skulle bli gitt tilbake til bøndene. Grunnloven sørget for en mer lik fordeling av makt og eiendom, samt en nasjonalisering av dette. De innfødtes rettigheter ble nå ivaretatt. En annen artikkel sørget for å begrense kirkens makt. Utdanning ble dessuten gratis og obligatorisk. På grunn av innlemmelsen av de nevnte lovene fremstod grunnloven som liberal og radikal for sin tid. Den kan betraktes som et fremskritt mot et sosialistisk samfunn hvor det eksisterer en mer lik fordeling av makt og eiendom.⁸

2.1.5 Mexico i 1920-årene: Den første postrevolusjonære perioden

I 1920 begynte de mange konfliktene innenfor den meksikanske revolusjonen å avta. Mexico gikk nå inn i sin første fredlige periode på ti år, og ble ledet av Alvaro Obregón frem til 1924. Hans presidentperiode bar preg av forsøk på å gjenoppbygge landet etter endt konflikt. Dette resulterte i en rekke økonomiske og kulturelle endringer. I motsetning til tidligere statsoverhoder inngikk Obregón et samarbeid med arbeiderbevegelsen i Mexico. En regional føderasjon for arbeidere, kalt CROM, ble dannet i 1918. Denne samlet hele arbeiderbevegelsen inn under seg og dannet et politisk verktøy gjennom opprettelsen av det meksikanske arbeiderpartiet. Samarbeidet mellom regjeringen og CROM sørget for å skape en balanse mellom arbeid og kapital.

I tråd med grunnlovens bestemmelser om arbeid ga Obregón støtte til arbeiderklassens rett til å organisere seg og til å danne arbeidsforeninger. I tillegg fulgte presidenten opp grunnlovens mål om å gjenutdele jord til bønder som hadde fått sin eiendom frastjålet. Likevel var det fortsatt misnøye blant de laveste samfunnsklassene: Det var kun CROM som lovlig fikk representere arbeidernes mål. Andre organisasjoner ble slått ned på. Utdelingen av jord gikk svært sakte for seg fordi Obregón var redd for å redusere jordbruksaktiviteten. Jorden som ble utdelt ble dessuten ikke gitt til enkeltpersoner, men som en felleseiendom til et kollektivt samfunn. Jordfordelingen gagnet altså fortsatt ikke flertallet av de meksikanske bøndene.⁹

2.1.6 Utdanningspolitikk under Obregón

Obregón gjennomførte en rekke økonomiske og sosiale prosjekter i løpet av sin presidentperiode. Et av de viktigste tiltakene var opprettelsen av et nytt utdanningsdepartementet. Fokuset på utdanning var i tråd med utdanningsartikkelen i

⁸ Meyer og Beezley, *The Oxford History of Mexico*, 542-545

⁹ Meyer og Beezley, *The Oxford History of Mexico*, 574-576

grunnloven fra 1917. Det nye departementet ble ledet av José Vasconcelos. Han stod i ledelsen for et nasjonalt utdanningsprosjekt som nå ble iverksatt. Dette ble en del av det politiske rammeverket til Obregón. Vasconcelos lanserte en kampanje som hadde som mål å bekjempe landets svært utbredte analfabetisme. Gjennom denne kampanjen ønsket regjeringen å skolere folk som tidligere ikke hadde tilgang til utdanning. Det dreide seg først og fremst om en primær og praktisk utdanning som skulle bedre levevilkårene.

Nasjonalismen ble benyttet som et viktig virkemiddel innenfor utdanningskampanjen. Dens viktighet skyldtes at nasjonalisme fungerte som et samlende prinsipp som forente ulike klasser og raser. Samtidig var den et ledd i forsøket på å finne tilbake til Mexicos nasjonale kultur. Det ble derfor tatt avstand fra landets fortid som spansk koloni. Integrasjonen og anerkjennelsen av den indianske befolkningens rase og sosiale likhet ble også et ledd i søken etter landets røtter. Regjeringen hadde som mål å blande og sammensmelte ulike raser gjennom utdanning. Raseforskjellene skulle slik hviskes ut og det ville skapes et fellesskap. Solidariteten ville danne utgangspunktet for en samlet forståelse av landet og kulturen de levde i.¹⁰

2.1.7 Krig mot religion i 1920-årenes andre halvdel

Etter Obregóns avgang ble det innsatt en mer radikal og nasjonalistisk president. Plutarco Elias Calles fulgte opp forgjengerens oppnåelser. Han opprettholdt tette bånd til proletariatet gjennom kontakt med CROM. Samarbeidet med CROM sørget for å fremskynde utdelingen av jord, bygging av flere skoler på landsbygda og en utvidelse av jernbanesystemet.

Calles største innflytelse dreide seg om forholdet mellom kirken og staten. Han var svært intolerant når det gjaldt praktisering av katolisisme. Calles gikk derfor inn for å utrydde alt som hadde med religion å gjøre i Mexico. Som et resultat av presidentens antireligiøse lover oppstod det en konflikt mellom ham og kirkens tilhengere. Calles ble derfor møtt med opprør fra deler av Mexico som var sterkt religiøse. Konfliktene utviklet seg til *Cristerokrigen* som foregikk mellom 1926 og 1929.

¹⁰ Dr. Javier Ocampo López (2005): "José Vasconcelos y la Educación Mexicana." I: *Historia de la Educación Latinoamericana no.7*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

2.1.8 Stikkord for perioden

Mexico opplevde en bedret økonomisk stabilitet under Porfirio Díaz. Hans enevelde resulterte likevel i kaos og borgerkrig. Landet var frem til 1910 preget av en revolusjon hvor bønder og arbeidere kjempet for sine rettigheter, og borgerskapet kjempet for makt og presidentposisjoner. De laveste samfunnsklassene ble i 1900-tallets første tiår lovt forbedrede rettigheter og tilbakegivelse av jorden de hadde mistet. Lite ble derimot gjort for å opprettholde løftene, og de laveste klassene fortsatte å lide under elendige levevilkår. Samfunnet ble noe mer sosialistisk under Obregón på grunn av hans samarbeid med arbeiderpartiet. Det ble dessuten gjort forsøk på å bedre bøndenes og arbeidernes tilstander ved hjelp av utdanning. Dette var kanskje det viktigste elementet som ble gjort for disse samfunnsgruppene mellom 1876 og 1928. Fokuset på en genuin meksikansk kultur førte også til at nasjonalismen fikk en ny vind. Nasjonalismen skulle dessuten fungere som et samlende element.

2.2 Muralmaleriets opprinnelse

Muralmaleriet som uttrykksform kan knyttes til en lang tradisjon med offentlige veggmalier som stammer helt tilbake til steinalderen. På det amerikanske kontinentet eksisterte muralmaleriene i form av stein og hulemalier. Kunstformen ble benyttet av indianere og andre blandingsfolkeslag. I det prekolumbiske Mexico ble muralmaleriet anvendt av ulike indianerkulturer. Kjente eksempler er blant pyramidene i Teotihuacán og i Bonampak som begge ble konstruert av Mayaindianere. I disse pyramidene ble det laget muralmalier som var ment som gudedyrkelse mellom 300 og 600 f.Kr.¹¹

Senere eksempler på denne kunsttradisjonen er freskemaleriene som ble laget i Italia i senmiddelalderen og renessansen. Som i Mexico etter den spanske erobringen dreide det seg imidlertid om kunst som ble bestilt av privatpersoner og som var destinert til kirker. I det koloniserte Mexico ble religiøse oljemalier den vanligste formen for kunst. Muralmaleriet som kunstform ble i liten grad benyttet i denne perioden.

Den moderne betydningen av muralmaleri forbindes med meksikansk kunst i 1920-årene. Disse muralmaleriene kan defineres som monumentale bilder som ble malt på veggene i

¹¹ Antonio Rodríguez, *A History of Mural Painting*, (London, Thames and Hudson, 1969), 9-11

offentlige bygninger. Det dreide seg om en kunst som ble skapt og gitt i oppdrag som et permanent inventar i noen av Mexicos viktigste offentlige bygninger. Etter den meksikanske revolusjonens slutt i 1920 begynte kunstnerne å ta opp igjen de gamle kunsttradisjonene som ble benyttet av Mayaene og Aztekerne. Temaavgene og presentasjonen av muralmaleriene i 1920-årene var preget av og gjenspeilte ytre sosiale omstendigheter. Bildene fikk som en følge av dette en sosial og politisk betydning.¹²

2.2.1 Fremgangsmåte og prosess

Fremstillingen av muralmaleriene var en arbeidsprosess som foregikk i flere stadier. Den kulminerte til slutt med kunstnerens maling av motivet. Fremgangsmåten startet med at man lagde en blanding av gips og kalk. Denne ble så påført i lag på veggene, som en slags base. Etter å ha fullført et lag, tegnet man en komposisjon med svarte linjer på veggen. Så ble det hengt lengder med halvgjennomsiktig papir over disse tegnede linjene. Videre ble papiret fjernet, og strekene ble dekket av det siste laget med gips og kalk. Idet dette begynte å tørke, hang man det gjennomtrengte arket tilbake på veggen. Man trykket så på det med stoffposer som var fylt med trekull. Ved fjerningen av dette ville små prikkede linjer bli overført til veggen. Til slutt fylte man da inn fargene innenfor disse linjene.¹³

2.2.2 Muralmaleriets inntreden i Mexico etter revolusjonen

Gjenopptakelsen av muralmaleriet som formspråk etter den meksikanske revolusjonen knyttes ofte til en utstilling med innfødt, meksikansk kunst. Denne ble holdt i Mexico by i 1910. Arrangementet var ment å fungere som et motsvar på en samtidig offisiell utstilling av spansk samtidskunst. Den sistnevnte ble sponset av president Porfirio Díaz. Utstillingen fungerte som et ledd i feiringen av hundreårsjubileet for frigjøringen fra Spania. Motreaksjonen mot det offisielle arrangementet skyldtes at det fremstod som en representant for den europeiske dominansen innenfor kunsten.

Den europeiske innflytelsen hadde vist seg gjennom et kunstuttrykk som stort sett kun hadde vært tilgjengelig for og forbundet med Mexicos overklasse. Protesten mot denne kunsten oppstod samtidig som det kom til syne en ny nasjonal og sosial samfunnsbevissthet.

¹² Antonio Rodríguez, *A History of Mural Painting*, 9-11, 40-41

¹³ Leonard Folgarait, *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1998), 30-31

Bevisstheten resulterte i en kulturell utvikling. Kunsten fremhevet nå et spesifikt nasjonalt fokus ved hjelp av henvisninger til den innfødte befolkningen og til kunst som hadde blitt laget før landet ble erobret av Spania. Utstillingen som ble satt i stand som respons på det offisielle arrangementet gjenspeilte de nasjonalistiske idealene.¹⁴

En kunstner ved navn Gerardo Murillo fremstod som en frontfigur for endringene i den meksikanske kunsten tidlig på 1900-tallet. Han var arrangøren bak utstillingen av meksikansk kunst i 1910. Murillos benyttet det indianske kunstnernavnet dr. Atl.¹⁵ Hans identifisering med et indiansk navn var i tråd med den nasjonale følelsen som vokste frem i Mexico i denne perioden. Dr. Atl ble utnevnt som direktør for kunstakademiet San Carlos i Mexico by i 1914. Gjennom denne stillingen bidro han til å endre kunstutdannelsen i Mexico. Han var opptatt av å knytte kunsten og kunstnerens rolle tettere opp til de praktiske sidene ved deres oppgave. For Dr. Atl var ikke kunsten kun estetisk, men også et håndverk. Skolen ble derfor forandret til et verksted hvor kunstnerne kunne arbeide.

Dr. Atl trakk klare linjer mellom kunsten og samfunnsendringene som fant sted i ledd av den meksikanske revolusjonen. Han var opptatt av at kunsten måtte forholde seg til det som foregikk i samfunnet. Kunstens sosiale forbindelse ble et svært viktig element. Den ville dessuten kunne dømmes ut i fra dette elementet.¹⁶

2.2.3 Utviklingen av en nasjonal kunst

Ideen om en nasjonal kunst var som nevnt sentral blant Mexicos kunstnere på begynnelsen av 1900-tallet. Ideen utviklet seg etter hvert til en søken etter en slags alternativ modernisme. Hovedendringen bestod i at kunstnerne nå tok avstand fra de europeiske, kunstneriske tendensene, hvor en gryende utprøving av abstraksjon kom til syne. De meksikanske kunstnerne begynte i stedet å uttrykke seg gjennom veggmalerier, og i form av en mer realistisk eller til tider forenklet stil. Det gamle monumentale muralmaleriet ble nå gjenopptatt. Det ble et eksempel på ønsket om å formidle en antiakademisk kunst, som likevel fortsatt fremstod som modernistisk i meksikansk målestokk. Kunstnerne fornektet ikke den

¹⁴ Desmond Rochfort, *Mexican Muralists, Orozco, Rivera, Siqueiros*, (London, Laurence King, 1997), 16-18

¹⁵ Atl ble Murillos adopterte nahuatl navn. Nahuatl var språket til aztekerne, (et folkeslag som hersket i Mexico mellom det 14. og det 16. århundre). Selve ordet *Atl* betyr vann. Murillo vil heretter omtales som Dr. Atl.

¹⁶ Rochfort, *Mexican Muralists, Orozco, Rivera, Siqueiros*, 18-22

europiske tradisjonen, eller dens moderne formspråk, men valgte å tilpasse den til den meksikanske situasjonen som for dem fremstod som mer aktuell.¹⁷

2.2.4 Kunsten tilknytning til den politiske situasjonen i 1920-årene

Den nasjonalistiske linjen som viste seg i den postrevolusjonære presidenten Obregóns politikk gjorde seg også gjeldene innenfor kunsten. Det kulturelle feltet ble nå prioritert i større grad enn tidligere. Obregón var på jakt etter en symbolsk og narrativ representasjon av alle meksikanere, på tvers av klasse og kulturelle ulikheter. Kunsten ble derfor innlemmet i utdanningsministeren Vasconcelos' utdanningskampanje, og ble tildelt en sosial funksjon.¹⁸

Forfatteren og kunstneren Jean Charlot påpekte at kunsten hadde bidratt til å opprettholde sosiale klasseskiller i det meksikanske samfunnet. Dette hevdet han var et resultat av at den meksikanske kunsten hadde båret preg av to ulike kunsttradisjoner. På den ene siden var meksikansk kunst formet av den europeiske kunsttradisjonen. Dette hadde fungert som den øvre klassens ideal. På den andre siden kunne kunsten knyttes til landets egne kulturelle røtter, med en base i prekolumbisk kunst. Denne kunsten ble utformet før kontakten mellom Mexico og Europa oppstod. Charlot utdypet videre at kunsten hadde tilknytning til oppdelingen av samfunnet i ulike grupper:

Divergent points of view in aesthetic matters contribute substantially to the pulling apart of Mexico's social classes. The Indian preserves and practices pre-Hispanic art. The middle class preserves and practices a European art qualified by the pre-Hispanic or Indian. The so-called aristocratic class claims its art to be pure European.¹⁹

Som Charlots sitat viser var det behov for å skape en felles base for kunsten i Mexico. Dette ble gjennomført ved hjelp av et annerledes kunstuttrykk, i form av offentlige veggmalerier. Muralmaleriet ble regjeringens foretrukne uttrykk for å fortelle om Mexicos historie og kultur. Bildene ble et ledd i lanseringen av et kulturelt program som baserte seg på myndighetenes ønske om å skape et kulturelt og politisk program som var beregnet på massene. Maleriene tilgjengeliggjorde ny kunnskap, samt utdanningskampanjens innhold for en større del av befolkningen enn tidligere. Regjeringen innså at maleriet var det mest naturlige uttrykket for å komme i kontakt med spesielt den lavere delen av befolkningen.

¹⁷ David Craven, *Art and Revolution in Latin America 1910-1990*, (New Haven, Yale University Press, 2002), 37-38

¹⁸ Dr. Javier Ocampo López, (2005): "José Vasconcelos y la Educación Mexicana." I: *Historia de la Educación Latinoamericana* no. 7. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

¹⁹ Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925*, (New Haven, Yale University Press, 1963), 68

Kunsten skulle gå fra å være et høykulturelt uttrykk til å innta en mer folkelig formulering. Landets beste kunstnere ble hentet inn for å utføre bildene. Det oppstod slik en slags bevegelse rundt muralmaleriet som ble formet av de mest sentrale kunstnerne.²⁰

En rekke kunstnere og intellektuelle ble i 1921 sendt på en reise til Yucatán, en halvøy i det sørvestlige Mexico. Regjeringen organiserte denne reisen for at kunstnerne skulle bli kjent med Mexicos innfødte kultur og kunst. Denne tradisjonen som skulle danne basen for kunstnernes fremtidige muralmalerier.²¹

2.2.5 Kunstnernes fagforening

Diego Rivera, José Clemente Orozco og David Alfaro Siqueiros ble de tre fremste representantene for muralmaleriet. De hadde tidligere hatt tilknytning til modernistiske, europeiske formspråk og hadde lange opphold i Europa bak seg.²² Da de ble en del av utdanningsministerens program gikk de imidlertid over til et rent meksikansk uttrykk. Kunstnerne ble nå influert av prekolumbisk kunst, og inkluderte refleksjoner av landets ulike folkegrupper i sine motiver.²³

I 1922 kort tid etter at kunstnerne ble rekruttert til det nye muralmaleriprogrammet dannet de sin egen fagforening. Organisasjonen ble gitt navnet *Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos y Plásticos*²⁴ Kunstnerne utformet et manifest det samme året. Dette dedikerte de til innfødte, arbeidere, bønder og intellektuelle som ikke adlød borgerskapet. Kunstnerne erklærte manifestet for å være en sosial, politisk og estetisk erklæring. De ønsket å bidra med støtte og sikre rettighetene til gruppene teksten var dedikert til. Videre la manifestet seg på en nasjonalistisk linje, og fremhevet en tro på at alle former for liv og arbeid opprinnelig stammet fra den innfødte kulturen. Dette ble knyttet til et fellesskap blant folket. Det samme fellesskapet ønsket kunstnerne å vise gjennom sin kunst. Deres estetiske mål var å sosialisere det kunstneriske uttrykket, og å ødelegge det de kalte borgerskapets individualisme.

Manifestet påpekte at sosialiseringen av kunsten ville fremstilles ved hjelp av et monumentalt kunstuttrykk, altså muralmaleriene. Bildene ville slik bli offentlig eiendom. Kunstnerne

²⁰ Antonio Rodríguez, *A History of Mexican Mural Painting*, 157

²¹ Andrea Kettenmann, *Diego Rivera. A Revolutionary Spirit in Modern Art*, (Köln, Taschen, 2006), 156

²² Både Rivera og Siqueiros hadde tilbrakt lang tid i Paris bak seg, og praktiserte en henholdsvis kubistisk og futuristisk stil. Orozco var influert av symbolismen.

²³ Craven, *Art and Revolution in Latin America, 1910-1990*, 37-38

²⁴ På norsk tilsvarer navnet *De tekniske og plastiske arbeidernes revolusjonære fagforening*. Navnet forkortes på spansk til SOTPE, og denne betegnelsen vil heretter benyttes

avsluttet teksten med å hevde at deres mening med kunsten var å skape skjønnhet som opplyste og ledet til kamp.²⁵

²⁵ David Siqueiros m.fl. *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, 1922.*
<http://backspace.com/notes/2004/09/manifiesto-del-sindicato-de-obreros-tecnicos-pintores-y-escultores.com>
(Lesedato 08.06.2010)

3 Teori - marxistisk ideologi

3.1 Marxistiske retninger og kunstforståelse

Dette kapitlet skal fungere som en teoretisk base for resten av oppgaven. Jeg vil her belyse elementer som går igjen i teksten. Dette innebærer en klargjøring av ideologiske begreper som kommunisme og marxisme. I ledd av dette vil *Det kommunistiske manifest* benyttes for å gi en nærmere forklaring på hva marxismen går ut. Videre vil jeg komme inn på både Marx og Lenins kunstsyn. Til slutt vil det gjengis refleksjoner rundt en tekst skrevet av Rivera selv. Denne er inkludert for å vise hva Riveras egen kunstforståelse baserte seg på.

3.1.1 Marxisme og kommunisme

Kommunisme er en politisk ideologi som tar sitt utgangspunkt i Karl Marx' (1818-1883) lære. Kommunismen er betegnelsen på et samfunnssystem hvor privat eiendomsrett er opphevet, og eierskapet til produksjonsmidlene i stedet er forflyttet til fellesskapet i et samfunn. Dette utgjør definisjonen av kommunisme innenfor marxistisk teori. Som en politisk idé blir kommunismen ansett som en gren av sosialismen.²⁶

Marxisme er nærmest et synonymt begrep med kommunisme. Det kan defineres som filosofien bak kommunismen. Retningen kan også betegnes som *revolusjonær proletarisk sosialisme*.

Den viktigste historiske forutsetningen for Marx' filosofi, stammer fra den tyske filosofen Hegel. Marx videreførte Hegels lære om at den historiske utviklingen gjennomgikk faser som etterfulgte hverandre, og stod i et bestemt logisk forhold til hverandre; det vil si som posisjon, negasjon og negasjon av negasjonen, også forstått som tese, antitese og syntese. I praksis tilsvarte dette en analyse av historien ut i fra klassekamp. Dette ble også regnet som det sentrale elementet for sosial forandring. I den politiske virkeligheten utgjorde derfor det borgerlige samfunnet med dets kapitalisme, tesen, mens proletariatets diktatur, (sosialismen) representerte antitesen, og det klasseløse, kommunistiske samfunn, syntesen. Marx forsøkte å

²⁶ Store norske leksikon, *Kommunisme*, <http://www.snl.no/kommunisme>, (lesedato 27.09. 2010)

finne grunnen til mennesket ufrihet og fremmedgjøring gjennom de sosiale betingelsene for dets arbeid.²⁷

3.1.2 Marx´ teorier i *Det kommunistiske manifest*

I *Det kommunistiske manifest*, skrevet i 1848 hevdet Marx at samfunnsutviklingen må sees i sammenheng med klasseinndeling og derav påfølgende klassekamper. For Marx tilsvarte klasseinndeling en plassering i det økonomiske systemet, eller i den sosiale strukturen som eksisterte under kapitalismen. Klassene oppstod når det hadde blitt mulig for en klasse å dra nytte av en annen.

I manifestet snakket han først og fremst om klassekamper i det kapitalistiske samfunnet. Marx mente det var dette samfunnet man befant seg innenfor da denne teksten ble skrevet. Det dreide seg her om den pågående konflikten mellom borgerskapet og proletariatet.

Borgerskapet var klassen som var eiere av sosiale produksjonsmidler. Dette var deres private eiendom, det vil si deres kapital. Borgerklassen fremstod derfor som den dominerende klassen i det kapitalistiske samfunnet.

Proletariatet var en ny klasse som vokste frem samtidig med et nytt og moderne samfunn, etter industrialiseringen. Standen var borgerskapets motsats. Marx identifiserte derfor proletariatet som en moderne arbeiderklasse som bestod av lønnsarbeidere. De hadde kun sin egen arbeidskraft å selge.²⁸

I følge Marx var arbeiderklassen den eneste virkelige revolusjonære klassen. Gjennom sin posisjon som en samlet klasse erklærte han at de ville de være i stand til å styrte kapitalistsamfunnet, og derfor borgerklassen. Arbeiderklassen var opprinnelig undertrykte i det kapitalistiske samfunnet, men inntok en sterkere posisjon gjennom sitt arbeid som også samfunnet var avhengig av. Proletarene hadde derfor muligheten til å oppnå en potensiell makt som ville kunne styrte det eksisterende samfunnet. Marx påpekte at det kun var ved å oppheve klassesamfunnet som skapte undertrykkelse og utnyttelse av arbeiderklassen, at proletariatet kunne sette i stand en revolusjon.²⁹

²⁷ Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon, *Marxisme*. Oslo, Aschehoug, 2006.

²⁸ Karl Marx og Friedrich Engels, *Det kommunistiske manifest*, 19

²⁹ Lindsay German, *Reflections on The Communist Manifesto*, 1998, 3

I manifestets andre kapittel knyttes kommunistene og resten av arbeiderklassen sammen. Kommunistene ønsket å utvikle en klassebevissthet hos proletariatet. Denne bevisstheten var en nødvendig betingelse for en eventuell proletarisk frigjøring. Proletariatet ville kunne være i stand til å frigjøre seg fra borgerskapets utnyttelse hvis de avskaffet kapitalismen.³⁰

Som et resultat av avskaffelsen av kapitalismen ville proletariatet overta som den dominerende gruppen i samfunnet. Gjennom klassekampen og skifte av regjerende gruppe, ville det foregå en gradvis utvikling som til slutt forandret oppbyggingen av samfunnet og dets klasser. I følge Marx resulterte dette en utvikling i to trinn. Utviklingen innebar en overgang fra sosialisme til kommunisme. Sosialismen var samfunnsstadiet hvor proletariatet ble politisk bevisst og overtok borgerskapets makt. Sosialisme skulle fungere som et overgangsstyre og et ledd i prosessen mot et klasseløst, fungerende samfunn. Samfunnet måtte altså gjennom en periode med proletarisk diktatur før et klasseløst, kommunistisk samfunn kunne oppnås. Privat eiendom i form av produksjon ville være ikkeeksisterende i det fremtidige kommunistiske samfunnet. Grunnlaget for klassemotsetninger ville derfor forsvinne i følge Marx³¹

Manifestet ender med en erklæring om støtte til andre kommunistrevolusjoner. Det formidles i tillegg et krav om handling. Marx avsluttet derfor sin tekst med en oppfordring til proletarer i alle land om å forene seg. Det var gjennom denne foreningen at arbeiderklassen ville være i stand til å oppnå og endre vilkårene for sin samfunnsgruppe.³²

3.1.3 Vladimir Lenin og Leninisme

Vladimir Lenin (1870 – 1924) var kjent som en revolusjonær politiker og marxistisk teoretiker. Lenin var leder for det russiske bolsjevikpartiet og overtok makten over Russland etter statskuppet som ble gjennomført i oktober 1917.

Lenins videreutvikling og tolkning av Marx' politiske teorier kalles Leninisme. Han sørget for å utforme de marxistiske ideene i en mer praktisk og politisk retning. Partiteorien ble særlig viktig. Denne dreide seg om at den sosiale revolusjonen måtte planlegges og ledes om den skulle realiseres. Lenin mente at revolusjonen måtte ledes av en politisk bevisstgjort elite i

³⁰ Marx og Engels, *Det kommunistiske manifest*, 21-22

³¹ Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon, *Sosialisme*, [URL:http://www.snl.no/sosialisme](http://www.snl.no/sosialisme) (lesedato 27.09.10)

³² Marx og Engels, *Det kommunistiske manifest*, 42-43

arbeiderklassen; med andre ord det revolusjonære partiet. Lenin sørget for å endre på Marx' rekkefølge og krav om at økonomi skulle komme før politikk. Marx hadde hevdet at en sosialistisk revolusjon kun ville være mulig etter en borgerlig revolusjon og etter at kapitalismen var fullstendig utviklet. Lenin tillot derimot en politisk revolusjon som ble ledet av profesjonelle revolusjonære, i stedet for et spontant opprør fra arbeiderklassen, slik som Marx hadde forutsett.

Leninismen ble den ideologiske basen for sovjetsosialisme etter oktoberrevolusjonen i 1917. Den fungerte også som den foretrukne marxistiske grenen etter dannelsen av Sovjetunionen i 1922.³³

3.1.4 Marxistisk kunstforståelse

For Karl Marx var ikke kunsten noe eget emne. Det er en gjennomgående mangel på kunstteori i hans verk, og kunst er ikke viet en egen bok eller tekst hos Marx. Den mangelfulle vektleggingen av kunstteori hos Marx og Engels skyldtes deres tro på økonomisk determinisme. I deres øyne var det samfunnets økonomiske struktur og den dominerende samfunnsøkonomiske klassen som bestemte og ga retningslinjer for skapelsen av kunst og litteratur. Slik ble kunsten kun et underliggende element, og ble ikke tilegnet noen selvstendig rolle.³⁴

Marxistene hadde en sosialhistorisk forståelse av kunst: Et verks form og innhold kunne ikke skilles fra sosiale tendenser og samfunnsstrukturer fordi disse utgjorde en forutsetning for kunstverket. Kunstens sosiale tilknytning førte til at marxismen representerte et skifte når de gjaldt kunstoppfatning. Fra tidligere betraktninger om kunst og estetisk bedømmelse som fullstendig isolerte elementer, fremmet marxistene i stedet en tro på at kunst og estetikk ble plantet i menneskets sosiale og politiske eksistens. Verkene gjenspeilte ikke nødvendigvis verdier som var evig gyldige. Det var derimot mer naturlig at kunsten bar preg av verdier som var betydningsfulle innenfor en bestemt tid.³⁵

³³ Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon, *Leninisme*, [URL:http://www.snl.no/leninisme](http://www.snl.no/leninisme) (Lesedato 27.09.10)

³⁴ Dave Laing, *The Marxist Theory of Art*, (Sussex, The Harvester Press, 1978), 7-8

³⁵ Austin Harrington, *Art and Social Theory*, (Polity, Wiley, 2004), 17-19

3.1.5 Kunstens tilknytning til klassekampen

Kunsten ble av marxistiske teoretikere tildelt en rolle i proletariatets klassekamp. Dette skyldtes for det første anseelsen av kunstverket som et utslag av naturen, og for det andre den tradisjonelle tilknytningen mellom kunsten og de privilegerte, altså borgerklassen. Marxistene mente det oppstod et motsetningsforhold mellom borgerskapets ideologi og den kunstneriske kreativiteten. Borgerskapet hadde skapt retningslinjer og stilt krav til kunsten, mens kunstnerne representerte en lavere klasse som adlød den førstnevnte.

Kunstneren tilsvarte arbeideren innenfor marxistisk teori. Både kunstneren og arbeideren var figurer som ble utnyttet på grunnlag av borgerskapets makt. Kunsten ble et virkemiddel og spilte en sentral rolle i proletariatets kamp for å overvinne kapitalistiske undertrykkere. Videre skulle kunsten fungere som et kollektivt uttrykk for samfunnet. Kunsten tjente samfunnet også gjennom et krav om et realistisk formspråk. Dette sørget for å tillegge fremstillingene sannhet. Kunstens budskap som innenfor kommunismen kan knyttes til klassekampen ble klargjort gjennom en direkte og realistisk stil.³⁶

3.1.6 Lenins kunstoppfattelse

Kunstens tilknytning til striden mellom borgerskapet og proletariatet opptok også Lenin. Han tok opp dette temaet i sitt utkast til teksten *On Proletarian Culture*. Klassekampen skulle reflekteres i alle elementer i samfunnet. Slik sørget den i følge Lenin for å danne et nytt grunnlag for kunsten. Gjennom klassekampen hadde de tradisjonelle klasseinndelingene blitt oppløst. Kunstneren som for Lenin samsvarte med arbeideren fikk muligheten til å skape sin egen kunst som en følge av den proletariske revolusjonen. Det påpekes videre at marxismen ble arbeiderklassens ideologi. Kunsten skulle altså formuleres ut i fra et marxistisk standpunkt. Dette innebar i følge Lenin likevel ikke en fornektelse av tidligere kunstuttrykk og retningslinjer. Man skulle tvert i mot la kunstfremstillingene ta lærdom fra tidligere kunstnere og tradisjoner. Disse kunnskapene skulle iblandes en marxistisk ideologi som la grunnlaget for valg av tema og skildringsmåte. Slik ville man kunne skape en sann proletarisk kunst.³⁷

³⁶ Berel Lang og Forest Williams, *Marxism and Art: Writings in Aesthetics and Criticism*, (New York, David McKay Company, 1972), 6-15

³⁷ Vladimir Lenin, (2002). "On Proletarian Culture." I: *Art in Theory 1900-1990*. Charles Harrison og Paul Wood (red). Oxford: Blackwell

3.2 Riveras ideer om kunsten

Diego Rivera var kjent som en meksikansk muralmaler med sterke bånd til den kommunistiske ideologien. I følge forfattere som Andrea Kettenmann og biografen Bertram Wolfe leste Rivera aldri Marx. Kunstneren befant seg likevel innenfor et kommunistisk miljø. Dette sørget garantert for å gi ham kunnskap om Marx og Lenin. I artikkelen *Revolutionary Spirit in Modern Art* fra 1932³⁸ tydeliggjorde Rivera sine personlige meninger om kunstens rolle.

I tråd med marxistisk kunstforståelse fremhevet Rivera et syn på kunsten som en sosial skapning. Han var tilhenger av en kunst som måtte sees i sammenheng med sosiale forhold og strukturer. Dette knyttet kunstneren videre til samfunnets klasseinndeling. I følge Rivera hadde de fleste klasser sitt eget kunstuttrykk. Proletariatet manglet derimot en egen kunst. Denne mangelen skyldtes at proletariatet som klasse ennå ikke hadde nådd sin høyeste utvikling. Rivera hevdet at i den grad proletariatet produserte en egen kunst, dreide denne seg om det han i teksten kalte *strevet*. Sannsynligvis er dette en referanse til proletariatets strev etter å få anerkjennelse som klasse.

Tilknytningen mellom kunsten og den sosiale klasseinndelingen kan betraktes som en henvisning til Marx' teori om utviklingen av samfunnet i faser: fra et kapitalistisk samfunn til et sosialistisk og så til slutt et kommunistisk, klasseløst samfunn. Rivera iscenesatte her Marx' teorier fra *Det kommunistiske manifest* på sine egne ideer om kunstens utvikling.

Kunstneren påpekte at proletariatet først ville produsere sin egen kunst etter en periode med proletarisk diktatur. Samfunnet hadde altså fortsatt ikke vært gjennom en sosialistisk fase. Derimot ville fremtidens kunst etter denne perioden være kommunistisk og ikke proletarisk i følge Rivera. Dette mente han var et resultat av at det proletariske diktaturet hadde oppnådd målet om å utjevne alle klasseforskjeller og skape et klasseløst samfunn.³⁹

Rivera utdypet videre hva kunsten etter hans mening burde omhandle og hvilken rolle kunstneren skulle innta. Han hadde klare formeninger om valg av tema: "The social struggle is

³⁸ Artikkelen ble opprinnelig publisert i det amerikanske tidsskriftet *Modern Quarterly*. Teksten ble skrevet mens Rivera arbeidet i USA, altså noen år etter at han fullførte maleriene i Utdanningsministeriet i Mexico. Refleksjonene som gjøres i artikkelen kan likevel sies å gjenspeile også disse maleriene.

³⁹ Diego Rivera (2008): "Revolutionary Spirit in Modern Art. I: *Diego Rivera: Illustrious Words 1921-1953*. Kina: Editorial RM. 188

the richest, most intense and plastic theme that an artist can choose.”⁴⁰ Igjen antydnet han altså kunsten tilhørighet til klassekampen og til et sosialt aspekt.

Som Rivera hevdet innledningsvis i artikkelen hadde proletariatet behov for en egen kunst. Han påpekte derfor nødvendigheten av at proletariatet benyttet seg av kunsten som et våpen i klassekampen. I følge Rivera innebar dette en kamp på to fronter: På den ene siden måtte klassen kjempe for å utvikle proletariatets evne til å produsere sin egen kunst. Dette innebar at proletariatet skapte kunstnere innenfor sin egen klasse.⁴¹ På den andre siden skulle det istandsettes et samarbeid mellom proletariske kunstnere og artister som hadde sympati for og var i en allianse med proletariatet. Gjennom foreningen av disse gruppene ville proletariatet være i stand til å skape en kunst som var overlegen den borgerskapet laget.

På tross av at proletariatets kunst skulle overgå borgerskapets påpekte Rivera at proletariatet både kunne og burde dra fordel av kunstteknikker som var skapt av borgerklassen. Rivera presiserte at det var nettopp borgerskapet som inntil nylig hadde hatt kontroll over både kunstetterspørsel og produksjon. Det fastslås likevel at dette utgangspunktet måtte tilpasses nødvendigheter og spesielle forhold innenfor det nye proletariske styret. Det dreide seg derfor om det Rivera kalte en klargjøring og tilgjengeliggjøring av kunsten.⁴²

3.2.1 Kunstnerens rolle som revolusjonær

Riveras definering av kunstnerrollen *Revolutionary Spirit of Modern Art* var i tråd med det han mente var det ideelle temavalget. Rivera hevdet at kunstneren måtte innta et standpunkt basert på den revolusjonære utviklingen som foregikk i sin egen tid. Kunstneren ble av Rivera tillagt en aktiv og politisk rolle: ”He is an apparatus born to be a receiver, condenser, transmitter and reflector of the aspirations, desires and hopes of his time.”⁴³ Kunstneren fungerte altså som en reflektor av sitt eget samfunn. Rivera påpekte videre at en artists kvalitet ble bedømt på bakgrunn av hva han valgte å formidle, og til hvem han gjorde det.

Rivera trakk frem de franske realistene Gustave Courbet og Honoré Daumier som eksempler på kunstnere som på tross av bakgrunn i borgerskapet uttrykte en revolusjonær ånd i sine malerier. Spesielt Daumier ble rost for å inkludere samfunnsaktuelle referanser i sine verk.

⁴⁰ Rivera, ”Revolutionary Spirit in Modern Art,” 191

⁴¹ Rivera, ”Revolutionary Spirit in Modern Art”, 194

⁴² Rivera, ”Revolutionary Spirit in Modern Art”, 196

⁴³ Rivera, ”Revolutionary Spirit in Modern Art”, 191

Bildet *Vaskedamen* som ble malt av Daumier rundt 1860 benyttes som eksempel på revolusjonær kunst. I følge Rivera malte Daumier her ut i fra klassebevissthet. Han knyttet kvinnen i sitt maleri til denne skikkelsens liv, arbeid og til tiden hun levde i. Rivera hevdet at selv om Daumier tilhørte borgerklassen var han likevel i stand til å benytte kunsten som et våpen i det revolusjonære strevet. Denne evnen ble av Rivera sammenlignet med Marx og Engels bidrag. De kom som Daumier fra borgerskapet, men skrev verk som fungerte som fungerte som en base for den proletariske, revolusjonære bevegelsen.⁴⁴

Forsvaret av kunstnere og intellektuelle med borgerskaplig bakgrunn, kan også betraktes som et slags forsvar av Rivera selv. Rivera tilhørte selv borgerskapet, men malte ut i fra et ønske om å bidra til det revolusjonære strevet. Han ønsket å bli oppfattet som en del av proletariatet, og ikke som en utenforstående eller overlegen figur.

Muralmaleriet var i følge Rivera den mest betydningsfulle kunsten for proletariatet. Kunstneren skrev i sin artikkel at det var et proletarisk regime i Mexico i begynnelsen av 1920-årene. Det var likevel en del av borgerskapet som hadde makten. Rivera påpekte at de hadde behov for et våpen for å sikre sin makt. Muralmaleriene ble benyttet som dette redskapet. Rivera presiserte her at det dreide seg om en kunst av revolusjonær karakter. Han hevdet også at denne kunsten i enkelte tilfeller ble kommunistisk. Det beskrives i dette avsnittet hvordan kunsten ble tilpasset og endret med tanke på proletariatet i Mexico:

Our work first consisted in developing and remaking the murals in relation to the necessities of the proletariat and second, in witnessing the effect the mural painting could have in the proletarians and peasants of Mexico, so that we could judge if this form of painting could be an effective instrument of the proletariat in power...⁴⁵

Rivera pekte på at muralmaleriet hadde sin bakgrunn i meksikansk folkekunst. Han trakk frem den meksikanske kunstens opphøyde rolle i denne perioden. Med base i denne folkekunsten mente Rivera at han ville bli den første revolusjonære kunstneren i Mexico. Han avsluttet artikkelen med å påpeke at en enhver sterk kunstner var en propagandist. Dette var også tilfelle med Rivera selv:

⁴⁴ Rivera, "Revolutionary Spirit in Modern Art", 191

⁴⁵ Rivera, "Revolutionary Spirit in Modern Art," 198

I want to be a propagandist of Communism and want to be one in everything I can think, in everything I can speak, in everything I can write, and in everything I can paint. I want to use my art as my weapon.⁴⁶

Revolutionary Spirit in Modern Art ble skrevet i 1932, altså fem år etter at utsmykningen av utdanningsdepartementet ble avsluttet. Som jeg vil vise i senere kapitler var det mye som endret seg underveis og i avslutningsfasen av disse freskene. Likevel kan denne artikkelen bidra som et utgangspunkt for Riveras tanker bak de mange skildringene.

⁴⁶ Rivera, "Revolutionary Spirit in Modern Art," 203

4 Diego Riveras utsmykning av utdanningsdepartementet

I dette kapitlet vil jeg introdusere Riveras oppdrag i det meksikanske utdanningsdepartementet. Både oppdragsgivers Vasconcelos' intensjoner og Riveras utgangspunkt vil redegjøres for. Kapitlets andre del vil omhandle to av de første maleriene som ble fullført i utdanningsdepartementet. Jeg vil her gjøre en analyse av disse med fokus på tematikken som fremstilles.

4.1 Utdanningsdepartementets bygning og politiske formål

Det meksikanske utdanningsdepartementet, kalt SEP,⁴⁷ som en forkortelse for det spanske navnet *Secretaría de educación pública*, ble reist i Mexico by mellom 1921 og 1923. SEP ble bygget i et materiale av stein og sement, i en nyklassisistisk stil, i Mexico bys historiske sentrum.

4.1.1 Departementets hensikt

SEP ble bestilt av landets første postrevolusjonære president Alvaro Obregón, og baserte seg på planer laget av José Vasconcelos. Sistnevnte var på dette tidspunktet rektor ved det nasjonale universitetet, men tiltrådte stillingen som utdanningsminister i oktober 1921.

Bygget og dets funksjon var et direkte resultat av den meksikanske revolusjonen. Frem til dennes slutt hadde det ikke eksistert et samlet utdanningsdepartement, men et uavhengig styre som varierte fra del til del av landet. Et sentralstyrt og nytt føderalt utdanningssystem erstattet nå den regionale formen. Dette skulle koordinere og fungere som et redskap for alle læreaktiviteter i landet. Systemet forente de ulike utdanningsnivåene, og ble delt opp i tre nye hovedavdelinger innenfor det overordnede utdanningsdepartementet. Disse bestod av 1) en akademisk del som inkluderte et nytt nasjonalt skolesystem for alle utdanningsnivåer fra barnehage og frem til universitetet. 2) En ny nasjonal plan for biblioteker som ble lansert med et fokus på å garantere undervisningsmateriale til alle nivåer. 3) En avdeling som dreide seg

⁴⁷ Jeg vil heretter referere til utdanningsministeriet (*Secretaría de Educación Pública*) som SEP.

om et felles program for de skjønne kunster ble også satt i stand. Dette skulle sørge for å samordne de kunstneriske aktivitetene med dem som dreide seg om utdanning. Innenfor disse tre hovedinndelingene skapte man også underliggende avdelinger som skulle behandle mer spesifikke problemer som for eksempel utdanning av de innfødte og kampanjer mot analfabetisme.⁴⁸

Departementet hadde som mål å belære og utdanne den meksikanske befolkningen. I tillegg skulle det også bidra til å berike folks liv gjennom kulturelle festivaler og folkelige begivenheter. Det dreide seg dessuten om et offentlig bygg og en administrasjon som skulle fremstå som tilgjengelig for alle. Det nye utdanningsdepartementet skulle bevise hvilke resultater som kunne oppnås med en samlet ledelse. Ved hjelp av denne ville man nå kunne formidle et organisert utdanningstilbud til en større del av befolkningen. Det samlede departementet benyttet seg av utdanningsprinsippet for å skape en nasjonal bevissthet, i tillegg til å benytte den som et integrasjons og - moderniseringsverktøy.

4.1.2 Utdanningsminister José Vasconcelos' intensjoner og kunstneriske visjoner i SEP

Gjennom organiseringen av et nytt og samlet utdanningsdepartement la José Vasconcelos grunnlaget for en ny kulturell politikk. Hans mål var å formidle kultur til samfunnsklasser og grupper som tidligere ikke hadde hatt noe forhold til dette. Veien til kulturformidling lå gjennom utdanning.

Kunsten og spesielt maleriet ble et viktig virkemiddel når det gjaldt å nå frem til en befolkning hvor kun en liten del var i stand til å lese og skrive. Den umiddelbare kontakten med landets innbyggere ble svært viktig for å sikre seg tilhengere, og for å fremme det sittende partiets politiske og kulturelle budskap. Både utdanningsdepartementets bygning i seg selv og utsmykningen av den, utgjorde altså et forsøk på å opprettholde kontakten mellom det offisielle og det folkelige Mexico.⁴⁹

Vasconcelos bestemte kort tid etter bygningens ferdigstillelse at den skulle få en kunstnerisk utsmykning. Denne skulle bidra til å klargjøre byggets formål. Det ville slik i større grad kunne reflektere den nasjonale, meksikanske kulturen. I følge forfatteren Patrick Marnham

⁴⁸ Secretaría de Educación Pública, (2009): *Creación de la Secretaría de Educación Pública*, [URL:http://www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1_Historia_de_la_SEP](http://www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1_Historia_de_la_SEP). (Lesedato 20.10.09)

⁴⁹ Rodríguez, *A History of Mexican Mural Painting*, 156-158

hadde tilknytningen mellom bygg og verk å gjøre med at ”for Vasconcelos the ministry was the key to the future and the murals were the key to the ministry.”⁵⁰ Utdanningsministeren benyttet seg slik av den kulturelle siden ved regjeringens utdanningsreform. Det var først og fremst gjennom kunsten at man lyktes med å opplyse om og formidle departementets budskap og idealer. Kunsten sørget for å billedliggjøre den nasjonale identiteten. Slik oppstod det et avhengighetsforhold mellom bygget og utsmykningen av det.

For å utsmykke SEP hentet Vasconcelos inn en rekke kunstnere og ga Diego Rivera hovedansvaret for utførelsen. Jean Charlot, Amado de la Cueva og Xavier Guerrero, skulle fungere som hans assistenter.⁵¹ Vasconcelos ønsket at Rivera og de andre kunstnerne skulle forme et bilde av Mexico og dens befolkning gjennom store muralmalerier som dekket byggets vegger fra gulv til tak. Disse var ment å fungere som et ledd i Vasconcelos' nasjonale prosjekt. I boken *The Mexican Mural Renaissance* gjenga Jean Charlot et utdrag av talen Vasconcelos holdt i forbindelse med innvielsen av bygget i 1922. Her beskrev ministeren sine visjoner for de kunstneriske fremstillingene slik:

Concerning the decoration of the corridor walls, our great artist, Diego Rivera, has already sketched women in picturesque costumes typical of each of the States of the Republic, and plans a frieze ascending along the staircase. Its subject matter starts with the sea level, and its tropical vegetation melts into the landscape of our high plateau and culminates with the volcanoes.⁵²

De tidlige skissene og de videre maleriene i SEP skulle reflektere det meksikanske livet gjennom nettopp landskap og menneskeskildringer. Vasconcelos ønsket å promotere sine egne og Obregóns regjeringens ideer i disse bildene. Deres postkoloniale søken etter å finne frem til det opprinnelige, urørte meksikanske stod sentralt. Dette skulle skildres av kunstnerne, med bakgrunn i utdanningsministerens' ønske om et fokus på nasjonalisme i disse freskene. Gjennom sine skildringer av det tidsaktuelle, postrevolusjonære Mexico, og ved hjelp av fremstillinger av bønder og arbeidere, skulle maleriene fungere som en appell, og som et viktig grep for å oppnå politisk støtte fra den vanlige meksikaner. For å tydeliggjøre byggets og freskenes tematikk i enda større grad, sørget Vasconcelos for å utnytte bygningens arkitektoniske deler. Disse ble nå utgangspunktet for en tematisk inndeling i *Patio del*

⁵⁰ Patrick Marnham, *Dreaming with his Eyes Open: A Life of Diego Rivera*, (London, Bloomsbury, 1999), 180

⁵¹ Charlot, de la Cueva og Guerrero utgjorde en yngre generasjon med kunstnere. De var ikke en del av den opprinnelige kunstneriske renessansen som oppstod i kjølvannet av revolusjonen. Disse kunstnerne ønsket likevel å bidra til å utforme muralmalerier og arbeidet ut i fra de samme idealene som Rivera, Siqueiros og Orozco.

⁵² Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance, 1910-1925*, (New Haven, Yale University Press, 1963), 254

trabajo, (*Courtyard of Work*) og *Patio de las fiestas*, (*Courtyard of Festivities*).⁵³ Bildene ble her et middel for å utdanne og bevisstgjøre folket: Gjennom utdanning skulle de gjenoppdage sitt eget land.⁵⁴

4.1.3 Diego Riveras utgangspunkt i SEP

Da Diego Rivera fikk i oppdrag å utsmykke det meksikanske utdanningsdepartementet, hadde han vært tilbake i Mexico i to år. Han hadde gradvis gjort seg kjent med Mexicos kunstneriske arv, som nå ble basen for muralmaleriene utført i denne perioden. Gjennom reiser rundt i Mexicos ulike regioner hadde han også tilegnet seg en grunnleggende forståelse av den meksikanske revolusjonens viktigste elementer. I tillegg hadde han oppnådd en fyldig kjennskap til Vasconcelos' idealer. I SEP dannet dette et grunnlag. Rivera planla her å vise en kunst som ville tjene folket og som skulle skildre dets egen historie gjennom fresker på bygningens vegger. I sin selvbiografi beskrev han det slik:

For several months before beginning my work in this government building, I roamed the country in search of material. It was my desire to reproduce the pure, basic images of my land. I wanted my paintings to reflect the social life of Mexico as I saw it, and through my vision of truth, to show the masses the outline of the future.⁵⁵

Rivera tok altså til seg Vasconcelos' visjoner om å fremstille et bilde av Mexico i freskene, samtidig som han videreutviklet dette gjennom sitt eget kunstneriske uttrykk.

Riveras valg av temaer og til dels valg av stil, bar preg av hans politiske ståsted etter hans retur til Mexico. I 1922 ble han medlem av det meksikanske kommunistpartiet. Det samme året var han dessuten en av stifterne av *SOTPE*. Deres krav til kunsten gjenspeiles i Riveras fremstillinger i SEP. Han tilpasset og gjorde bildene fysisk og intellektuelt tilgjengelige for folket, som skulle være freskenes hovedpublikum. Rivera uttrykte et ønske om å snakke direkte til den meksikanske befolkningen gjennom disse maleriene. Han begrunnet dette ønsket ved å påpeke at "as the Ministry of Education building belonged to the people, its decorative subject could be no other but the very life of that people."⁵⁶ Det dreide seg derfor om gjenkjennelige temaer hentet fra alle aspekter av deres dagligliv. Når det gjaldt det stilistiske uttrykket, gikk han inn for et forenklet og forståelig uttrykk. Rivera tok ikke bare

⁵³ Det finnes ikke et dekkende eller tilsvarende ord for det spanske ordet patio. Derfor har jeg valgt å ikke oversette dette, og i stedet la det stå på sitt opprinnelige språk, med den engelske oversettelsen i parentes.

⁵⁴ Rodríguez, *A History of Mexican Mural Painting*, 159

⁵⁵ Diego Rivera, *My Art, My Life: an autobiography*, (New York, The Citadel Press, 1960), 134

⁵⁶ Lozano og Rivera, *Diego Rivera. The Complete Murals*, 27

på seg oppdraget med å formidle et glansbilde av Mexico basert på myndighetens ideer. Derimot så han det som sin oppgave å relatere dette til en virkelighet og hverdag som ofte var preget av motgang og sosiale problemer. I følge Wolfe malte han ” [...] a rich and varied picture of the Mexican land, its people, their labors, festivals, ways of living, struggles, aspirations, dreams.”⁵⁷ Etterhvert som kunstnerens kjennskap til sitt eget land økte, satte dette også sitt preg på verkene og hans forsøk på å gi en sann gjengivelse av Mexico gjennom disse.

Bortsett fra enkelte, innledende krav til utsmykningen av SEP, hadde Vasconcelos gitt kunstnerne tolkningsfrihet når det gjaldt temaer og stil som ble fremstilt og benyttet. Dette resulterte etterhvert i et økende fokus på den meksikanske arbeiderens liv og slit i Riveras malerier. Det var denne forestillingen om Mexico han ønsket å vise. For ham var dette den mest passende fremstillingen i et bygg som var ment for, og som skulle være tilgjengelig for folket.⁵⁸ Vasconcelos var i utgangspunktet innforstått med vektleggingen av arbeideren som tema. I følge Folgarait oppstod det likevel uenigheter mellom dem når det gjaldt forståelsen av dette emnet: Som oppdragsgiver ønsket Vasconcelos å benytte de kunstneriske utsmykningene som et middel for å ikke bare kommunisere med arbeider og bondeklassen, men også for å kunne manipulere dem. Vasconcelos med flere mente at disse samfunnsgruppene måtte vies spesiell oppmerksomhet, for å hindre at det oppstod opptøyer innenfor det postrevolusjonære samfunnet. Gjennom kunsten og ved hjelp av utdanningstilbudet som nå ble gitt, ville han være i stand til å sensurere og begrense informasjonen som ble formidlet til dem. Slik ville han forme arbeiderklassen som et redskap som ville være til nytte for landet.⁵⁹

Rivera ønsket derimot å belyse et sterkere sosialt innhold i sin kunst ved hjelp av bonde og arbeiderfigurene. I motsetning til Vasconcelos ville han føre en dialog med denne gruppen. Gradvis begynte verkene også å formidle hans støtte til proletariatet i deres kamp for rettigheter og makt. Han skapte slik et politisk budskap som tilsvarte det motsatte av Vasconcelos'. Rivera tøyde derfor etterhvert grensene når det dreide seg om forståelse og tolkning av temavalgene i det som opprinnelig var ment å være et kapitalistisk kunstverk bestilt av myndighetene og fremstilt i deres bygg.

⁵⁷ Bertram D. Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, (London, Barrie & Rockliff, 1968),

⁵⁸ Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, 150-169

⁵⁹ Leonard Folgarait, *Mexican Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940. Art of the New Order*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1998), 34

4.1.4 Tematisk utvikling av utsmykningen

I forbindelse med påbegynnelsen av maleriene i SEP studerte og utforsket Rivera en rekke fresketeknikker. Han ville komme frem til det beste utgangspunktet for skildringer som var ment å bli stående til evig tid. Rivera prøvde først ut indianske teknikker, men endte opp med å benytte italienske freskemetoder.

Innledningsvis i utsmykningsprosessen i SEP fikk Rivera ansvaret for den ene av utdanningsdepartementets to deler; den minste delen som ble gitt navnet *Patio del trabajo*. De andre kunstnerne skulle samarbeide om *Patio de las fiestas*. Rivera begynte først å male i tråd med skissene han tidligere hadde forberedt, og som var på linje med Vasconcelos budskap. De første to freskene fremstilte Tehuanakvinner som bærer brett med frukt og blomster på hodet. Sammen med andre tidlige malerier utgjorde disse symbolske og dekorative figurer og landskap.

På grunnivået i *Patio del trabajo* malte Rivera motiver som dreide seg om landbruks - og industrielt arbeid. Maleriene var delt i forhold til veggens plasseringer og korresponderte med hovedinndelingen av Mexico, med en nordlig, en sørlig og en sentral del. På den nordlige vegg fremstilte han vevere som arbeider, fargere som farger klær, kvinner som samler frukt og blomster, arbeidere på sukkerplantasjer og i sukkerraffinerier. I etasjen over skildret han vitenskapelige aktiviteter, og på det øverste nivået fresker som representerte kunstene i form av skulptur, dans, musikk, dikt, folkefortellinger og teateret.⁶⁰

Langs trappen fortsatte Rivera å male i tråd med det han kalte en glad ånd. Her fremla han en tolkning av det meksikanske landskapet, samtidig som han inkluderte et symbolsk bilde av menneskets utvikling. Dette ble tydeliggjort gjennom allegoriske figurer som personifiserer landets ulike stadier innenfor dets sosiale og gradvise forandring. Maleriene relaterte seg slik til landets virkelige utvikling og ulike faser.⁶¹

4.2 *Inntredelse i gruen og Utgang fra gruen*

Inntredelse i gruen (kalt *Entrada en la mina* på spansk) og *Utgang fra gruen* (*Salida en la mina*) er to av de første maleriene Rivera fullførte i *Patio del trabajo* i 1923. Motivene utgjør de nordligste panelene på den østre vegg i fløyens grunnetasje. Bildene konsentrerer seg

⁶⁰ Rivera, *My Art, My Life, An Autobiography*, 134-135

⁶¹ Rivera, *My Art, My Life: An Autobiography*, 136

først og fremst om figurene, men synliggjør samtidig deler av de ulike rommene disse befinner seg i. Begge maleriene tar for seg en verdslig tematikk, som tydeliggjøres gjennom Riveras figurative fremstilling.

4.2.1 Skildring av verkenes rom og skikkelser

Omgivelsene rundt malerienes figurer kan defineres som deler av inngangs og utgangspartiet til gruen. Dette bekreftes også av bildenes titler. I *Inntredelse i gruen* befinner personene seg i et slags inngangsparti som leder til selve gruvesjakten. Det andre bildet skildrer utgangen fra gruen, etter endt arbeidsdag. Skikkelsene befinner seg her utendørs og i et område som er tilpasset gruedriften, med piggrådgerder og vaktårn. Det ser i tillegg ut som om det eksisterer et lite samfunn som er opprettet rundt gruen. Dette kommer til syne i billedflatens bakre del, og antydes ved hjelp av kirken på toppen av klippen.

Menneskenes identitet som gruvearbeidere understrekes gjennom deres klær og redskaper. Antrekkene er svært enkle, og utstyret tilsvarer verktøy som var vanlig å benytte i gruen. I *Inntredelse i gruen* fremstilles en ensartet, sosial gruppe. De ser i tillegg ut som om de er i ferd med, eller skal til å utføre et arbeid. I *Utgang fra gruen* skildres også arbeidere. De ligner på mennene i det første verket, og er iført samme type klær som dem. Her er det imidlertid en person som skiller seg ut, både når det gjelder klær og utseende. Skikkelsen har ikke den samme sosiale tilhørigheten som de tre de andre i fresken. Han kan utpekes som en forvalter av gruen, og altså ikke en arbeider. Ved hjelp av sin handling, blir han dessuten stilt i en annen og sterkere posisjon enn de andre. Forvalteren er kledd i finere klær, og skiller seg også ut rasemessig ved at han er mye lysere i huden enn de andre figurene. Verket tydeliggjør slik en klasse og raseforskjell som lå patent i det meksikanske samfunnet.

I *Inntredelse i gruen* dreier verket seg om en gruppe med ni menn. Flere av mennene har ansiktet skjult under store, gule hatter. Alle er iført svært enkle klær. De bærer grå eller hvite bukser, flere er skjorteløse og har bar overkropp. Skikkelsene er avbildet mens de går i en slags prosesjon etter hverandre, ned to trapper som leder ned til gruen. I hendene bærer de med seg redskaper i form av planker, hakker og spader. Kroppene er foroverbøyd og virker preget av tyngden til verktøyet. Flertallet av dem har blick vendt mot bakken. Det er kun mannen øverst til høyre i bildet som løfter blicket. Han ser direkte på mannen ved siden av seg.

Bildets figurer fremstår ikke som individer, men heller som en kollektiv gruppe. Det kommer tydelig frem at de tilhører den samme sosiale gruppen. Dette understrekes ved at de er iført samme type klær, og også gjennom deres mørke hudfarge. Det er likevel ingen samhandling mellom menneskene, bortsett fra den nevnte blikkontakten i øverste del av bildet. Menneskets ansikter bærer preg av en sterkt forenklet stil, hvor kun de basiske ansiktstrekkene skildres.

I *Utgang fra graven* fortsetter tematikken fra det forrige bildet. *Inntredelse i graven* og dette verket har en sterk og direkte tilhørighet til hverandre. De to maleriene brytes opp ved hjelp av en åpen dør. Over denne døren er et Nahuatl-dikt⁶² innskrevet.⁶³ Bildet konsentrerer seg om en figurgruppe bestående av fire personer, plassert i bildets forgrunn. I motsetning til det forrige maleriet er de her innsatt i et ytre rom.

Verket skildrer fire voksne menn, hvorav tre av dem befinner seg på en planke sentralt i maleriet. Den midtre personen står med armene hevet og beina samlet. Han er kledd en hvit skjorte og en hvit bukse som holdes sammen av et brunt belte. På føttene har han åpne, brune sandaler. Han er mørkhudet og har blikket vendt mot jorden. Mannen er skildret idet han ransakes av sidemannen. Ransakeren er iført en lys brun skjorte og grønne bukser. I kontrast til den enklere kledde mannens sandaler har han kraftige støvler. Rundt livet bærer han et slags patronbelte. En stor hatt kommer til syne bak føttene hans. Ansiktet hans er uttrykksløst. En tredje person er på vei opp på planken som de to andre befinner seg på. Hans klær minner mer om den førstnevntes. Han bærer grå, oppbrettede bukser, hvit skjorte og åpne, brune sandaler. På hodet sitter en gul, stor hatt, av samme type som den som ligger på bakken. Den siste figuren i bildet er ikke en del av persongruppen på planken. Han er derimot i ferd med å klatre opp en stige fra et hull i jorden, som befinner seg under planken. Man ser kun deler av overkroppen til denne personen. Han er kledd likt som de andre arbeiderne og har den samme mørke hudfargen. Armene griper fatt i tauet og munnen er åpen og indikerer anstrengelsen denne aktiviteten krever av ham. Skikkelsene bærer også i denne fresken preg av en forenklet stil som går igjen både i skildring av ansikter og kropper.

Figurene er i dette bildet omgitt av et landskap som fortsetter og opptar den bakre delen av maleriet. Forgrunnen domineres derimot av en nedstigning til et rom eller hull i jorden.

⁶² Nahuatl er et språk som snakkes i Mexico. Det har eksistert siden 600-tallet e. Kr og er et indiansk språk. Nahuatl - diktene og skriftene ble benyttet av Rivera for å formidle lengselen etter å lykkes med å gjenvinne de åndelige verdiene fra den prekolumbiske verden. Diktenes betydning kan slik knyttes til den sterke nasjonalismen som lå i samtiden.

⁶³ Rivera brøt opp mange av motivene i SEP ved å tilføye et Nahuatl dikt eller symboler for den meksikanske revolusjonen. Jeg har ikke lyktes med å oppdrive hva som står skrevet i disse diktene.

Treplanken mennene står på dekker over dette hullet. På deres høyre side skimtes treverk som skjuler biter av gapet. Bak skikkelsen som trer opp på planken, kommer et gjerde med piggråd og trestolper til syne. I åpningen mellom de to andre figurene ser man et vakttårn. Bakgrunnen opptas av et steinlandskap, med fjell og klipper. Lengst til høyre i bildet er det skildret jernbanespor som ender i en tunnel. På toppen av klippen, som er plassert over denne tunellen, er det plassert en bygning. Himmelen over landskapet er helt svart, og indikerer slik at det er nattetid. Bakgrunnens midtre del okkuperes av et grått fjell.

4.2.2 Tematikk

Fokuset i de to gruvebildene ligger på skildringen av et hardt, fysisk arbeid og på hva dette arbeidet innebærer. Dette er også et temavalg som er i tråd med patioen de er malt i. Rivera rettet her søkelyset mot og fremhevet arbeiderens slit og undertrykkelse. Han lot disse aspektene uttrykkes både bokstavelig og symbolsk. Slitet er klart og synlig i begge bildene. Gruvearbeidernes kropp er tynget ned av redskapet de bærer på.

Rivera rettet i tillegg til dette åpenlyse poenget, også et helt annet søkelys mot gruvearbeiderne i bildene. Det dreier seg her om en symbolsk betydning som ikke er direkte synlig i de to freskene, men som ble belyst ved hjelp av en skriftlig tekst som var inkludert i *Utgang fra graven*. I denne tolkningen fremstår ikke gruvearbeiderne lenger som ofre.

4.2.3 Inkorporering av et revolusjonært dikt i et statlig oppdrag

I *Utgang fra graven* innarbeidet Rivera opprinnelig et dikt som malt tekst kalt *Al minero (Til gruvearbeideren)*. Det var plassert i hjørnet av freskens laveste del. Diktet var skrevet av den venstrevridde dikteren Carlos Gutiérrez Cruz⁶⁴, og lød som følgende:

Kamerat gruvearbeider
bøyd under jordens vekt
hånden din skaper
når den utvinner metall for penger.

Lag dolker

⁶⁴ Jeg har ikke lyktes med å finne ut av når dette diktet ble skrevet. Jeg har heller ikke funnet noe informasjon om Cruz, bortsett fra artikkelen jeg refererer til i denne teksten.

ut av alt metallet
og så
vil du se
at metallet
til slutt
er til deg⁶⁵

Innlemmelsen av Cruz' dikt bidro til å skape nye og flere nyanser i verkenes tematikk og innhold. Det henvendte seg i like stor grad til begge gruvebildene. En tolkning av diktet linje for linje vil bidra til å belyse dets viktighet.

De to første linjene har den mest direkte tilknytningen til Riveras gruvebilder. "Kamerat gruvearbeider" kan knyttes til flere elementer. På den ene siden var begrepet "kamerat" en del av en marxistisk terminologi. Både Cruz og Rivera var kjent som venstreradikale, og Rivera hadde meldt seg inn i Det meksikanske kommunistpartiet året før han malte gruvemotivene i 1922. Det er derfor ikke unaturlig at diktet og videre maleriene inkluderer en slik referanse. På den annen side refererer dette utsagnet til en samhörighet og allianse mellom dikteren og gruvearbeideren som han henvendte seg til. Cruz som dikter betraktet altså ikke seg selv som overlegen i forhold til gruvearbeideren, men heller som en som befant seg på det samme samfunnsmessige ståstedet som ham selv.

Diktets andre linje "bøyd under jordens vekt" indikerer det harde arbeidet og strevet som Rivera skildret i bildene. Videre antyder "hånden din skaper når den utvinner metall for penger" viktigheten av gruvearbeidernes arbeidskraft. Gruvedrift var en viktig del av landets økonomi. Ved hjelp av gruvearbeidernes hender skaptes Mexicos ressurser. På grunn av betydningen gruvearbeiderne hadde for det meksikanske samfunnets økonomi, fikk de også en slags makt. Uten deres arbeid ville landet stoppe opp.

Det andre verset utdyper det som må sies å være diktets egentlige budskap. Ved at gruvearbeiderne ble bevisste på betydningen av deres arbeid, ville de også selv kunne få goder

⁶⁵ Compañero minero doblado
por el peso de la tierra
tu mano herra
cuando saca metal para el dinero.
Haz puñales con todos los metales
y así verás que los metales después son para ti.
Charlot, *Mexican Mural Renaissance*, 263

ut av sitt arbeid. Dette antydes i det andre verset: ”Lag dolker ut av alt metallet og så vil du se at metallet til slutt er til deg.” Her intenderte Cruz at gruvearbeiderne gjennom sitt yrke ville være i stand til å skape et utgangspunkt for og en oppfordring til revolusjon. Hvert metall blir et *våpen*, en mulighet for å påvirke andre. Gruvearbeiderne ville kunne så et frø og skape en tankegang som ville få følger. De kunne lage *våpnene* som ville bære frem en revolusjon.

Etter min mening ligger det altså en oppfordring i Cruz’ dikt om at gruvearbeiderne kunne endre sin egen status og viktighet. Dikteren påpekte at i det var i deres hender frøet som ville skape en revolusjon lå. En revolusjon ville også være en mulighet for å sørge for nye goder og endringer for gruvearbeiderne. Dette var ikke selvsagt, men helt klart en motiveringsfaktor for å igangsette et opprør. Det kunne være både fysiske forsøk på frigjøring fra sin status ved hjelp av protester og angrep, og gjennom en tankegang som ville føre til endringer.

Cruz’ anmodning kan helt klart sees i sammenheng med den da nylig avsluttede meksikanske revolusjonen. Revolusjonen bunnet ut i nettopp et ønske om å jevne ut klasseforskjellene i Mexico. Diktet kan slik betraktes som et revolusjonært krav som maner til forandring av arbeiderens mentalitet, og av samfunnet, ved hjelp av en revolusjon.⁶⁶ En mer direkte oppfordring til handling og endringer ble formidlet i diktet, enn i Riveras malerier. Bildene tillegges slik en klarere politisk betydning, enn hva de i seg selv er i stand til å formidle.

Cruz’ dikt kan også knyttes til begrepet *egenmakt*. Dette var et begrep som opprinnelig ble benyttet av den tyske sosiologen og politiske økonomen Max Weber. Begrepet dreier seg om en overgang fra avmakt til egenmakt. Det går ut på å øke kontrollen over sitt eget liv, og oppmuntrer folk til å handle selv. De oppfordres til å oppnå kontroll over alle kritiske og avgjørende faktorer i sitt eget liv. Slik vil de være i stand til å frigjøre seg fra undertrykkelse eller en følelse av avmakt. Dette budskapet regnes som et sentralt prinsipp innenfor kommunismen. Tanken er at man ikke skal være avhengige av andre eller av andres makt over en selv. Alle skal derimot ha grep om sitt eget liv. Samfunnet vil slik kunne gå sin naturlige gang, og alle vil være likeverdige.⁶⁷

Tankegangen om egenmakt virker å ligge bak revolusjonsoppfordringen i *Til gruvearbeideren*. Revolusjonen ville bidra til å frigjøre gruvearbeideren fra undertrykkelse og ville slik skape et nytt utgangspunkt for ham. Gjennom handling, altså gjennom en revolusjon

⁶⁶ Folgarait, *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order*, 78

⁶⁷ Til stede, *Empowerment – egenmakt mot avmakt*.

URL: [http:// www.algromn.org/tilstede/empowerment.html](http://www.algromn.org/tilstede/empowerment.html). (Lesedato 08.09.10)

ville gruvearbeideren kunne endre og ta kontroll over sin egen situasjon. Den nevnte tilknytningen mellom Cruz og Rivera når det gjaldt kommunistiske idealer, bidrar til å forklare hvorfor dikteren og kunstneren valgte å innlemme en slik oppfordring i sine verk.

Carlos Gutiérrez Cruz ble av kunstneren og forfatteren Jean Charlot kalt ”the poet in overalls.”⁶⁸ Som sitatet indikerer var Cruz kjent som folkets og i særskilt arbeiderklassens dikter. Cruz skrev dikt for dem og om dem. Cruz var initiativtakeren til den proletariske poesien i Mexico. Hans politiske dikt ble publisert i venstredradikale aviser og ble kringkastet som opprop. Hans sanger ble dessuten fanget opp og benyttet av arbeiderne selv. Cruz var spesielt opptatt av å ta opp den uretten arbeiderne og bøndene opplevde. Gjennom sine dikt fungerte han som en kollektiv stemme for folket, og den kampen de kjempet. Det er derfor essensielt at han benyttet et enkelt og tydelig språk for å formidle innholdet i diktene sine til det rette publikum.

Cruz’ skrivemåte og tematiske vektlegging var i tråd med Riveras eget fokus i SEP, og i gruvebildene. Det dreide seg her om en kunst som var ment for, og som skulle være tilgjengelig for folket. Rivera tok derfor i bruk et klart og lett forståelig billedspråk.⁶⁹

Diktet ble etter press fra Vasconcelos fjernet fra *Utgang fra graven* omtrent samtidig med fullførelsen av maleriet. Inkluderingen av og budskapet i Cruz’ dikt hadde blitt gjort kjent for offentligheten gjennom Mexico bys aviser. Dette førte til sterke protester mot det folk mente var innlemmelsen av bolsjevikiske kamprop i en freske i en offentlig bygning. Vasconcelos ble anklaget for å støtte opp om diktets innhold. For å motbevise disse beskyldningene, og for å sikre sin egen stilling som minister, sørget derfor Vasconcelos for at Rivera fjernet diktet. Rivera adlød, men ga likevel ikke helt slipp på diktet. Han skrev diktet ned på et papir og plasserte det inn i en glasskrukke. Krukken ble puttet inn i gipsen og plassert på det samme stedet i fresken, men under den malte overflaten.

Cruz’ dikt tilla verkene et mer kommunistisk innhold gjennom vektleggingen av klassekampen enn det Vasconcelos ønsket. Tematikken skapte et skille mellom oppdragsgiverens ønsker og kunstnerens utførelse. Riveras skildringer bar preg av hans gryende tilhørighet til det meksikanske kommunistpartiet. Cruz befant seg dessuten innenfor den samme ideologiske fløyen som var Rivera selv. Gjennom disse freskene kom Rivera i

⁶⁸ Charlot, *Mexican Mural Renaissance*, 262

⁶⁹ Lev Ospovat, *Diego Rivera*, (Moskva, Editorial Progreso, 1989), 257

seriøs konflikt med Vasconcelos for første gang. Sistnevnte grep inn som oppdragsgiver, og sørget for at diktet ble fjernet. Rivera ble nødt til å følge ordre, og til å forholde seg til staten som oppdragsgiver.⁷⁰

Til gruvearbeideren forsterker etter min mening revolusjonstematikken som et hovedbudskap i freskene. Det var altså et samsvar mellom meningen i Cruz' dikt og Riveras ideer. Både gruvebildene og diktet var på parti med gruvearbeiderne selv. De beskrev deres hverdag og slit. I tillegg og ikke minst formidlet dikt og verk et ønske om at gruvearbeiderne skulle gjøre sin situasjon og sitt yrke om til en gode for dem selv. Dette ville muliggjøres gjennom revolusjonen som det oppfordres til.

4.2.4 Historisk parallell – gruvedrift i Mexico

Riveras verk kan sees i sammenheng med den faktiske historiske situasjonen i Mexico på begynnelsen av 1900-tallet. De to bildene kan ha bakgrunn i hendelsene som fant sted i dette tidsrommet. Gruvedrift var en svært vanlig industri i den første delen av århundret. Diego Rivera hadde selv vokst opp i gruvebyen Guanajuato. Det dreide seg derfor om en bransje som også kunstneren selv hadde kjennskap og tilknytning til. En kort oppsummering av arbeider - og gruvepolitikken i årene før maleriene ble malt, vil bidra til å belyse vektleggingen i både dikt og bilder.

Gruvedriften var gjenstand for mye oppmerksomhet og mange endringer før, under og rett etter revolusjonen. Under Porfirio Díaz' styre gjennomgikk den mange fornyelser, som et resultat av oppfinnelsen av jernbanen. Det ble i denne perioden vanlig at gruvene var dominert og eid av utenlandske interesser. I den nye grunnloven fra 1917 ble det innført en rekke lover som hadde fokus på sikring av arbeidsrettigheter. Artikkel 123 ble spesielt viktig. Denne sørget for blant annet åttetimers arbeidsdager og lik lønn for likt arbeid. Organisering og streiking ble nå lovliggjort. Mexicos første, postrevolusjonære president Alvaro Obregón sørget for å skape bånd mellom arbeid og kapital. Han ble kjent for sin støtte til arbeiderklassen.⁷¹

Diktet som ble gjengitt i det ene gruvebildet forsterket som sagt fokuset på gruvearbeiderens rolle som en initiativtaker til en revolusjon. Dette kan knyttes til de meksikanske bøndenes og

⁷⁰ Lev Ospovat, *Diego Rivera*, (Moskva, Editorial Progreso, 1989), 258

⁷¹ Meyer og Sherman, *The Course of Mexican History*, 445-446, 542-544, 574-576

arbeidernes økende kamp for å oppnå rettigheter og likestilling. Det er spesielt en episode som kan trekkes frem, og som kan ha vært en mulig inspirasjonskilde både for Cruz og Rivera. Hendelsen det dreier seg om, foregikk i gruvebyen Cananea i det nordre Mexico. I 1906 ble det utløst et opprør mellom byens gruvearbeidere og en amerikansk politistyrke. Gruven var utenlandskeid og det jobbet både amerikanere og meksikanere der. Streiken var et resultat av Díaz' politikk som beskyttet utlendinger på bekostning av meksikanere. De lokale arbeiderne kjempet derfor for å forbedre sine vilkår som gruvearbeidere. Streiken i Cananea regnes som det første store arbeideropprøret i Mexico før revolusjonen. Opprøret ble et eksempel på foreningen og organiseringen av arbeiderne som begynte å gjøre opprør mot dårlige arbeidsvilkår. Opprørene og streikene spredte seg etterhvert utover landet, og resulterte til slutt i den meksikanske revolusjonen.⁷²

Hendelsen i Cananea minner om innholdet i Cruz' dikt. I dette formidles de dårlige arbeidsforholdene arbeiderne jobbet under. I diktet oppfordret Cruz ikke minst til at arbeiderne skulle kjempe mot overmakten og den undertrykkelsen denne førte med seg. Det er mulig at han hadde hendelser som Cananea-opprøret i bakhodet da han skrev diktet. Rivera kan også ha tenkt i de samme baner ved at han valgte å innlemme diktet i sine fresker.

I perioden før Rivera utførte freskene i SEP hadde han reist rundt i Mexico og observert hverdagslivet i de forskjellige delene av landet. På denne reisen hadde han også reist tilbake til sin egen hjemby Guanajuato og laget skisser av virkelige gruvearbeidere og av deres rutiner. Gruvearbeiderne som skildres i de to freskene arbeidet i graven *El Durazno* som var eid av engelskmenn.⁷³

4.2.5 Gjengivelse av rasekonflikt i gruvebildene

Et annet element som kan knyttes til den reelle situasjonen rundt maleriene, er kontrasteringen mellom de ulike folkeslagene. Som nevnt er forvalteren, som også kan betegnes som en *undertrykker*, en representant for *criollos*. Denne rasen hadde historisk sett alltid vært overlegne, og dominert over både de innfødte og *mestizos* (blanding mellom innfødt og spansk herkomst). Inkluderingen av forvalteren kan kobles til kolonitiden, hvor spanjolene hadde makt over Mexico. Freskene kan slik være en referanse til landets nære fortid som koloni. Riveras bilder sympatiserte ikke med denne fortiden eller de spanske etterkommerne

⁷² Meyer og Sherman, *The Course of Mexican History*, 488-491

⁷³ Lev Ospovat, *Diego Rivera*, 237

som da utgjorde den dominerende klassen. Riveras medfølelse lå hos arbeiderne og bøndene. Disse var innfødte, og dermed en del av den laveste samfunnsklassen. Forfatteren Jean Charlot påpekte Riveras sympati. Forfatteren klargjorde dessuten funksjonen andre raser ble tildelt i Riveras bilder: "The subject matter is all-Indian, or if another race is introduced it is only as a foil to the former. Such is the role of the Yankee and the Spanish overseers who embitter the Indians' lot in mine and haciendas."⁷⁴ Charlot trakk altså frem *criollos*⁷⁵ og nordamerikanere som undertrykkende, slik som også Rivera skildret *undertrykkeren* i gruvebildene. Dette var mest sannsynlig i tråd med hvordan den innfødte delen av befolkningen selv oppfattet *criollos*. Ved at kunstneren skapte en fremstilling basert på de fattiges synspunkt dannet han et identifiseringsaspekt for den laveste klassen. Dette ble dessuten understreket ved hjelp av innlemmelsen av de ulike folkeslagene og deres forskjellige roller i samfunnet.

Ransakerens rolle som en representant for en annen rase og som en undertrykker i *Utgang fra graven* kan knyttes til malerienes hovedbuskap som formidles gjennom Cruz' dikt.

Ransakeren kan etter min mening betraktes som et symbol på overmakten som gruvearbeiderne oppfordres til å kjempe mot. Det er denne gruvearbeiderne er nødt til å stå i mot hvis de skal være i stand til å igangsette en revolusjon.

4.2.6 Spørsmål om en religiøs tilknytning

Flere kilder knytter tolkningen av Riveras gruvebilder til religiøse aspekter. Dette kan til dels synes å være unødvendig tolkning fra forfatternes side, men enkelte av elementene kan også forklares og være forståelige. Det er først og fremst Riveras bokstavelige skildring av gruvearbeidernes lidelse som knyttes til det religiøse. Forfatterne har i større grad sett bort i fra revolusjonsbudskapet som formuleres i maleriene ved hjelp av diktet.

I boken *Mexican Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940* av Leonard Folgarait, sammenligner han Riveras gruvearbeider med en kristen martyr: "The suggestion of martyrdom is made by the shirtless worker in the lower left."⁷⁶ Han trekker denne konklusjonen ut i fra skildringen av gruvearbeideren i *Inntredelse i graven*, og trebjelkene han bærer i hendene. Folgarait hevdet disse plankene dannet et kors. Det samme gjelder figuren på

⁷⁴ Charlot, *Mexican Mural Renaissance*, 261

⁷⁵ *Criollos* utgjør i Latin Amerika en rase som er mer eller mindre av ren spansk herkomst.

⁷⁶ Folgarait, *Mexican Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920.1940: Art of the New Order*, 76

høyre side, også hans bjelker former et kors. Forfatteren påpeker i tillegg at gruvearbeidernes hatter danner glorier. Gruvearbeideren fremstår for ham som en slags hellig skikkelse som ofrer seg for samfunnet, som han refererer til som kapitalismen. Skikkelsenes offerrolle og lidelsen som fulgte på grunn av deres yrke er altså det som blir understreket av Folgarait.⁷⁷

I *Utgang fra graven* observerer Folgarait nok en religiøs tilknytning. Gruvearbeideren som står med armer og bein spredt mens han lar seg ransake er spesielt sentral. Folgarait påstår at denne figuren inntar en korsfestelsesstilling. Gjennom denne referansen skaper forfatteren slik en slags parallell mellom gruvearbeideren og Kristus som korsfestes. Videre trekker han frem gruvearbeidernes hvite klær som et symbol på deres uskyld. Hattene utgjør glorier også i dette verket. Gloriene symboliserer hellighet. Denne helligheten ble fornektet mannen som ransakes i følge Folgarait, fordi hatten hans lå på bakken. Videre knytter forfatteren glorieaspektet til forvalteren som utførte ransakelsen. Han hevder forvalteren var uten glorie på grunn av jobben han utførte. Folgarait mener likevel at forvalteren var et offer på linje med gruvearbeiderne: "[...] His role as a bowed, grieving figure at this crucifixion, a St. John the Evangelist, for instance [...], begins to identify him as a victim as well."⁷⁸ Forvalteren ble tildelt en religiøs forbindelse ved at han i Folgaraits øyne kan sees i sammenheng med Johannes Evangelisten. Dette var en skikkelse det var vanlig å innlemme i enkelte versjoner av bilder som skildrer korsfestelsen av Kristus.⁷⁹ Folgarait tolker altså i stor grad Riveras gruvebilder i lys av en religiøs symbolikk.

Antonio Rodríguez var inne på noen av de samme poengene som Folgarait i boken *A History of Mural Painting*. Her kontrasteres gruvearbeideren og forvalteren i større grad. Likevel påpekes gruvearbeidernes lidelse også her i lys av et religiøst aspekt. Rodríguez mente gruvearbeideren fremstod som den nye Kristus, som ble utnyttet og ydmyket av den blonde, blåøyde vakten. Gruvearbeideren ble helliggjort på samme vis som i Folgaraits bok, og inntok en forhøyet og nærmest religiøs posisjon gjennom sammenligningen med Kristus.⁸⁰

I *Mexican Mural Renaissance* fremstilte Jean Charlot en annen link mellom gruvebildene og et religiøst element. Han definerte gruvebildene som eksempler på tidligere malerier i SEP som i følge ham var fylt med en religiøs følelse. Charlot knyttet dessuten verkene til tidligere religiøse malerier som inkluderte relikvieskrin og amuletter med påskrevet tekst. Som et

⁷⁷ Folgarait, *Mexican Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order*, 77

⁷⁸ Folgarait, *Mexican Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order*, 78

⁷⁹ James Hall, *Hall's Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, (Suffolk, John Murray, 1989), 174

⁸⁰ Rodríguez, *A History of Mural Painting*, 225

resultat av denne tilknytningen, pekte forfatteren på hvordan scenenes hellige mening i de religiøse maleriene hadde blitt utarbeidet ved hjelp av tekst. Dette kan derfor sees i sammenheng med diktet Rivera inkluderte i *Utgang fra graven*. Det kan tolkes som om Charlot mente diktet bidro til å opphøye gruvebildenes religiøse følelse, eller til å vise hvordan verkenes budskap ble understreket ved hjelp av Cruz' dikt.⁸¹

Rivera ønsket å nå frem til meksikanske bønder og arbeidere med sine malerier. Derfor var han bevisst på å male klare og forståelige bilder som i liten grad inkluderte symbolikk eller skjulte lag med betydninger. Gruvebildene kan derfor etter min mening først og fremst betraktes som en direkte skildring av det som var en vanlig virkelighet for Mexicos gruvearbeidere.

Rivera forsøkte ikke å helliggjøre eller opphøye statusen til gruvearbeideren slik at han fremstår som en kristen martyr slik som Folgarait hevder. Det er mer sannsynlig å betrakte verkenes fremstillinger som et utsnitt av gruvearbeidernes virkelighet. Dette inkluderte ransakelsen av gruvearbeiderne etter endt arbeidsdag. Ransakelsen var en vanlig prosedyre for å være sikre på at arbeiderne ikke skjulte eller forsøkte å smugle med seg metaller.

Offerrollen som gruvearbeiderne tillegges av Folgarait kan likevel ha en parallell til virkeligheten. Gruvearbeiderne var ofre for fattigdom og for samfunnets fordeling av makt. Yrket som gruvearbeider var ikke nødvendigvis et ønsket eller frivillig valgt yrke, men heller et resultat av nødvendighet, for å være i stand til å skape seg et levebrød. Gruvearbeiderne var ofte indianere som utgjorde den laveste og fattigste samfunnsklassen i Mexico. Det er sannsynlig å tro at de i stor grad ble ofre for undertrykkelse og overgrep når det gjaldt rammene rundt deres arbeid. Kontrasten mellom de utenlandske gruveeierne og deres manglende sympati og forståelse for gruvearbeiderne forstreker undertrykkelsen.

Gruvearbeidernes hatter som i følge Folgarait tilsvarte glories, utgjør ikke nødvendigvis dette hellige symbolet, men blir et identifiseringsaspekt. Hattene identifiserer gruvearbeiderne og klassen de tilhørte. Dette understrekes også ved kontrasten mellom deres hatter og hjelmen som forvalteren har på hodet. Hatten som ligger på bakken i *Utgang fra graven* kan symbolisere tap av identitet. Gjennom sin posisjon som gruvearbeider måtte mannen som ble ransaket gi fra seg sine rettigheter og legge makten i andres hender. Han var nødt til å la seg undersøke av forvalteren, altså av en som virket å være ham overlegen.

⁸¹ Charlot, *Mexican Mural Renaissance*, 262

Kontrasten mellom gruvearbeideren og forvalteren som nevnes både av Folgarait og Rodríguez er i mine øyne til stede i Riveras verk. Riktignok ikke i form av gruvearbeideren som en Kristuslignende skikkelse, men det er likevel et klart skille mellom dem. Forvalteren representerte de engelske eierne av gruen. Dette påpekes også av Rodríguez som trakk frem forvalterens vestlige utseende. Forvalterens overlegenhet understrekes ved hjelp av hans utseende og klesplagg. Hans lyse hudfarge antyder dessuten tilhørigheten til en annen rase og til en klasse som hadde mer makt enn samfunnsgruppen gruvearbeiderne ser ut til å tilhøre.

Folgaraits påstand om forvalteren i form av evangelisten Johannes som en offerskikkelse på lik linje med gruvearbeiderne finner jeg usannsynlig. Forvalteren adlød antagelig ordre fra gruveeieren og befant seg derfor ikke øverst på rangstigen. Han fremstod likevel som overlegen og dominerende i forhold til de andre figurene i bildet. Handlingen forvalteren utførte var brutal. Dette setter spørsmålsteget ved Folgaraits kommentar om ham som en sørgende figur og et offer. Forvalteren ville uansett være en som bestemte over gruvearbeiderne. Der er derfor naturlig at han i deres øyne representerte en overmakt, og ikke et medmenneske eller offer på linje med dem selv.

En viss sammenheng kan sees når det gjelder Charlots tilknytning mellom Riveras innlemmelse av et skrevet dikt i det ene gruvebildet, og tidlige religiøse maleriers bruk av skrift. På samme vis som skrift i de religiøse skildringene utdypet deres hellige mening, understreket Cruz´ dikt det egentlige budskapet i Riveras gruvebilder. Forskjellen ligger i at diktet i Riveras gruvebilde bidro til å understreke revolusjonsoppfordringen som gis til gruvearbeiderne, og ikke et religiøst budskap.

Innlemmelsen av diktet kan knyttes til latinamerikanske, tradisjonelle andaktsbilder som kalles *Retablos*. *Retablos* inkluderer i noen tilfeller skrift som gjengir løfter eller takknemlighet for oppfyllelsen av disse, i tillegg til å være et tegn på tilbedelse.⁸² Det kan være denne type religiøs kunst Charlot refererte til. *Retablos* var en kjent og dagligdags type kunst som også den fattige befolkningen benyttet seg av. Riveras benyttelse av tekst i gruvebildene, ville slik kunne være et gjenkjennelig aspekt for folket.⁸³

⁸² Colonial Arts, *Mexican Retablos. 19th Century Devotional Art*.

URL:http://www.mexicanretablos.com/mexican_retablos_history.php (Lesedato 08.09.10)

⁸³ Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, 173

Det er etter min mening ikke utenkelig at Rivera bevisst inkluderte religiøse henvisninger i gruvebildene, om enn ikke i like stor grad som de nevnte forfatterne hevdet. Mexico er et svært religiøst land. Særlig gjaldt dette den fattigste delen av befolkningen som var den samfunnsklassen Rivera ønsket å henvende seg til. I Mexico tok kunsten litteraturens plass, fordi det i stor grad dreide seg om en uskolert befolkning. På grunn av dette ble det essensielt med et forståelig utgangspunkt for å formidle kunst og kunstens budskap til bønder og arbeidere. Deres eneste kjennskap til kunst var begrenset til religiøs kunst, som de nevnte *Retablos*. Dette kan forklare Riveras innlemmelse av skrift, og skildringen av plankene gruvearbeiderne bærer på, som kan minne om kors. Inkluderingen av religiøse elementer vil jeg påstå var et bevisst grep Rivera foretok for å klargjøre og utdype sine bilder og deres mening. Rivera var ikke ute etter å skape tradisjonelle, religiøse malerier, men visste å utnytte det som et virkemiddel. Rivera *oversatte* kjente religiøse aspekter til å dreie seg om det meksikanske folkets egen historie. Så lenge gruvebildene slik ble gjort mer forståelige for folk som bønder og arbeidere, virket dette å være god nok grunn til å benytte seg av et tradisjonelt aspekt som religion. I mine øyne forklarer og forsvarer dette hvordan en kommunistisk og selverklært ateistisk kunstner som Rivera valgte å referere til noe religiøst.

4.2.7 Gruvebildenes oppsummerte betydning

Riveras gruvebilder gjenspeiler fokuset i *Patio del trabajo* når det gjaldt å gjengi et sannferdig bilde av Mexico og dets befolkning. Gruvedrift var som tidligere nevnt et vanlig yrke i Mexico på begynnelsen av 1900-tallet. Raseforskjellene som skildres gjennom kontrasteringen mellom forvalteren og gruvearbeiderne var også et virkelig og gjenkjennelig aspekt i samtiden. På lik linje med dette var inkluderingen av et religiøst moment. Rivera benyttet og tilpasset virkemidler og fremstillinger som den laveste delen av befolkningen ville være i stand til å forstå.

Cruz' dikt som innlemmes i *Utgang fra graven* bidro til å fremme gruvebildenes egentlige budskap. I diktet lå det en oppfordring til gruvearbeideren om å kjempe for forandring gjennom en revolusjon. Diktet ga etter min mening svaret på hva Rivera egentlig ville uttrykke med de to verkene. Da dette ble fjernet forsvant også gruvebildenes hovedmening. Uten diktet var ikke revolusjonsoppfordringen som lå i verkene lenger tydelig, det var kun vektleggingen av gruvearbeidernes undertrykkelse og lidelse som stod igjen som tematikk. Bildene fremstod som mer uskyldige og mindre kritiske uten dette.

En kan likevel sette spørsmålstegn ved hvor stor betydning diktet ville ha hatt på meksikanske bønder og arbeidere som i stor grad var analfabeter. Uten kunnskap til å lese eller forstå diktet, ville de heller ikke ha hatt muligheten til å forstå dets revolusjonsoppfordring. Diktets innhold ble gjort kjent og publisert i flere aviser samtidig med Riveras fullføring av maleriet. En kan derfor anta at budskapet likevel ville ha nådd frem til denne delen av befolkningen ved hjelp av folkemunne.

5 Landsbylærerinnen

Jeg vil her gjøre rede for Diego Riveras maleri *Landsbylærerinnen* ved hjelp av en billedanalyse. Denne vil vise hva som var Riveras fokus i dette verket, og hva dette kan knyttes til.

5.1 Utdanning som et prinsipp i politikk og maleri

5.1.1 Verkets fremstilling

Diego Rivera kalte dette motivet for *La maestra rural*, som på norsk tilsvarer Landsbylærerinnen. I likhet med *Inntreden i* og *Utgang fra gruva* befinner også *Landsbylærerinnen* seg i *Patio del trabajo*. I tillegg er også dette en av hans tidligste fresker i SEP, og ble laget mellom 1923 og 1924. Motivet er malt på grunnetasjens sørlige vegg.

Landsbylærerinnen er først og fremst et figurmaleri, men landskapet tar også stor plass her. Fresken fremstiller et hverdagsmotiv: Sytten mennesker og fem hester er spredd utover i tre grupper i et stort, åpent landskap. Personene som skildres synes alle å være av innfødt opprinnelse.

I forgrunnen danner en gruppe mennesker en sirkel rundt en kvinnelig lærer. Hun er kledd i en oransje bluse og et brunt skjørt. Den kvinnelige læreren er skildret mens hun leser fra en åpen bok. Det virker som om hun er i ferd med å undervise resten av gruppen. Blikket er vendt mot dem, og den venstre hånden er rettet utover i en forklarende gest. Personene i gruppen tilsvarer bønder og har ulike aldre og kjønn.

Til venstre for lærerinnen sitter to barn tett inntil henne. Deretter følger to kvinner hvorav den nærmeste tar notater i en bok. Ved siden av disse to sitter en mann inntullet i et rødt teppe, med hendene foldet i fanget. Mellom ham og den neste personen i gruppen ligger en gyllen hatt på bakken. En udefinerbar person, nok en mann, og til slutt et barn, plassert nærmest kvinnen. Mennene i kretsen bærer alle gråhvite skjorter. De fleste har grå bukser, mens mannen lengst til høyre er iført en noe annerledes arbeidsbukse.

Til venstre for sirkelen med mennesker sitter en mann til hest, med hevet borse og patronbelte. Mannen kan betraktes som en rikere bonde eller muligens som en forbundsmann.

Mannen er ikledd noe penere klær enn de andre mennene. På hodet bærer han samme type hatt som skikkelsene i forgrunnen.

I freskens mellomgrunn er det en annen aktivitet som foregår. Her vises en rekke jordbruksarbeidere. To av dem står med ryggen til tilskueren. Den ene står med en spade i hånden, og den andre, lengst til høyre, er bøyd over en plog. To andre menn har ansiktet rettet mot tilskueren. Begge er plassert oppå selve jordflekken, og mellom de fire hestene som befinner seg her.

I motivets bakgrunn er det landskapet som dominerer. Her skimtes det kun to mennesker. Disse er håndverksarbeidere og murere. Figurene er i ferd med å mure et hus. De er omgitt av et stort, gapende landskap. Den første delen av landskapet består kun av en bakke med en gyllen farge. Det siste partiet dannes av en spiss fjellkjede på den venstre siden, og det som kan minne om en bratt, stigende dal på høyre side.

Fresken er oppdelt i fire plan, hvorav gruppen rundt den kvinnelige læreren utgjør det første, og mannen til hest det andre. Gruppen med jordbruksarbeidere dominerer videre mellomgrunnen. Det store, åpne landskapet opptar billedflatens bakgrunn.

5.1.2 Tema

En sterk oppfordring om utdanning fremheves gjennom bildets tittel og skildring. Utdanning ble et elementært element i oppbyggingen av Mexico etter revolusjonen. Grunnloven fra 1917 og artikkel nummer 3 fremhevet dette:

Every individual has a right to be educated. [...] The educational services provided by the State shall be directed to develop all abilities of the human being in a harmonic way. At the same time and within a general framework of independence and fairness, it shall stimulate students to both love the nation and be conscious about international society.⁸⁴

Riveras maleri blir et eksempel på utdanningsprinsippet som ble en del av det postrevolusjonære Mexicos politikk.

Utdannelse fungerte som et stikkord under arbeidet med å gjenoppbygge Mexico etter revolusjonens slutt i 1920. Prinsippet om utdanning utgjorde en viktig grunnsetning i landets nye grunnlov fra 1917. Det tilsvarte dessuten et viktig moment for utdanningsministeren José Vasconcelos. Gjennom en utdanningsreform ønsket Vasconcelos å bidra til både

⁸⁴ Mexico, *Political Constitution of the Mexican United States*, (Mexico, Instituto Federal Electoral, 1994), 1

folkeopplysning og en nasjonal bevissthet. En rekke skoler ble bygget og lærere ble sendt ut til avsidesliggende steder i Mexico for å få bukt med analfabetismen som hersket her.⁸⁵

Riveras maleri kan i mine øyne betraktes som et eksempel på denne utdanningskampanjen. I samsvar med dette er Raquel Tibols uttalelse om at *Landsbylæreren* fungerer som et bevis på restaureringen av Mexico.⁸⁶ Verket følger likevel ikke utdanningskampanjen slavisk, men tar opp i seg noen av de samme aspektene som denne.

5.1.3 Den kvinnelige lærerens funksjon i maleri og samfunn

Læreren spiller en symbolsk rolle i Riveras maleri. Hans beslutning om å skildre en kvinnelig lærer er desto mer avgjørende for en tolkning av *Landsbylæreren*. Fremstillingen av en kvinnelig lærer kan sies å symbolisere en gryende modernisering av de tradisjonelle kjønnsrollene i Mexico i 1920-årene. Hun kan dessuten tillegges en politisk rolle.

Kunsthistorikeren Raquel Tibol påpeker i boken *Luces y Sombras at Landsbylæreren* var et av de første maleriene i meksikansk kunsthistorie som plasserte kvinnen i front for konflikter og sentrale hendelser. I følge Tibol inntok den kvinnelige læreren i Riveras maleri en aktiv og deltagende rolle. Gjennom sin posisjon som lærer utførte kvinnen en viktig handling; hun bidro til å skolere landsbygda.⁸⁷ *Landsbylæreren* var også det første bildet i SEP hvor Rivera lot kvinnen ha en så sentral plassering og funksjon.

Den kvinnelige læreren utgjør den viktigste figuren i Riveras verk. Hun danner et naturlig midtpunkt i sirkelen med mennesker som opptar bildets forgrunn. Hennes viktighet for bildet bekreftes dessuten gjennom verkets tittel: *Landsbylæreren*. Gjennom tittelen kan maleriet sies både å være oppkalt etter og dedikert til den kvinnelige læreren. Kvinnen er den eneste skikkelsen i gruppen som er aktiv og handlende, mens de andre figurene kun fremstår som passive tilskuere og lyttere. Den kvinnelige læreren fremstår som en opphøyet figur ved at hun deler og tilbyr kunnskap som er ny og avgjørende for forsamlingen rundt seg.

Tibols uttalelser og Riveras fokus på kvinneskikkelsen kan etter min mening knyttes til samfunnsendringene det postrevolusjonære meksikanske samfunnet gjennomgikk i 1920-årene. Kvinnen fikk en avgjørende betydning innenfor dette. Det foregikk dessuten en endring

⁸⁵ Dr. Javier Ocampo López, (2005), "José Vasconcelos y la educación mexicana." I: *Revista de Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 7, 151

⁸⁶ Raquel Tibol, *Diego Rivera, luces y sombras*, (Mexico, Random House Mondadori, 2007), 178

⁸⁷ Tibol, *Diego Rivera, luces y sombras*, 178-179

av kvinnens tradisjonelle kjønnsrolle i dette tiåret. Som Tibol påpeker var Rivera inne på denne endringen i sin skildring. Han trakk her frem et relativt nytt yrke for meksikanske kvinner, og kan sies å fremvise betydningen kvinnen fikk gjennom sitt læreryrke.

I sin artikkel hevder Angélica Silva at fremstillingen av en kvinnelig lærer kan sees i sammenheng med en ny integrering av kvinner i det meksikanske samfunnet i 1920-årene. Det ble i disse årene skapt et utdanningstilbud som muliggjorde inkludering av kvinnen i arbeidslivet. Det var først og fremst gjennom læreryrket at kvinnen fikk denne muligheten. Som et resultat av at mange menn hadde dødd under den meksikanske revolusjonen oppstod det et behov for kvinnelige lærere. Kvinnens endrede og utvidede rolle i samfunnet kan derfor sies å være en konsekvens av den sosiale situasjonen i Mexico i 1920-årene.⁸⁸

Kvinnens nye og aktive posisjon innenfor samfunnet kan i mine øyne sees i tråd med artikkel 4 i grunnloven fra 1917. Denne trakk frem likestillingen mellom de ulike kjønnene:

Men and women are equal under the law. The law shall protect the organization and development of the family. (...) However the development of the family is placed under the responsibility of the women.⁸⁹

Kvinner og menn ble nå gitt de samme rettighetene. Som artikkelen påpekte måtte kvinnene likevel leve opp til og forholde seg til tradisjonelle forventinger. Yrket som lærer fungerte derfor som det perfekte bindeleddet for kvinnen, mellom hennes tradisjonelle oppgaver og hennes nye posisjon i arbeidslivet: Det dreide seg om en jobb med mange feminine kvaliteter, og ikke et tungt, maskulint arbeid, som for eksempel gruvestarbeid.⁹⁰

5.1.4 Gabriela Mistral – Riveras mulige inspirasjonskilde

Lærerfiguren i *Landsbylærerinnen* kan knyttes til kvinnelige lærere som Vasconcelos benyttet som rådgivere i sin utdanningskampanje. En av dem var den chilenske dikteren og læreren Gabriela Mistral. Hun ble invitert til Mexico av utdanningsministeren i 1922. Mistral var også venn med Rivera. Han hadde illustrert hennes dikt i 1921⁹¹ og kjente slik til hennes arbeid allerede før hun kom til Mexico.

⁸⁸ Angélica Silva, (2007), "La maestra rural en la posrevolución." I: *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, vol.7.1 & 7.2, 49

⁸⁹ Mexico, Political Constitution of the Mexican United States, 4

⁹⁰ Silva, "La maestra rural en la posrevolución", 49-50

⁹¹ Diktene ble publisert i oktoberutgaven av *Maestro: Revista de la Cultura Nacional (Lærer: Blad om den nasjonale kulturen)*. Bladet ble trykket i regi av SEP

Gabriela Mistral var kjent for sitt engasjement som lærer. Hun var spesielt opptatt av å skaffe et utdanningstilbud til bønder og barn på landsbygda. I tillegg fokuserte hun på kvinnens rett og mulighet til utdanning. Mistral reiste selv rundt på landsbygda i Mexico og underviste på skolene. Hennes opphold i Mexico bidro til å utføre og tilføye elementer til utdanningsreformen. Hun fikk gjennom en pensjoneringslov for landsbylærere og innførte en læringsmetode for lære bort alfabetet til samfunn som befant seg på de mest avsidesliggende stedene i Mexico.⁹²

I tillegg til å være lærer var Mistral en kjent dikter. Hennes dikt omhandlet som regel læreryrket og morsrollen. Riveras maleri *Landsbylærerinnen* har det samme navnet som et dikt Mistral skrev i 1904. Dette diktet ble skrevet lenge før Mistral reise til Mexico og har ikke noen særlig sammenheng med Riveras bilde. Ved hjelp av Riveras benyttelse av denne tittelen oppstår det etter min mening likevel en tilknytning mellom læreren og dikteren Mistral og kunstneren Rivera. Kunstnerens maleri kan i mine øyne betraktes som en gjenspeiling av Mistrals arbeid som kvinnelig lærer i Mexico i 1920-årene. Det er derfor naturlig å tro at Rivera kan ha vært påvirket av henne i sin skildring av landsbylærerinnen. Dette forsterkes ytterligere ved at Mistral selv kalte seg *la maestra rural*, altså landsbylærerinnen. Den kvinnelige læreren i Riveras freske identifiseres i *Art and Revolution in Latin America 1910-1990* av David Craven som Luz Jiménez. Hun var en ung, indiansk kvinne som hadde ambisjoner om å bli en litterær forkjemper. Gjennom Jiménez' ønske om å tilknyttes læreryrket skapes det et bånd mellom bildets modell og Mistral som kan sies å ha vært verkets forbilde.⁹³

Det var på den meksikanske landsbygda at den kvinnelige læreren fikk størst betydning. Her hadde hun en mye videre funksjon enn den som tradisjonelt var forbundet med læreryrket. Hun tilbød en basis opplæring i lese og skrivekunnskaper. I tillegg bidro hun også til å forbedre landsbyboernes levestandard gjennom de elementære kunnskapene de nå ble undervist i. De kvinnelige lærerne arbeidet dessuten på steder hvor klassekampen fortsatt var sterk. Den nye jordbruksreformen som skulle sørge for en jevn fordeling av jorden var også svært sentral. Mange av lærerne ble involvert i bøndernes kamp mot haciendaeiere.⁹⁴

⁹² Waldemar Verdugo, (2005), "Gabriela Mistral y los maestros de México." I: *Vogue México*, 2-3

⁹³ Craven, *Art and Revolution in Latin America 1910-1990*, 40

⁹⁴ Som en følge av jorden bønderne hadde mistet før og under revolusjonen, var det mange som ble nødt til å arbeide på haciendaer for å livnære seg.

I følge Angélica Silva som har skrevet artikkelen *La maestra rural en la posrevolución* benyttet lærerne utdanning som et instrument for å vekke bevisstheten og etterstrebelserne til folk som bodde på landsbygda. I tillegg til å utdanne befolkningen, stilte skolen spørsmålsteget ved formene for overherredømme som hersket på landsbygda. De fremhjelp slik en sosial bevegelse. Skolen ble derfor omgjort til å være et sted som oppmuntret spørsmål omkring jordfordeling og om likestilling mellom ulike sosiale grupper.⁹⁵

Den aktive rollen som den kvinnelige læreren inntok på landsbygda reflekterte også Mistral sin egen posisjon som lærer på landsbygda. Diktene hun skrev gjenspeilte de aktuelle aspektene rundt henne, som for eksempel arbeiderbevegelser, lidelse, analfabetisme, og andre elementer med bakgrunn i revolusjonen. Mistral og de andre kvinnelige landsbylærerne involverte seg altså politisk, og ble derfor ofte satt i fare gjennom sitt yrke. Hun spilte en vesentlig rolle for befolkningen på landsbygda gjennom sitt bidrag til både tradisjonell skoleing, men også til en bevisstgjøring av bøndernes rettigheter. Etter min mening kan denne revolusjonære tankegangen ligge bak Riveras valg av motiv og hans henvisning til Gabriela Mistral.⁹⁶

5.1.5 Kontrast mellom oppdragsgiver og utfører

Som tidligere nevnt kan Riveras fremstilling av en kvinnelig lærer betraktes som et eksempel på fremskrittene og endringene som den tradisjonelle kvinnerollen gjennomgikk i Mexico. I mine øyne kan dette tolkes i retning av at Rivera var for denne moderniseringen. Det er derfor han benyttet Mistral som forbilde for sitt maleri. Rivera betraktet antagelig lærerskikkelsen som en gode for folket selv. For ham bidro læreren til å endre og forbedre blant annet meksikanske bønder og innfødtes liv, deres selvbevissthet og selvstendighet.

Riveras fremskrittrettede syn på kvinnen som presenteres i *Landsbylæreren* kan sees i kontrast med hans oppdragsgiver José Vasconcelos' betraktninger. Utdanningsministeren bidro til å skape nye muligheter for kvinner gjennom læreryrket. I artikkelen *José Vasconcelos* påpeker Rosario Encinas at han likevel hadde et mye mer konservativt syn på betydningen av denne figuren, enn det hun representerte for Rivera. Den kvinnelige læreren ble av Vasconcelos tildelt en særegen plass i myten han dannet om den ideelle læreren. Vasconcelos' kvinnesyn tok utgangspunkt i hennes funksjon innad i familien. Han overførte denne oppfatningen til kvinnens nye rolle innenfor arbeidslivet:

⁹⁵ Silva, "La maestra rural en la posrevolución," 52, 55

⁹⁶ Waldemar Verdugo, (2005), "Gabriela Mistral y los maestros de México," 5

A Woman's traditional qualities of self-sacrifice and the sensitivity naturally fitted the description of the model teacher. Women were thus helped by Vasconcelos' eloquence to change their social image from that of a mother of a family to that of the mother of the people.⁹⁷

Kvinnen fremstod altså som en morsskikkelse for Vasconcelos. Dette var heller ikke en oppfatning som endret seg. Den eneste forskjellen lå i at kvinnen gjennom læreryrket ble en slags mor for folket. Vasconcelos favoriserte derfor en fremstilling av den kvinnelige læreren som nasjonens mor. I utdanningsministerens øyne innehadde en kvinnen altså en oppdragende rolle, som nå ble utvidet til å dreie seg om oppdragelsen av hele landet. Dette synet samsvarer dessuten med de huslige kvalitetene som hadde blitt vektlagt i opplæringen av de kvinnelige lærerne.⁹⁸

Mens Riveras fremstilling av maleriet kan sees i forbindelse med påvirkning fra *læreren* Mistral, kan Vasconcelos' mer konservative syn etter min mening knyttes til Mistrals *dikt*. I flere av hennes tekster var Mistral inne på tilknytningen mellom skikkelsene lærerinne og mor. Gjennom denne koblingen skulle de to figurene utgjøre et kulturelt ideal. I diktet *Landsbylæreren* fra 1905, trakk Mistral frem den kvinnelige lærerens innflytelse på og betydningen hun hadde for bøndene, barn og bondekoner på landsbygda. Den kvinnelige lærerens viktighet fremheves på samme vis som Rivera konsentrerte sitt bilde rundt dette.

Mistrals dikt fremla samtidig en glorifisering av den kvinnelige læreren. Hun opphøyes ved at hun innehar kvalitetene ren, fattig og glad. Disse verdiene knyttes alle til noe religiøst. *Landsbylæreren* blir en slags levende helgen gjennom jobben hun utfører.⁹⁹ Denne helliggjøringen av den kvinnelige læreren var mer i tråd med Vasconcelos' syn enn det Riveras oppfatning var.

Gabriela Mistral som person og hennes dikt kan etter i mine øyne altså sees i lys av både oppdragsgiver Vasconcelos' og utfører Riveras tanker. Mistrals innflytelse bidro på den ene siden til å *ufarliggjøre* Riveras skildring. Verkets tematikk var i tråd med Vasconcelos egen kampanje, og Mistral hadde arbeidet for ham under denne kampanjen.

Dikterens tilknytning kan på den andre siden sies å radikaliserer *Landsbylæreren*. Dette var først og fremst gjennom hennes virke som lærer. Hennes kamp for å gi et utdanningstilbud til

⁹⁷ Rosario Encinas, (2002). "José Vasconcelos (1882-1959)." I: *UNESCO: International Bureau of Education*, 5

⁹⁸ Encinas, "José Vasconcelos (1882-1959)", 5

⁹⁹ Gabriela Mistral, *Tala & Lagar (Letras Hispánicas)*, (Madrid, Catedra, 2001), 20-21

tidligere ignorerte grupper, som indianske bønder og kvinner på landsbygda, samt en politisk involvering kan forklare Riveras benyttelse av henne for å radikalisere sitt maleri.

5.1.6 Nasjonalisme

I tillegg til å ha et sterkt fokus på den kvinnelige læreren, inneholder *Landsbylæreren* også en annen tilknytning til et utdanningsaspekt. Dette synliggjøres gjennom de skildrede personenes rasetilhørighet. Skikkelsene i Riveras maleri er alle skildret som indianere.

Gjennom sin identitet kan de knyttes til et moment i Vasconcelos' utdanningskampanje. En del av hans prosjekt gikk nettopp ut på å integrere indianerne i samfunnet.

Udanningsministeren ønsket at de skulle lære spansk slik at de ville være i stand til å begynne på landsbyskoler. Her ville indianerne gå sammen med og blandes med mestiser og hvite.

Vasconcelos' ideal var at rasene skulle blandes gjennom utdanning. Ved hjelp av denne sammensmeltningen ville de ulike rasene fremstå som et samlet eksempel på utdanningsministerens ideal om *la raza cósmica*;¹⁰⁰ den kosmiske rase.¹⁰¹

Etter min mening trenger det likevel ikke å være Vasconcelos' utdanningskampanje som ligger bak Riveras fremstilling. Befolkningen på landsbygda i Mexico bestod først og fremst av indianere på denne tiden. Dette var dessuten en folkegruppe som i liten grad hadde vært integrert i samfunnet, og som derfor i stor grad var analfabeter. Lærere som for eksempel Gabriela Mistral var opptatt av å fange opp indianerne og tilby dem en utdanningsmulighet. Grunnloven fra 1917 hadde dessuten opprettet en egen klausul som skulle hindre undertrykkelsen av dem og deres kultur. Dette kan altså være den naturlige forklaringen på hvorfor Rivera lot figurene i bildet være indianere.

De innfødte i *Landsbylæreren* kan videre minne om prekolumbiske skulpturer. Især ligner de på skulpturer som ble laget av Olmekerne.¹⁰² Menneskene i maleriet har de samme flate ansiktene og like, smale, nesten asiatiske øyne, som disse skulpturene. Tilknytningen til denne kunsten kan knyttes til at man i 1920-årene var svært opptatt av å ta avstand fra landets nærmeste fortid som spansk koloni. Man var i stedet på leting etter en sann meksikansk

¹⁰⁰Betegnelsen *la raza cósmica* tok opp i seg alle de ulike folkeslagene som fantes i Latin-Amerika. Vasconcelos' mål om å oppnå en nasjonal ånd skulle oppfylles gjennom denne rasekrysningen.

¹⁰¹ Encinas, "José Vasconcelos (1882-1959)", 5

¹⁰² Olmekerne var en meksikansk befolkning som levde i sentrale deler av Mexico mellom 1400 f. Kr og 400 f.Kr.

kultur, hvor det innfødte stod sentralt. Indianerne i Riveras motiv kan slik sees som en henvisning til Mexicos kulturelle arv.¹⁰³

5.1.7 Frihet gjennom utdanning

Forfatteren Leonard Folgarait hevder i boken *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940* at *Landsbylærerinnen* gjenspeiler et fritt samfunn. I følge ham synliggjøres denne friheten gjennom det åpne landskapet. Det samme gjelder variasjonene i figurtypene og deres stillinger. Videre påpeker Folgarait at figurene bærer med seg ting som skaper goder for dem selv og ikke for andre: plog, spader for å legge murstein, geværer, bøker og blyanter. Dette er frie mennesker som utfører valgfrie handlinger. De bygger hus, pløyer jorden sin, og underviser sine egne. Skikkelsen bak den fremre menneskegruppen er der for å beskytte dem og muliggjøre undervisningen som foregår. Friheten skapes i tillegg gjennom opplæringen i bildet.¹⁰⁴

Det er ikke så åpenlyst at det skildres et fritt samfunn som Folgarait påstår.

Figurfremstillingene og landskapet i seg selv indikerer i mine øyne ikke nødvendigvis noe fritt. Redskapene de innehar kan som Folgarait hevder bidra til å skape goder. Samtidig kan det like gjerne være et tvungent arbeid som utføres ved hjelp av verktøyet. På samme vis kan mannen på hesten være en vokter og ikke en beskytter. Hvis dette er tilfellet vil han fungere som en vokter som sørger for at regjeringens utdanningsreformer blir utført. Likevel kan Folgarait etter min mening ha rett i antagelsen om at denne mannen tilsvarer et positivt element i bildet. Som beskytter fungerer han som en gode for menneskegruppen. Deres aspirasjon om et bedre liv gjennom utdanning opprettholdes og muliggjøres gjennom ham. Beskytteren gjenspeiler dessuten den virkelige situasjonen lærerne befant seg i på grunn av sin involvering og oppmuntring av en endret posisjon for bøndene i samfunnet.

Folgarait er også inne på at bildets frihet skildres gjennom skoleringen som foregår i verkets forgrunn. Det er i mine øyne først og fremst denne gruppen, samt den kvinnelige læreren som symboliserer friheten. Utdanningen bidrar til å skape et nytt utgangspunkt og nye muligheter for en fattig befolkning.¹⁰⁵

¹⁰³ David Craven, *Art and Revolution in Latin America 1910-1990*, 40

¹⁰⁴ Folgarait, *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order*, 78-79

¹⁰⁵ Folgarait, *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order*, 79

5.1.8 Oppsummering

Riveras maleri skildrer en vanlig hverdag på landsbygda i det postrevolusjonære Mexico. Samtidig antyder det også samfunnsendringene utdanning vil resultere i. Dette kommer først og fremst til syne gjennom vektleggingen av den kvinnelige læreren. Verket kan som nevnt sees i sammenheng med endringen av den tradisjonelle kvinnerollen ved hjelp av utdanning og læreryrket. Rivera tilførte bildet slik et moderniseringsaspekt. Dette reflekteres også gjennom referansene til Mistral. Hun var et levende symbol på *la maestra rural*. Mistral var en foregangsfigur når det gjaldt lærerens involvering i kampen for rettigheter for både kvinner og minoriteter.

Nærheten mellom Riveras fremstillinger og lærerens politiske rolle kan altså sies å tilføye et politisk aspekt til bildet. Slik blir verket ikke kun et eksempel på den offisielle politikken ført av regjeringen, men inneholder i tillegg en annen oppfordring som var i tråd med Mistral. Oppfordringen kan knyttes til Folgaraits utsagn om at det er fritt samfunn som gjengis i bildet. Dette er da et resultat av en frigjøring som har funnet sted ved hjelp av utdanning: Kvinnen fikk en ny og mer selvstendig rolle gjennom utdanning. Bøndene som skildres rundt henne ble gitt muligheten til å skape seg et bedre liv ved hjelp av skoling. Nye kunnskaper ville også bidra til å styrke deres posisjon og kamp for rettigheter som en del av den innfødte befolkningen. Det er altså et moderne og fremtidsrettet budskap som Rivera ønsket å fremme gjennom sitt maleri.

6 Endrede forhold for utsmykningen av SEP

I denne delen av oppgaven vil jeg ta for meg den videre utviklingen av SEP. Jeg vil klargjøre omstendighetene som endres som et resultat av politikken. Videre vil jeg også si noe om Riveras ståsted som kunstner og kommunist. I kapitlets siste del kommer jeg til å ta for meg et av de siste maleriene Rivera malte i SEP. Denne analysen vil vise hvordan Rivera la seg på en klarere og mer radikal politisk linje.

6.1 SEP i andre halvdel av 1920-årene

6.1.1 Skiftende politiske omstendigheter

I 1924 skiftet omstendighetene rundt kunstnernes oppdrag i utdanningsdepartementet. Vasconcelos ble stadig mer uenig med den sittende presidenten Obregóns politikk. Presidenten fikk på denne tiden støtte fra det meksikanske kommunistpartiet. Vasconcelos, som i utgangspunktet hellet mer mot sentrum enn mot venstre i politikken, mislikte dette sterkt. Vasconcelos ble dessuten selv utsatt for kritikk når det gjaldt hans finansiering av muralmaleriene. Samtidig som muralmaleriet blomstret opp i Mexico by, oppstod det også kontrovers rundt dette. Denne bar preg av en økende tvil når det gjaldt Vasconcelos' kulturelle program og hans håndtering av de offentlige fondene. Rivera og de andre kunstnerne ble anklaget for å ha utnyttet det kulturelle prosjektet økonomisk, og for å benytte seg av verkene til fordel for å promotere sosialistiske idealer. Delvis på grunn av dette og delvis på grunn av uenigheter med president Obregón, tilbød Vasconcelos seg å gå av som utdanningsminister i 1924. Han følte selv at Rivera og de andre kunstnerne på dette tidspunktet hadde beveget seg bort fra de retningslinjene han hadde gitt dem for kunsten. Derfor samtykket han også til å avslutte muralmaleriprogrammet, forut for sin avgang. Dette resulterte i at samtlige muralmalere nå stod uten oppdrag.¹⁰⁶

I desember det samme året tok også Obregóns styre slutt. Det kom nå i stand et høyrevridd regjeringsskifte, hvor Plutarco Elías Calles og Puig Casauranc overtok som henholdsvis president og utdanningsminister. Utsmykningene i SEP ble midlertidig stoppet i

¹⁰⁶ Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, 196-204

overgangsperioden mellom Vasconcelos og innsettelsen av en ny minister. I det samme tidsrommet ble også alle kunstnere unntatt Rivera oppsagt fra prosjektet. Det ble forventet at Calles ville kreve at oppdraget ble avsluttet, og at han ville ødelegge det som allerede var malt. Overraskende nok, med tanke på at dette ble regnet som en mer konservativ regjering enn den forrige, stilte Calles seg positiv til utsmykningen. Som med den forrige regjeringen måtte Rivera tilpasse seg og ta hensyn til presidentens og utdanningsministerens meninger og innspill. Et tegn på at han lyktes med dette, var at Casauranc sikret Rivera en kontrakt med myndighetene. Slik var han den eneste av kunstnerne som fikk fortsette med sine fremstillinger. Casauranc tilbakeviste dessuten kritikken som ble rettet mot Rivera ved å hevde at "All things considered, we are not empowered to pass judgment; we must let future generations give a final judgment."¹⁰⁷ Jean Charlot påpekte dessuten at Casauranc i tillegg bidro til å promotere Riveras kunst og betraktet ham som en "philosopher of the brush."¹⁰⁸

Casaurancs støtte til kunstneren resulterte i fullførelsen av *Patio del trabajo* i 1925. Samtidig fikk Rivera overta ansvaret for *Patio de las Fiestas*. Her sørget kunstneren for å fjerne allerede fullførte malerier som de andre kunstnerne hadde laget, til fordel for å utvikle nye skisser og malerier som dreide seg om høytidstemaet som var sentralt i *Patio de las Fiestas*.

Rivera havnet i konflikt med de andre kunstnerne på grunn av manglende solidaritet med dem som nå stod uten arbeid, og fordi han valgte å fortsette å gjøre oppdrag for myndighetene etter Vasconcelos' avgang. I tillegg til de som hadde mistet jobben, var det flere av kunstnerne som utgjorde en del av SOTPE som nektet å yte sine tjenester som muralmalere. De valgte i stedet å dedikere seg til motstandsbevegelsens politiske grafikk i foreningens avis *El machete*. Mange av de radikale kunstnerne hevdet derfor at Rivera støttet kapitalisme på bekostning av arbeiderne. De anklaget ham for å gå bort fra sine kommunistiske idealer ved å arbeide for det de anså som en diktatorisk, antimarxistisk regjering. Kritikken resulterte i at Rivera tok avstand fra og trakk seg ut av foreningen (SOTPE) med de andre kunstnerne.¹⁰⁹

I november 1924 ble Rivera tildelt et annet stort prosjekt som dreide seg om utsmykningen av Chapingokapellet i Det nasjonale jordbruksuniversitetet. I 1925 arbeidet han derfor samtidig på de hittil to viktigste oppdragene i sin karriere. Fra og med 1927 og frem til 1928 tok han en pause fra SEP, for først å fullføre oppaven i Chapingo, og så for å reise til Moskva.

¹⁰⁷ Charlot, *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925*, 301

¹⁰⁸ Charlot, *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925*, 301

¹⁰⁹ Marco Rosci, *Los murales de Diego Rivera en México*, (Madrid, UPSA Editorial, 1982), 8

Rivera reiste til Moskva høsten 1927, i forbindelse med at han ble invitert dit for å feire den russiske revolusjonens tiårsjubileum. I Moskva ble han engasjert til å male fresker på veggene i klubben til Den røde armés offiserer. Rivera ble likevel aldri gitt sjansen til å fullføre dette. Det kunstneriske klimaet i Moskva var i ferd med å endres og innskrenkes i forbindelse med Josef Stalins inntreden som Sovjetunionens uinnskrenkede leder.

Riveras kunstsyn, fremvist i forbindelse med en rekke foredrag han holdt her, avvek fra det offisielle sovjetiske kunstsynet. Han kritiserte åpenlyst den russiske kunstpolitikken. Blant annet hevdet han at russerne ikke gjorde kunsten tilgjengelig nok for massene fordi de fortsatt benyttet staffelimaleriet som uttrykk. Videre påpekte Rivera at russerne feilet ved at de ikke forsøkte å blande utviklede teknikker som de hadde lært i Paris, med bonde og populærtradisjonen i russisk folkekunst.¹¹⁰

Rivera hevdet at alle revolusjonære, internasjonale styrker kjempet mot det han kalte et byråkratisert russisk kommunistparti som hadde oppstått etter Stalins maktovertagelse. Rivera var skuffet over den gryende sosialistiske realismen¹¹¹ som kom til syne, og den påfølgende undertrykkelsen av andre kunstretninger. Som et resultat av sin offentlige kritikk av dette ble kunstneren beordret hjem til Mexico i løpet av 1928.

I de siste freskene Rivera malte i SEP kom det frem en klarere tilknytning til det meksikanske kommunistpartiet, og til kommunistidealer. Her hentet han inn henvisninger til en sovjetisk ikonografi. Disse referansene var derimot ikke relatert til Stalin som han som nevnt var uenig med. Sovjetiske antydninger kom til syne Riveras mange arbeidetskildringer i SEP. Dette resulterte i et fokus på arbeiderklassens situasjon og en medfølgende kritikk av kapitalister og politiske skikkelser som han betraktet som deres fiender. Denne kritikken ble en åpenbar kontrast til Vasconcelos, som hovedsakelig ville fremme en nasjonal meksikansk propaganda ved hjelp av maleriene. Riveras opprinnelige oppdrag i SEP hadde nettopp vært å skildre Mexicos historie. De sene verkene i SEP tydeliggjorde følgelig en endring i utsmykningen; det var ikke lenger Vasconcelos' visjoner som ble fremstilt her, men et annet og dristigere politisk budskap.¹¹²

¹¹⁰ Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, 221-224

¹¹¹ Sosialistisk realisme var en marxistisk, estetisk doktrine som oppstod i Sovjetunionen i 1932. Sosialistisk realisme forsøkte å fremme utviklingen av sosialisme gjennom en belærende bruk av kunst, litteratur og musikk. Kunstretningen skulle sørge for å skape en kunst for massene. Idealisering var karakteristisk for dens formspråk.

¹¹² Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, 223

6.1.2 *Patio de las fiestas* (Courtyard of Festivities)

Den andre og største delen i utdanningsdepartementet, *Patio de las fiestas* (*Courtyard of Festivities*), var opprinnelig forbeholdt Riveras kolleger. Samtidig med at første del av *Patio del trabajo* ble fullført, overtok og endret Rivera også *Patio de las fiestas*. I denne delen av bygget lå fokuset på skildringer av tradisjonelle meksikanske folkefestivaler. I byggets tre etasjer dreide det seg ikke lenger om å fremstille hardt arbeid, men heller et lystigere og mer kulturelt liv. Dette ble avbildet gjennom scener som beveger seg fra høytidsdager som bryllup, til livlige fiestas og tradisjonelle seremonier. I tillegg malte kunstneren også enkelte bilder med vektlegging av indianerne som selvstendige jordeiere.

På det nederste nivået i *Patio de las fiestas* fremstilte Rivera populære festivaler som var gjenkjennelige og tilgjengelige for folkemassene. På mellomnivået malte han derimot fresker som viser festivaler av intellektuell betydning. Patioens øvre del ble forbeholdt tolkninger av meksikanernes folkemusikk. Denne fungerte som et kulminerende punkt i utsmykningen. Populære ballader (kalt corridos), ble fremstilt her, og var i følge Rivera ”[...] Music which expressed the people's will and revolutionary wishes from the time of the country's independence up to the revolution.”¹¹³ Sangene er først og fremst relatert til den meksikanske revolusjonen, (vist i *Ballade om jordbruksrevolusjonen* og *Balladen om Zapata*), men også til den proletariske, fremtidige revolusjonen, som antydes i *Slik vil den proletariske revolusjonen være*. Sangene gikk under den felles betegnelsen *Ballade om revolusjonen* (*Corrido de la revolución*).¹¹⁴

6.2 *I våpenlageret*

I våpenlageret, kalt *En el Arsenal* på spansk, utgjør en del av den siste serien med bilder som Rivera malte i *Patio de las fiestas*. Verket ble malt i 1928, som den første fresken i byggets tredje etasje. Det fikk plass som en del av skildringen av sangen *Slik vil den proletariske revolusjonen være*, hvis tekst er gjengitt og inkorporert i dette og de etterfølgende maleriene.

Bildet tar først og fremst for seg figurene som motiv. Det består av flere ulike persongrupper som opptar hele billedflaten. De ulike folkegruppene i verket representerer forskjellige meksikanske samfunnsklasser og raser.

¹¹³ Rivera, *My Art, My Life, An Autobiography*, 135

¹¹⁴ Rivera, *My Art, My Life, An Autobiography*, 134-136

Personskildringene er svært mange, og det er ikke mulig å få en fullstendig oversikt over dem. Mange står vendt med ryggen til, og man ser kun hender eller hoder til noen av dem. I forgrunnen er det plassert fire sentrale skikkelser, som er vendt ut mot verkets tilskuere. Disse fire var virkelige personer som utgjorde en del av Riveras omgangskrets. Figurene hadde i tillegg til felles at de alle var medlemmer av Det meksikanske kommunistpartiet. Lengst til venstre står en høy, svarthåret mann. Han er iført en lys blå arbeidsbukse, og har en rød stjerne festet til høyre bryst. Mannen har et slags patronbelte tredd over overkroppen. I hendene holder han et gevær. Han har på seg brune sko og en brun skyggelue. Denne skikkelsen kan identifiseres som David Alfaro Siqueiros. Han var en venn av og politisk alliert med Rivera. Siqueiros utgjorde en av *Los tres grandes*¹¹⁵ innenfor bevegelsen rundt muralmaleriet.

Til høyre for Siqueiros, og i det som er verkets midtakse, skildres en kvinne. Hun er kledd en rød skjorte og en svart bukse. På skjorten har også hun en rød stjerne. I høyre hånd holder hun det som ser ut til å være dolker, eller sølvfargede kniver. Med den venstre hånden er hun er samtidig i ferd med å ta i mot et gevær, som blir gitt til henne fra en sidemann som befinner seg noe lenger bak i fresken. Denne kvinnen var kunstneren og Riveras fremtidige kone Frida Kahlo.¹¹⁶

Mellom Kahlo og den neste personen, er det plassert en grå maskin. På den andre siden av denne maskinen står en mann. Han er malt litt lenger bak i bildet enn de to andre skikkelsene. Mannen er kledd en lys brun hatt, en blå jakke og en lys blå arbeidsbukse, med en gul skjorte under. Figuren tilsvarte grunnleggeren av det kubanske kommunistpartiet Julio Antonio Mella.

Mella står vendt mot en kvinne, og er i ferd med å rekke henne et brunt patronbelte. Kvinnen var den italienske, kvinnelige fotografen Tina Modotti. Hun er iført en rød bluse, et svart skjørt, brune strømper, og høyhælte sko. Bak Mella og Modotti skildres en mann med svart hatt. Han står nærmest og kikker over Mellas skulder. Dette var Vittorio Vidali, kjent som en italienskfødt, stalinistisk snikmorder. Alle disse sentrale figurskildringene har en lys brun hudfarge.

¹¹⁵ Rivera, Siqueiros og Orozco var i Mexico kjent under navnet *Los tres grandes* som på norsk tilsvarer *de tre store*

¹¹⁶ Rivera og Kahlo giftet seg i 1929.

Foran de sentrale figurene er det skildret to figurer med ryggen til. Disse befinner seg helt i forgrunnen av bildet. Begge ser ut til å være barn eller ungdom, og er gutter. Barna står foran to kister. Den ene gutten er i ferd med å ta ut et av de mange patronbeltene som ligger oppe i den, mens den andre holder et gevær som han løfter ut av kisten.

En ny gruppe med mennesker befinner seg bak mannen lengst til venstre i maleriet. Av de skikkelsene som er synlige bærer alle blå arbeidsbukser og brune skyggeluer. Mennene har kniver og geværer i hendene. Den eneste figuren i denne gruppen som er skildret i sin helhet, befinner seg tett inntil den sentrale mannen på venstre side. Han skiller seg ut fra de andre med sitt blonde hår og lyse hud. På hodet har han en slags skyggelue og i hånden holder han et gevær som han er i ferd med å gi til Frida Kahlo. Klærne som mennene bærer blir i dette tilfellet et identifiseringsaspekt og antyder figurenes tilhørighet til arbeiderklassen. De er dessuten lys brune i huden og tilhører mest sannsynlig en blandingsrase (*mestizos*). Den blonde mannen står i kontrast til de andre arbeiderne. Han ser ikke meksikansk ut og må derfor betraktes som en representant for et annet folkeslag og et annet land (antagelig USA eller et europeisk land). Han er heller ikke nødvendigvis en arbeider, men en soldat.

Oppmerksomheten til arbeiderne er rettet mot en mann som er plassert innerst i bildet. Han befinner seg på et høyere plan enn de andre. I likhet med flere av dem er han iført blå arbeidsbukser og en blå skjorte. Han er skildret med en nokså mørk hudfarge. I sin venstre hånd holder han et stort, rødt flagg. Flagget bølger seg utover og er påført en hvit hammer og en hvit sigd, som går inn i hverandre. Han synes å tilhøre gruppen med arbeidere.

Til høyre for hånden til denne mannen befinner det seg nok en menneskemengde. Denne består av en rekke bønder som kommer ridende inn i bildet. Mennene er kledd annerledes og enklere enn de andre figurgruppene. De bærer hvite skjorter og røde skjerf i halsen. På hodet har de bredbremmede, brune hatter. Alle har patronbelter som er plassert tvers over overkroppen. Personene er mørke i huden og øynene deres er malt svært smale. Deres utseende antyder at bøndene utgjør en del av Mexicos innfødte befolkning. Mannen som befinner seg lengst fremme i denne gruppen er i ferd med å håndhilse på en som oppholder seg i folkemengden foran ham. Den samme skikkelsen holder et rødt flagg i høyre hånd. Her står det skrevet "*tierra y libertad*" og *L.N.C.*" På den motsatte siden av flagget skimtes flere personer. Bak disse figurene kan man se et glimt av et grått, stort fjell.

Verkets ulike menneskegrupper befinner seg på ulike nivåer i rommet. De nærmeste personene er plassert helt ytterst i billedflaten. På begge sider danner menneskene som står bak dem og med ryggen til, en rektangulær form som skråner opp mot og kulminerer i mannen med flagget. Han utgjør det øverste punktet i bildet. Det bakre partiet på hans høyre side har deler av et landskap bak seg.

Ved hjelp av bildets tittel kan rommet bildet består av identifiseres som et våpenlager. Dette stemmer overens med skildringen av kister fulle med våpen, og de mange geværene som figurene holder i hendene sine. Våpenlageret er omgitt av en malt arkitektur som skaper en slags halvsirkelformet ramme rundt rommet. På denne rammen er det malt et svart bånd med rød skrift.

6.2.1 Riveras politiske linje

Rivera hadde gjennom 1920-årene et til tider anstrengt forhold til, og mange uenigheter med Det meksikanske kommunistpartiet (PCM).¹¹⁷ I 1924, to år etter at han først ble medlem, meldte han seg ut av partiet. I 1926 ble han gjeninnlemmet og forble medlem frem til han ble sparket ut i 1929. Han var altså en del av PCM i perioden han malte *I våpenlageret*. I regi av sin partitilknytning hadde han dessuten et opphold i Moskva bak seg. Disse to faktorene var antagelig det som la føringen for det politiske budskapet Rivera ønsket å formidle med *I våpenlageret*.

Forfatteren Raquel Tibol påpeker at motivet *I våpenlageret* kan knyttes til en virkelig og spesifikk hendelse. Denne fant sted den 16. juni 1928. Det foregikk da et møte hvor det ble utdelt våpen til arbeidere og bønder, akkurat slik som det ble skildret av Rivera. Disse gruppene ble ikke gitt våpen som et ledd i forsøket på å styrte borgerskapets regjering, eller for å igangsette en proletarisk revolusjon. Våpenutdelingen var derimot et resultat av et ønske formidlet av myndighetene. De begjærte proletariatets og bondestandens militære assistanse i kampen mot *Cristeros*.¹¹⁸ Dette var et opprør som fant sted i etterdønningene av den meksikanske revolusjonen. Det kan se ut til å være denne hendelsen Rivera tok utgangspunkt i. Likevel dreide det seg her om en helt annen hendelse, enn det Rivera valgte å fremstille i sin

¹¹⁷ Partido Comunista Mexicano. Forkortelsen PCM vil heretter benyttes i omtale av partiet.

¹¹⁸ Cristerokrigen ble påbegynt under Calles' styre i 1926. Dette var hovedsaklig en kamp mellom militære tropper og katolske opprørere, kalt *Cristeros*. Konflikten dreide seg om kirkens innskrenkede rettigheter og makt under Calles.

freske. Han beveget seg bort fra den egentlige episoden, til fordel for å skape en myte om en fremtidig og annerledes revolusjon.¹¹⁹

6.2.2 Proletarisk revolusjon

I våpenlageret inneholder et klart politisk tema. Det uttrykker et ønske om å formidle idealer som er i tråd med kommunismen. I verket synliggjøres dette gjennom en oppfordring til et opprør arrangert av arbeiderklassen, i form av en proletarisk revolusjon.

Revolusjonsoppfordringen var et nøkkelbegrep innenfor kommunismen. En proletarisk revolusjon var opprinnelig et utsagn som ble fremmet av Karl Marx i *Det kommunistiske manifest* fra 1848. Begrepet dreier seg om en sosial og politisk revolusjon, hvor arbeidere og bønder samles i forsøket på å styrte borgerskapet. Revolusjonen skulle først og fremst fungere som det første steget mot en nedtrapping av utnyttelsen som foregikk i regi av kapitalismen. Arbeidere og bønder fra hele verden oppfordres til å forenes i forsøket på å overta makten fra borgerskapet. Den proletariske revolusjonen fungerer derfor som en verdensrevolusjon; et opprør som vil finne sted over hele verden, men til ulike tidspunkter som avhenger av lokale tilstander. Ved hjelp av denne verdensrevolusjonen vil samfunnsklassene endres og det vil kunne opprettes en arbeiderstat som er basert på sosialt eierskap av produksjonen.¹²⁰

Marx' tanker om en proletarisk revolusjon med betydning på verdensbasis ble videreført av Vladimir Lenin som ledet den såkalte Oktoberrevolusjonen i 1917. Lenin baserte denne på ideene til Marx. Revolusjonen tok makten fra den provisoriske russiske regjeringen og ga i stedet makten til bolsjevikene.¹²¹

Tilknytningen mellom Riveras maleri og utsagnet om en proletarisk revolusjon fører etter min mening til at *I våpenlageret* nærmest blir et eksempel på politisk propaganda. Som min videre analyse vil vise inneholder både den billedlige fremstillingen og inkluderingen av skrift en oppfordring til en proletarisk revolusjon.

6.2.3 Bånd til Sovjet

¹¹⁹ Tibol, *Diego Rivera. Luces y sombras*, 181

¹²⁰ Karl Marx og Friedrich Engels, *Det kommunistiske manifest*, (Oslo, Falken, 1984), 42-43

¹²¹ Bolsjevikene utgjorde en gruppe innenfor Det marxistiske russiske sosialdemokratiske arbeiderpartiet. Bolsjevikene kom til makt som en følge av Oktoberrevolusjonen og fungerte som det russiske kommunistpartiet. - Encyclopedia of Marxism, *October 25th 1917*, <http://www.marxists.org/glossary/events/o/c.htm#october> (Lesedato 22.09.10)

Som nevnt la Rivera seg på en bestemt politisk linje gjennom bildets mange referanser til den proletariske revolusjonen og til kommunismen. Det meksikanske kommunistpartiet hadde sterke bånd til Sovjetunionen og til den politikken som ble ført der. PCM ble dannet på bakgrunn av den russiske Oktoberrevolusjonen, og som et resultat av sin deltagelse på den tredje internasjonale kommunistkonferansen.¹²² PCM betraktet Sovjet som sin nærmeste allierte. I artikkelen *Marxism and Anarchism in the Formation of the Mexican Communist Party* trekker forfatteren Barry Carr frem hvordan Sovjet ble tildelt rollen som forbilde for Mexico: "The Soviet became the very epitome of direct action by the destruction of the authoritarian state."¹²³ Sovjets politiske linje fremstod for det venstreorienterte Mexico som et nøkkeleksempel som skulle følges. Tanken om en nødvendig og fremtidig internasjonal revolusjon, ble promotert på Den tredje internasjonale. Mexico allierte seg nå med den sovjetiske politikken. De to landenes kommunistpartier fremstod på begynnelsen av 1920-tallet som medsammensvorne i klassekampen.¹²⁴

Gjennom sitt medlemskap i PCM hadde Rivera allerede stor kjennskap til sovjetisk kommunistisk politikk. Han var en aktiv kommunist før han reiste til Moskva, men hans politiske idealer kom ennå tydeligere til syne etter dette oppholdet. I Moskva fungerte Rivera som en representant for PCM på Moskvas arbeiderkongress og fagforeningskonferanse. I tillegg var han også president for arbeider - og bondeblokken. Han hadde derfor en sentral posisjon i partiet, og ble etterhvert kjent som en internasjonal kommunist.

I følge Riveras biograf Bertram Wolfe fremstod Rivera dessuten som et eksempel på en kommunistisk kunstner. Riveras kunstnerskap fungerte som et bevis på hvordan kommunistpartiet behandlet og tok vare på den kunstneriske ånden. I tillegg eksemplifiserte han hvordan kunsten kunne bli beriket og fruktbar ved hjelp av ideer, følelser og erfaringer som var tilknyttet deltagelsen i partibevegelsen.¹²⁵

Riveras utsmykning i SEP dannet opprinnelig et bilde av Mexico, og tok utgangspunkt i den meksikanske revolusjonen. Etterhvert tilføyde og blandet Rivera inn elementer som hadde direkte tilhørighet til den politiske retningen som ble ført av PCM og av Sovjetunionen. Dette

¹²² Den tredje internasjonale, også kalt Komintern, var en forening av internasjonale kommunistiske og sosialistiske partier som ble stiftet i 1919. Komintern fungerte som et organ for sovjetkontroll av den internasjonale kommunistverdenen.

¹²³ Barry Carr (1983): "Marxism and Anarchism in the Formation of the Mexican Communist Party, 1910-19." I: *The Hispanic American Historical Review*, vol.63, no°2, 300

¹²⁴ Carr, "Marxism and Anarchism in the Formation of the Mexican Communist Party, 1910-19," 300-302

¹²⁵ Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, 229 -230

bekreftes også av Wolfe: "For a while Diego identified himself with the Russian revolution more completely than any other painter of his time [...]."¹²⁶

Tilhørigheten til kommunismen viser seg i *I våpenlageret* gjennom referansene til den nevnte proletariske revolusjonen, og gjennom det som i mine øyne nærmest fremstår som en ren sovjetisk ikonografi. I sitt maleri innlemmet Rivera en rekke emblemer som opprinnelig ble skapt under Lenins styre.¹²⁷ Denne symbolikken synes å skulle stadfeste Riveras politiske ståsted og posisjon som verdenskjent kommunist: Hammeren og sigden som er malt på det røde flagget bakerst i bildets venstre del, var verktøy som representerer den kommunistiske bevegelsen. Hammeren symboliserer den industrielle arbeiderklassen, mens sigden tilsvarer bøndene. Til sammen forestiller disse to foreningen av de to gruppene. Forbindelsen mellom arbeider og bonde var dessuten svært symbolsk, og fikk en politisk betydning. Denne innflytelsen skyldtes ikke minst en gryende tro på at klassene, i motsetning til nasjonalitet, religion og kjønn, var det elementet som skulle fungere som en base for politisk og sosial solidaritet. Gjennom samlingen av arbeiderklassen og bøndene, ville de sammen være i stand til å bekjempe kapitalismen.

Foreningen av bønder og arbeidere synliggjøres gjennom freskens figurer. Både bønder og arbeidere er til stede her. De ser til å utgjøre en del av et større fellesskap som finner sted i våpenlageret. Hammer og sigd ble først benyttet under den russiske revolusjonen, og ble i 1924 et offisielt symbol for den Russisk Sovjetiske føderale sosialistiske republikk. I tillegg ble hammeren og sigden etterhvert et emblem for selve arbeiderklassen. Riveras innlemmelse av dette aspektet viser hans interesse for, og kjennskap til denne revolusjonen og til sovjetisk politikk.

Hammeren og sigden er i Riveras maleri malt på et rødt flagg. I Sovjetunionen var rødt kjent som en symbolsk farge, på grunn av sin tilknytning til ikoner. Det var dessuten en farge som bolsjevikene hadde benyttet for å representere arbeideren. Forbindelsen mellom rødfargen og arbeideren synliggjøres også av Rivera, ved at det er en representant for arbeiderklassen som holder det røde flagget med hammer og sigd på.¹²⁸

¹²⁶ Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, 214

¹²⁷ Det var først og fremst Lenin og etterhvert Trotsky som Rivera benyttet som sovjetiske, ideologiske eksempler. Rivera var uenig i og motstander av Stalins politikk.

¹²⁸ Victoria E. Bonnell, *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, (Berkeley, University of California Press, 1997), 2, 13-31

Kombinasjonen av flagget med andre kommunistysymboler var svært vanlig i Sovjetunionen. Flagget ble benyttet i forbindelse med diverse kommunistiske og sosialistiske samlinger. I *våpenlageret* ser ut til å gjengi en slik samling. Her er skikkelsene samlet for å dele ut våpen som et ledd i forberedelsen til den proletariske revolusjonen. Rødfargen ble dessuten forbundet med revolusjon, og kan i dette tilfelle være en av bildets henvisninger til den proletariske revolusjonen.

Den femkantede, røde stjernen som er malt på Siqueiros' hatt, på den uidentifiserte mannsfiguren lengst foran på venstre side og på Frida Kahlos bluse, er et annet kommunistisk kjennetegn. Stjernen var et symbol på kommunisme og sosialisme. Den tolkes enkelte ganger som en representant for de fem fingrene på arbeiderens hånd. Disse fingrene styrer de fem kontinentene. Den kan dessuten tilsvare det sosialistiske partiets fem enhetsklasser. Klassene består av arbeidere, bønder, soldater, intellektuelle og ungdom.¹²⁹ Alle disse gruppene kan sies å være representert i Riveras maleri. Den fremre og identifiserbare persongruppen kan utgjøre de intellektuelle. Dette var kunstnere og politisk aktive skikkelser. De to yngre personene helt i forgrunnen fremstår som ungdommen. Videre er arbeiderne i blå kjeledresser og bøndene med sine typiske hatter plassert på hver sin side av arbeiderfiguren som bærer det røde flagget. Soldaten er representert gjennom den blonde skikkelsen som befinner seg med ryggen til Siqueiros.

Tina Modotti og Frida Kahlos rolle som kvinnelige aktivister i Riveras maleri er et annet element som kan knyttes til russisk kommunisme. I *Diego Rivera. Luces y sombras* forbinder Raquel Tibol de to figurene til en uttalelse Lenin hadde gitt på den første arbeiderkongressen i Russland i 1918. Her hevdet Lenin at den sosiale revolusjonen (altså den proletariske), ikke ville kunne gjennomføres uten at også de kvinnelige arbeiderne innblandet seg i denne. Kvinnene måtte følgelig utgjøre en del av den revolusjonære kampen.¹³⁰ Dette stemmer også overens med de to kvinnes posisjon i bildet. Her skildres de mens de i stor grad bidrar til utrustningen og opptrappingen, som er et ledd i kampen som skal kjempes.

6.2.4 Slik vil den proletariske revolusjonen være

¹²⁹ URL: <http://www.absoluteastronomy.com/topics/Communist symbolism>. (Lesedato 07.05.2010).

¹³⁰ Tibol, *Diego Rivera, luces y sombras*, 181

I våpenlageret og de etterfølgende bildene i den tredje etasjen av *Patio de las Fiestas* inneholder linjer fra en sang kalt *Slik vil den proletariske revolusjonen være*.¹³¹ Teksten stammet fra en ballade skrevet av en mann kalt Martínez, men har i Riveras verk blitt noe omgjort fra originalen. Sangen ble opprinnelig trykket i *El Machete*.¹³² En *corrido* tilsvarer en meksikansk ballade eller en folkesang. Dette var en svært populær sangform under den meksikanske revolusjonen. Det er mulig at det nettopp er den meksikanske revolusjonen denne balladen har sitt utgangspunkt i. Det er likevel den proletariske revolusjonen som det refereres til i de gjengitte linjene: ”Slik vil den proletariske revolusjonen være. Det er de udannede arbeidernes stemmer som jeg kan gi min hyllest til.”¹³³

Linjene avslører at sangen er dedikert til bonde og arbeiderklassen. I følge Wolfe er balladen en frihetssang. Det dreier seg om en frihet som bønderne og arbeiderne ønsker seg og som de vil forsøke å oppnå. Dette beskrives også i Wolfes tolkning:¹³⁴

The freedom we at last have won
We could not win until we formed a strong, united front
Of barrack, farm and mill
No king, no boss, no bureaucrat
To serve the bosses' cause
Now rules the proletariat
Its councils and its laws¹³⁵

Den såkalte frihetssangen må sees i lys av proletariatets kamp for frigjøring fra borgerklassen. Wolfes utdrag peker på den nødvendige foreningen av soldater, bønder og arbeidere. De må samles for å stå sterkt og for å oppnå frihet. Deres forening bunner i en revolusjon som danner utgangspunktet for samfunnsendringer. Proletariatet vil slik selv bli herskere, og vil ikke lenger styres av andre.

Oppfordringen om revolusjon og forening som er til stede i balladen fremstår etter min mening som en klar referanse til Marx' og Lenins budskap om at arbeiderne må forenes for så å kunne skape nye vilkår for dem selv gjennom en revolusjon. Maleriets tilknytning til det

¹³¹ På spansk heter sangen *Así será la revolución proletaria*

¹³² *El Machete* var en avis som ble grunnlagt av *Fagarbeidernes, malernes og skulptørenes forening*, (SOTPE) i 1924. Avisen fremmet målene til den meksikanske revolusjonen fra 1910.

¹³³ “Así será la revolución proletaria. Son las voces del obrero rudo lo que puede darles mi laúd.”

¹³⁴ I gjengivelsen av sangen har jeg her valgt å benytte meg av Wolfes tolkning og oversettelse av sangen.

¹³⁵ Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, 210.

kommunistiske utsagnet om en proletarisk revolusjon forsterkes altså gjennom tilføyelsen av sangteksten.

Forfatteren Antonio Rodríguez hevdet at Rivera tok utgangspunkt i *Slik vil den proletariske revolusjonen være* for å presentere en idealisert forestilling av det forfatteren kalte den borgerskapsdemokratiske revolusjonen i Mexico. Rivera blandet det som hadde hendt i den virkelige meksikanske revolusjonen med det han ville ha likt skulle skje, eller det som var nødt til å hende. Heller enn å gjengi et forskjønnet bilde av den virkelige revolusjonen, antydet han en annerledes og fremtidig revolusjon:

He shows what the proletarian revolution will be like when the workers have taken possession of the factories and the remainder of capitalist society has been swept away. He does not reproduce history, or not only history; he prophesies.¹³⁶

På samme vis som i Wolfes tolkning av sangen forutså altså Rivera den proletariske revolusjonen og konsekvensene av den. Riveras henvisning til den proletariske og ikke til den virkelige, meksikanske revolusjonen kan ha skyldtes at den meksikanske i liten grad hadde resultert i endringer eller forbedringer for de meksikanske bøndene og arbeiderne. Som Rodríguez hevdet hadde den vært mer borgerskapsdemokratisk enn proletarisk. □

I følge Rodríguez følger ikke freskene balladens handling. Forfatteren fastslo at gjengivelsen av teksten til *Slik vil den proletariske revolusjonen være* kun var et påskudd for å knytte bildene sammen. Forfatteren mente derfor at Rivera beveget seg utover denne, og at sangen slik ikke kunne benyttes som en referanse for verkene.¹³⁷

Etter min mening er det ikke nødvendigvis riktig å hevde at teksten ikke har betydning for Riveras malerier, inkludert *I våpenlageret*. Det er naturlig å tro at Rivera inkluderte denne sangen på grunn av dens innhold og budskap. Rivera illustrerte ikke sangen bokstavelig i bildene sine, men det eksisterer likevel likhetstegn mellom ballade og verk. Oppfordringen om en proletarisk revolusjon er til stede både i tekst og bilde: Bøndene og arbeiderne ville spille hovedrollen innenfor en fremtidig proletarisk revolusjon. Som nevnt synliggjøres dette i balladens tekst. Disse skikkelsene er dessuten viet stor plass i Riveras maleri. Bøndene og arbeiderne utgjør her de to største menneskegruppene. De er identifisert og representert i form av sin klasses tilhørighet, og ikke i form av enkeltpersoner. Likevel havner de i fokus. Det er deres kamp som skal kjempes og det er disse klassene som skal lede den nye revolusjonen.

¹³⁶ Rodríguez, *A History of Mexican Mural Painting*, 226

¹³⁷ Rodríguez, *A History of Mexican Mural Painting*, 226

Mengden med bønder og arbeidere, samt at de alle er bevæpnede understreker deres rolle. De fleste av arbeiderne og enkelte av bøndene står vendt mot den bakre, midterste figuren. Den offisielle guiden til SEP karakteriserer denne mannen som en revolusjonær arbeider.¹³⁸ Det er i mine øyne i tillegg en mulighet for at han skal fremstå som en revolusjonær leder. Det kan forklare hvorfor flertallet av skikkelsenes oppmerksomhet er rettet nettopp mot ham. Han vil altså lede den proletariske revolusjonen.

Felles for alle figurene i maleriet er at de er bevæpnet. Det ser ut til at menneskene, uansett alder og kjønn, er i ferd med å forberede seg til et fremtidig opprør. Våpenlageret utgjør i seg selv en indikasjon på at et opprør er i vente. Rommet blir det symbolske utgangspunktet for revolusjonens start.

Gruppen med virkelige mennesker som utgjøres av Siqueiros, Kahlo, Modotti, Mella og Vidali var ikke en del av arbeiderklassen. Som jeg tidligere har fastslått kan de i stedet betraktes som intellektuelle på grunn av sin politiske og kunstneriske tilknytning. De kan likevel forbindes med proletariatet gjennom sin tilhørighet til kommunistpartiet. Skikkelsene kan på et vis også sies å fungere som arbeiderklassens stemmer. Gjennom sine malerier, fotografier og politiske ytringer bidro de til å spre proletariatets idealer.

I følge David Craven betraktet Rivera først og fremst seg selv som en arbeider og ikke en intellektuell. Rivera likestilte håndverksarbeid med kunstnerisk praksis. Han uttalte i tillegg at ”jeg arbeider som en revolusjonær.”¹³⁹ Disse betraktningene kan bidra til å klargjøre Riveras fokus på proletariatets revolusjon gjennom både sangteksten og kunstnerens egne plastiske skildringer.

6.2.5 Parallell mellom den meksikanske og den proletariske revolusjonen

I tillegg til å referere til den proletariske revolusjonen finnes det også henvisninger i bildet som peker tilbake på den virkelige meksikanske revolusjonen. Disse er til stede gjennom skriften på flagget som bonden helt til høyre i verket bærer. Øverst på dette flagget står det skrevet ”*tierra y libertad*.” Ordene kan oversettes som jord og frihet. Uttrykket var kjent som Emiliano Zapatas slagord. Zapata var kjent for å ha ledet en motrevolusjon innenfor den

¹³⁸ Antonio Rodríguez, *Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de educación pública*, (Mexico, SEP Cultura, 1986), 97

¹³⁹ “Trabajo como un revolucionario.” Craven, *Art and Revolution in Latin America 1910-1990*, 45

overordnede revolusjonskonflikten. ”Jord og frihet” refererte til jordbruksreformen som Zapata kjempet for å opprette, og til den sosiale frigjøringen av bøndene. Jordbruksreformen ble forsøkt innført under den meksikanske revolusjonen, men det var innlemmelsen av denne i landets nye grunnlov fra 1917 som sørget for å igangsette denne.

Nederst på flagget til bonden står initialene ”L.N.C.” Dette tilsvarer *Liga Nacional Campesina*, den nasjonale bondeforeningen. Organisasjonen ble stiftet i 1926. Den bygget videre på Zapatas idealer og kjempet for utdeling av jord til bøndene.

Slagordet og henvisningen til L.N. C sørger for å knytte *I våpenlageret* til virkelige aspekter. Det er altså den meksikanske og ikke den proletariske revolusjonen som antydes her. I tillegg symboliseres dette ved at det er en bonde som bærer flagget med utsagnene. Zapata var først og fremst en lederskikkelse for jordløse bønders kamp for rettferdighet. Bøndenes og i tillegg arbeidernes kamp for rettigheter fortsatte i 1920-årene. Disse samfunnsklassene ventet da på oppfyllelsen av løfter fra presidenten og av lover som hadde blitt innlemmet i grunnloven i 1917.

Selv om Zapata og hans slagord utgjorde en essensiell del av en virkelig konflikt, ligger hans utsagn etter min mening likevel ikke langt unna kommunistenes idealer. Målet om å befri de laveste klassene lå til grunn både for Zapata og for kommunistene. I begge tilfeller var det revolusjonen, i form av henholdsvis den virkelige meksikanske og den ideelle proletariske som fungerte som et frigjøringsaspekt.

6.2.6 Riveras personlige tolkning av kommunismen

Riveras innlemmelse av en kommunistisk symbolikk samsvarte ikke nøyaktig med den politiske linjen som ble ført i Moskva og av PCM i slutten av 1920-årene. Rivera fremstod dessuten som for radikal og kritisk i begge land. I 1929 ble han derfor kastet ut av PCM. Hans meninger stemte ikke lenger overens med den forestillingen kommunistpartiet ønsket å gi omverdenen.¹⁴⁰

På tross av ulikheter mellom kunstneren og den offisielle kommunismen betraktet Rivera seg selv alltid som en kommunist. Oppfattelsen kommer også frem i verket. Maleriet kan betraktes som et eksempel på kunstnerens personlige kommunistiske tro. Denne synliggjøres

¹⁴⁰ Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, 229-235

gjennom blandingen av både meksikanske og sovjetiske innlemmelser. Rivera fremviste altså en personlig tolkning av kommunismen på tvers av offisielle retningslinjer.

I våpenlageret illustrerer en endring i Riveras bilder i SEP. Verket beveger seg bort fra et nasjonaliserende bilde av Mexico, til fordel for å inneha og fremvise et renere ideologisk budskap. Her var det idealet og ikke virkeligheten som var det viktigste. Bildet erklærer nødvendigheten av og oppfordrer til en proletarisk revolusjon. Bruken av symboler, sangtekst og kjente personer kan derfor betraktes som bevisste grep for å formidle budskapet om en proletarisk revolusjon til det meksikanske folket. Maleriet synes å ville si noe av det samme som Marx' "Kommunistiske manifest" avslutter med: "arbeidere i alle land foren dere."¹⁴¹ Foreningen er som sagt til stede i Riveras menneskeskildringer. Sammen sørger de for å danne utgangspunktet for en proletarisk revolusjon som igjen vil skape en ny verden for disse skikkelsene.

¹⁴¹ Marx og Engels, *Det kommunistiske manifest*, 43

7 Sammenligning av utvalgte punkter i verkene

I dette kapitlet vil jeg gjøre en sammenligning av billedanalysene i de tidligere kapitlene. Jeg vil konsentrere meg om enkelte, utvalgte punkter som vil settes opp mot hverandre. Et moment vil dreie seg om skikkelsene i de ulike bildene. Jeg vil vise hvordan de fremstår i forhold til hverandre og hva deres funksjon er. Videre vil jeg gå inn på de politiske situasjonene eller ideologiene som verkene henviser til. Inkluderingen av eller antydningen til skrift vil tas opp for å se om det finnes en eventuell sammenheng mellom de enkelte tekstene. Til slutt vil jeg komme inn på referansene til virkeligheten i de ulike maleriene, for å se hvilken betydning dette kan ha hatt. Kapitlet skal samtidig fungere som en oppsummering av oppgavens innhold og vil enden med en konklusjon av oppgaven.

7.1.1 Fremstillingene av skikkelsene i de ulike maleriene

Hvert av de fire maleriene som jeg har tatt for meg fremstiller ulike figurer og handlinger. Et overordnet felles trekk er likevel at Rivera ikke vektla en fremstilling av skikkelsene som individer. I stedet identifiseres personene først og fremst ut i fra sin klasses tilhørighet og yrke. Flertallet av figurene i hvert maleri ser ut til å tilhøre den samme samfunnsklassen: De er representanter for den meksikanske bonde og arbeiderklassen. I gruvebildene er alle skikkelsene unntatt én gruvearbeidere. I *Landsbylærerinnen* er elevene til lærerinnen bønder, mens de bakre menneskene fremstår som jordbruksarbeidere og håndverkere. I det siste maleriet, *I våpenlageret* skildres det flere ulike samfunnsgrupper, men arbeiderne og bøndene utgjør de to største samlingene. I alle maleriene fremstår bøndene som indianere. Dette synliggjøres gjennom deres mørke hudfarge og smale øyne.

Et annet felles trekk når det gjelder figurene er at hvert verk inneholder noen få skikkelser som skiller seg ut. Dette gjelder alle bildene med unntak av *Inntredelse i gruen*. Disse personene fremstår i større grad som enkeltindivider enn som en del av en gruppe. På tross av at enkeltskikkelsene virker å tilhøre en annen klasse og i enkelte tilfeller er representanter for en annen rase, dreier det seg ikke om en kontrastering mellom en overklasse og lavere samfunnsgrupper.

Selv om Rivera skapte et skille mellom gruppene med bønder og arbeidere og de nevnte individene fremstår det ikke alltid som et negativt moment i de utvalgte bildene. Dette synliggjøres i både *Landsbylæreren* og *I våpenlageret*. Her får de individuelle skikkelsene en positiv betydning for bildenes øvrige karakterer. I *Landsbylæreren* er ikke den kvinnelige læreren og forvalteren en del av den enhetlige gruppen med bønder og arbeidere. Læreren og forvalteren er i stedet representanter for andre yrker. Likevel fremstilles de ikke som noen form for overmakt, men heller som en gode for folket. Dette kommer til syne i form av den kvinnelige læreren som deler sin kunnskap med befolkningen på landsbygda gjennom sin undervisning. Det samme gjelder forbundsmannen. Han fungerer som en beskytter for gruppen som undervises. Han sørger derfor for muliggjøringen av denne læresituasjonen. Skikkelsene bidrar altså som et positivt element i verket.

I *I våpenlageret* har gruppen med Rivera, Siqueiros, Kahlo, Modotti, Mella og Vidali også en positiv betydning. De virkelige personene, samt den blonde soldaten danner kontraster til de dominerende bonde og arbeidergruppene i maleriet. Verkets virkelige skikkelser utgjør en gruppe med *intellektuelle*, bestående av kunstnere og politikere. Det dreier seg om mennesker med en helt annen posisjon i samfunnet enn bøndene og arbeiderne som befinner seg bak dem i bildet. Dessuten er de ikke malt som innfødte, men som *mestizos*. De tilhørte altså en annen rase. Likevel fremstilles de mens de kjemper side om side med bønder og arbeidere i kampen for disse klassenes rettigheter.

Det er kun i *Utgang fra graven* at forskjellene mellom den enhetlige gruppen og individet representerer en negativ kontrast. Her kontrasteres gruvearbeiderne med forvalteren som ransaker dem. Det er i dette maleriet det største motsetningsforholdet mellom figurene finner sted. Som de individuelle skikkelsene i *I våpenlageret* skildres forvalteren med et annet og lysere utseende. Forskjellen ligger i at motsetningene mellom ham og gruvearbeiderne her blir understreket ved hjelp av forvalterens handling. Gjennom hans ransaking av arbeideren fremstår han som en ren overmakt. Motsetningen mellom de to understrekes altså av den ransakende handlingen som forvalteren foretar seg. Det skapes slik en distanse mellom forvalteren og gruvearbeiderne.

7.1.2 Figurenes funksjon gjennom yrkestilknytning

Funksjonen de ulike figurene ble tillagt av Rivera i hvert av bildene kan sees i sammenheng med yrkene de tilhører. Gruvearbeiderne sørget for å opprettholde Mexicos ressurser og

økonomi ved hjelp av sitt arbeid. Slik fikk de en uerstattelig funksjon innenfor det meksikanske samfunnet. De utgjorde dessuten en del av et miljø som ville kunne skape en grobunn for en revolusjon.

Den kvinnelige læreren spilte en svært viktig rolle for befolkningen på landsbygda i Mexico ved at hun gjennom sin undervisning skapte et nytt og bedre livsgrunnlag for dem. I tillegg fikk lærerfiguren betydning som en slags politisk skikkelse som bidro til å opplyse fattige, innfødte bønder og arbeidere om deres rettigheter. Læreryrket i seg selv sørget for å gi kvinnen muligheten til å bli en del av arbeidslivet. Slik fikk dette arbeidet betydning for alle parter, både for de som utførte det og for de som mottok kunnskapen som ble formidlet gjennom yrket.

De intellektuelle fikk en viktig funksjon fordi de fungerte som et slags talerør for bønder og arbeidere. Gjennom kunst, fotografi og politikk kunne Rivera, Kahlo, Siqueiros, Modotti og Mella uttrykke sin sympati og støtte til bøndene og arbeiderne. Her kunne de også formulere disse klassenes mål og ønsker.

7.1.3 Skikkelsenes betydning for malerienes innhold

Som det kommer frem i de utvalgte maleriene var Rivera svært opptatt av de meksikanske bøndene og arbeiderne. Han ønsket å fremme deres sak og liv i maleriene i SEP. Dette gjorde han både ved å la de nevnte gruppene ta så stor plass i hvert av maleriene, samt ved å inkludere de individuelle skikkelsene. Disse kontrasterer bøndene og arbeiderne, men ble i de fleste tilfeller benyttet som et element som bidro til å belyse og bedre de lavere klassenes situasjon. Unntaket er som nevnt *Utgang fra graven* hvor det er en ren overmakt som skildres i kontrast til gruvearbeiderne. Han bringer altså ikke noe godt med seg i forhold til denne samfunnsklassen.

River kan sies å ha identifisert de ulike skikkelsene i de fire verkene gjennom deres klassetilhørighet og yrker. Det er slik de blir gitt betydning. Oppsummert bidrar malerienes figurer til henholdsvis å opprettholde landets rikdom, opplyse landets befolkning, og til å kjempe for de laveste klassenes rettigheter. Enkeltindividene synes derfor først og fremst å være et bidrag til folket, det vil si Mexicos bønder og arbeidere. Samtidig kan de betraktes som et tilskudd til samfunnet og til regjeringen gjennom oppgavene de utførte.

David Craven hevder at Rivera fremviste et slags alternativt fokus på de innfødte i sin kunst. Rivera var ofte på kollisjonskurs med det ”offisielle” konseptet om blandingsraser som regjeringen fremmet. Myndighetene var kun opptatt av å skape en likevekt mellom kapital og arbeid. De førte derfor en politikk som var ment å være til fordel for de laveste klassene. Regjeringen representerte som et resultat av dette ikke en bestemt klasse, men forsøkte heller å holde seg inne med alle samfunnsgruppene og rasene. Dette hadde som følge at regjeringen forsøkte å integrere de innfødte med andre raser gjennom en felles skolegang. De ville altså utviske raseforskjellene til fordel for å skape en nasjonal forening. I SEP fremhevet derimot Rivera klasseforskjeller ved hjelp av raseindikasjoner og motsetninger. Han kontrasterte innfødte bønder og arbeidere med mestiser som tilhørte en høyere klasse. Rivera betonte altså de sosiale rase og klasseforskjellene som regjeringen ønsket å dysse ned.¹⁴² (s.33).

7.1.4 Politisk situasjon og ideologi basert på verkenes virkelighetsreferanser

Maleriene som jeg har tatt for meg bærer alle preg av Riveras tilknytning til den politiske og sosiale situasjonen i Mexico i hans samtid. Dette er bilder som er et klart resultat av tiden de ble malt i. Alle motivene kan knyttes til den meksikanske revolusjonen, samt til revolusjonens utgangspunkt og konsekvenser. Slik blir dette altså et gjennomgående trekk som knytter bildene til hverandre.

I gruvebildene kobles revolusjonsreferansene til gruveindustrien. Det refereres her til konfliktene som resulterte i og igangsatte den meksikanske revolusjonen. Som nevnt i min analyse av de to gruvemotivene kan de knyttes til det virkelige gruveopprøret som fant sted i Cananea i 1906. I tillegg var det inkludert et dikt av Carlos Gutiérrez Cruz i *Utgang fra graven*. Diktet innebar en klar revolusjonsoppfordring. Ut i fra denne basen fremstår verkene som et eksempel på arbeidernes kamp for å sikre seg rettigheter, og deres ønske om å utjevne klasseforskjellene i Mexico. Gjennom antydningene til arbeidernes og bøndenes kamp gjenspeiles altså et av utgangspunktene til den meksikanske revolusjonen. Virkeligheten og en reell konflikt reflekteres dermed i gruvebildene.

Revolusjonsreferansene i gruvebildene bidro til at malerienes tematikk beveget seg bort fra Riveras opprinnelige oppdrag om å gi et bilde av Mexico og dets befolkning, til fordel for et

¹⁴² Craven, *Art and Revolution in Latin America 1910-1940*, 33, 38

mer radikalisert innhold. *Landsbylærerinnen* kan derimot betraktes som et bildeeksempel på den postrevolusjonære regjeringens politikk. Verket viser dermed de positive resultatene av den meksikanske revolusjonen. Det er altså ikke lenger et opprør forut for revolusjonen som skildres. Fokuset på utdanning som et hovedelement i verket kan sees i klar sammenheng med utdanningsreformen som ble satt i stand etter revolusjonens slutt.

På samme vis som gruvemaleriene kan knyttes til én bestemt hendelse, kan *Landsbylærerinnen* kobles til én virkelig person, i form av Gabriela Mistral. Hun kan også forbindes med regjeringens utdanningsreform. Samtidig kan hennes rolle som lærer sees i forbindelse med Mistrals politiske involvering når det gjaldt rettigheter og utdanningstilbud for bønder og kvinner på landsbygda.

I våpenlageret inneholder ikke det samme virkelighetsaspektet som de tre andre maleriene har. Bildet tar utgangspunkt i en episode med våpenutdeling som fant sted i kjølvannet av den meksikanske revolusjonen. Likevel spiller ikke denne hendelsen noen viktig rolle for dette verket. Som *Landsbylærerinnen* viser *I våpenlageret* konsekvensene av den meksikanske revolusjonen. Her vektlegges imidlertid ikke godene revolusjonen førte med seg, men fremviser heller nødvendigheten av en ny og annerledes revolusjon. Maleriet refererer slik i større grad til en fremtidig, proletarisk revolusjon i tråd med kommunistisk ideologi, enn til den reelle meksikanske revolusjonen. Verket blir dessuten mer politisk enn de andre på grunn av sin åpenlyse skildring av en våpenopprustning.

De fire maleriene i SEP kan fastslås å vise tre forskjellige stadier av en revolusjon: I gruvebildene ligger det en oppfordring om å igangsette en revolusjon for å kunne bedre vilkårene for de meksikanske bøndene og arbeiderne. *Landsbylærerinnen* påpeker nyttegjøringen av den meksikanske revolusjonen, og gjengir et samfunn som er bygget opp på bakgrunn av revolusjonen. *I våpenlageret* antydes derimot en revolusjon som ikke er knyttet til virkeligheten, men som ville sørge for å gi proletariatet all makt.

7.1.5 Verkenes revolusjonselement knyttet til en kommunistisk ideologi

De ulike bildenes tilknytning til revolusjonselementer kan sees i sammenheng med Riveras kobling til kommunismen. Slik kan verkene sees i sammenheng med en kommunistisk ideologi, hvorav hvert maleri tilsvarer Marx' teori om ulike samfunnsstadier.

Gruvebildene kan fremstå som eksempler på gjengivelsen av et kapitalistisk samfunn. Dette understrekes ved hjelp av den nevnte kontrasten mellom gruvearbeideren og hans sjef i *Utgang fra graven*. De to maleriene skildrer et samfunn som var dominert av borgerklassen. Arbeiderne var underlagt denne klassens makt og hadde få rettigheter.

Landsbylærerinnen virker å danne et bilde som lå tett opp til den virkelige meksikanske revolusjonen. Det dreier seg mest sannsynlig fortsatt om et kapitalistisk samfunn, selv om bildet viser til utviklingen og konsekvensene av den meksikanske revolusjonen.

Undervisningsgruppen og læreren som må beskyttes av forbundsmannen indikerer det kapitalistiske styret. Forfatteren Leonard Folgarait hevder derimot at *Landsbylærerinnen* gjengir et fritt samfunn. Hvis en tar denne påstanden i betraktning kan verket kan på den annen side fremstå som et eksempel på et begynnende proletarisk samfunn. Folgarait begrunnet dette med at menneskene i verket innehar ting som vil skape vinninger for dem selv.¹⁴³ Det frie samfunnet blir i dette tilfellet et resultat av en revolusjon som fører til proletariatets maktovertagelse. På tross av denne tolkningen er det i mine øyne mer sannsynlig å tro at det dreier seg om et kapitalistisk samfunn. Det kan likevel tyde på at samfunnet befinner seg i et stadium som peker frem mot nye tider.

I våpenlageret er det maleriet som ligger tettest opp til Marx' ideer om samfunnsutviklingen. Rivera fulgte her Marx' prinsipp om utførelsen av en proletarisk revolusjon som en nødvendighet for å sikre en endring av arbeiderklassens posisjon i samfunnet. Det dreier seg altså her om en revolusjon som ennå ikke har funnet sted.

I tillegg til at *I våpenlageret* har sterke bånd til Marx, kan det også knyttes til Lenin og hans sovjetiske gren av kommunisme. Dette gjenspeiles i de ulike folkegruppene som er til stede i verket. Inkluderingen av arbeidere, bønder, intellektuelle, soldater og ungdom er en henvisning til det sosialistiske partiets fem enhetsklasser. De intellektuelles sentrale plass i bildet antyder dessuten Lenins påstand om at den proletariske revolusjonen måtte ledes av en bevisstgjort elite i arbeiderklassen som også tilhørte det revolusjonære partiet.¹⁴⁴ Rivera og de andre virkelige skikkelsene var alle en del av det meksikanske kommunistpartiet. De kan slik kobles til både Marx' og Lenins revolusjonsideer. *I våpenlageret* ligger ikke tett opp til en meksikansk virkelighet eller til en skildring av den meksikanske revolusjonen. Det fremstår

¹⁴³ Folgarait, *Mexican Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order*, 78-79

¹⁴⁴ Store norske leksikon, *Leninisme*. [URL:http://www.snl.no/leninisme](http://www.snl.no/leninisme) (Lesedato 27.09.10)

som et mye mer idealistisk bilde som beveger seg bort fra et virkelighetsfokus til fordel for et ideologisk ønske om en fremtidig proletarisk revolusjon.

7.1.6 Kunsten og kunstnerens oppgave som en del av noe revolusjonært

Revolusjonshenvisningene som de analyserte maleriene inneholder kan også knyttes til Rivera egne meninger om hva kunsten burde uttrykke. Dette formidles i artikkelen *Revolutionary Spirit in Modern Art* som jeg refererte til i kapittel tre. Muralmaleriet i seg selv ble av Rivera betraktet som en kunst av en revolusjonær karakter. Bildene i SEP har den meksikanske revolusjonen som bakteppe, samt referanser til de sosiale forholdene i Mexico i 1920-årene. Rivera oppfylte slik sitt eget krav om at kunsten skulle ha en sosial tilknytning.

Vektleggingen av klasseforskjellene og de meksikanske bøndenes og arbeidernes kamp for rettigheter understreker hans mening om det sosiale strevet som det beste temavalget for kunsten. Dessuten gjenspeiler maleriene hans idé om at kunstneren skulle fungere som en reflektor av sitt eget samfunn.

De fire bildene som jeg har tatt for meg er malerier som omhandlet og var destinert til det meksikanske folket. Dette formidles også gjennom et tydelig formspråk og klargjørende innhold. I tillegg er dette elementer som i følge Rivera ledet opp mot et proletarisk kunstuttrykk. Gruvebildene og *Landsbylærerinnen* er tilgjengelige gjennom de gjenkjennelige episodene de skildrer. *I våpenlageret* som i mindre grad forholder seg til den meksikanske virkeligheten fremstår som mer uforståelig og utilgjengelig. De tre første verkene er tydelige eksempler på Riveras ideer om en revolusjonær kunst med base i den meksikanske revolusjonen. Alle de fire maleriene er inne på klassekamp som tema. *I våpenlageret* er derimot et tydeligere eksempel på kunstnerens ønske om å være en propagandist for kommunismen enn det de andre maleriene er.

7.1.7 De skriftlige referansenes betydning for maleriene

Som påpekt i de enkelte billedanalysene har hvert av verkene tilknytning til et dikt eller en sang. I *Utgang fra graven* og *I våpenlageret* var og er teksten inkorporert i bildene. *Inntredelse i graven* inkluderer ikke noen skriftlig kilde, men må sees i sammenheng med *Utgang fra graven*. *Landsbylærerinnen* inneholder derimot kun en indirekte referanse til Mistrals dikt.

I *Utgang fra graven* refereres det til et dikt av Carlos Gutiérrez Cruz. I dette diktet ligger det en klar revolusjonsoppfordring. Arbeiderne oppfordres her til å samles for å kjempe for sin frihet. Det forsøker dessuten å overbevise arbeideren om at deres privilegier kan endres ved hjelp av en revolusjon. Diktet sørger slik for å radikalisere gruvebildenes innhold. De får en sterkere politisk, marxistisk tone. Da diktet ble fjernet forsvant også revolusjonsoppfordringen.

Landsbylærerinnen kan som tidligere nevnt kobles til Gabriela Mistral's dikt med samme navn. Diktet konsentrerer seg om en slags religiøs glorifisering av den kvinnelige læreren. I tillegg påpeker det hennes viktighet og innflytelse. Denne vektleggingen stemmer ikke helt overens med bildet som tegnes av den kvinnelige læreren i Riveras bilde. Selve diktet er derfor mer i tråd med hans oppdragsgiver Vasconcelos. Mistral som person og kvinnelig lærer hadde derimot tette bånd til selve verket.

I motsetning til de andre bildene inneholder ikke *I våpenlageret* et dikt, men en sang. Balladen er ikke gjengitt i kun dette ene maleriet, men er innlemmet i en hel serie med malerier som etterfølger *I våpenlageret*. Sangen dreier seg om en fremtidig, proletarisk revolusjon. Den ble av Wolfe tolket som en frihetssang.¹⁴⁵ Det dreier seg her om en frihet som bøndene og arbeiderne vil oppnå gjennom å forenes i en proletarisk revolusjon.

I både gruvebildene og *I våpenlageret* har tekstene klar tilknytning til en revolusjon. Mens Cruz' dikt henviser til den avsluttede meksikanske revolusjonen antyder balladen den fremtidige proletariske revolusjonen. Både diktet og balladen dreier seg først og fremst om bønder og arbeidere. Det vil si de samfunnsklassene som hadde mest bruk for og var mest mottagelige for revolusjonsideer og selve opprøret. Begge disse tekstene tilnærmer seg slik en marxistisk ideologi.

Diktet som forbindes med *Landsbylærerinnen* konsentrerer seg om en annen type skikkelse enn de tre andre maleriene gjør. Den kvinnelige læreren representerer et annet type yrke enn det bøndene og arbeiderne i de andre bildene har. Hennes arbeid er likevel knyttet til de nevnte samfunnsgruppene. Hun er i samspill med disse ved at hun underviser og sprer et budskap til bonde og arbeiderklassen. Selv om diktet ikke er inkludert i bildet blir den kvinnelige læreren en nøkkelfigur for verket. Mistral's dikt innebærer ikke henvisninger til marxistiske idealer slik som de to andre kildene.

¹⁴⁵ Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, 210

Rivera inkluderte ikke tekst i alle sine malerier i SEP. Etter min mening kan det likevel ikke være tilfeldig at han valgte å innlemme dikt og sanger i flere av maleriene. Det virker som om Rivera benyttet seg av de skriftlige elementene for å fremheve bildenes tematikk. Disse referansene kan i alle verkene knyttes til skildringenes budskap og blir derfor viktige elementer for hvert av bildene.

7.2 Riveras mål med freskene i SEP

De utvalgte maleriene fra Riveras oppdrag i SEP kan alle sees i sammenheng med den opprinnelige forespørselen om å skildre Mexicos historie og mennesker. Mexico og dets befolkning opptok ikke bare regjeringen, men også kunstneren. Det er likevel en tydelig forskjell som synliggjøres mellom oppdragsgiver og utfører. Endringen ligger i at Rivera spesifiserte og konkretiserte den nasjonale tematikken mer. Han valgte å fokusere på en bestemt samfunnsgruppe, heller enn å gi et generelt bilde av det meksikanske folket. Rivera sentrerte maleriene rundt sin sympati for bonde og arbeiderklassen. Han skildret ulike representanter for disse klassene, i form av gruvearbeidere, bønder, en kvinnelig lærer og byarbeidere. Maleriene i SEP kan sies å være dedikert til disse skikkelsene. Denne tilegnelsen kan sees i sammenheng med SOTPEs manifest som nettopp var tilegnet bønder, arbeidere og andre som ikke støttet borgerskapet. Ved at Rivera konkretiserte både en medfølelse for og et felleskap med disse samfunnsklassene ble verkene med en gang mer kritiske enn den vinklingen regjeringen opprinnelig hadde ønsket.

Regjeringen benyttet nasjonalisme for å oppnå støtte fra folket. Hos Rivera ga nasjonalismen utslag i at de skildrede figurene tilhørte den innfødte delen av befolkningen. Han ønsket på lik linje med regjeringen at meksikanere skulle føle en tilhørighet til landet sitt. Forskjellen ligger i at for Rivera dannet den historiske tilstanden et utgangspunkt for å gjengi sosiale skildringer av de ulike figurenes rase og klasses tilhørighet. Rivera gjenskapte med andre ord ikke et nøytralt bilde av Mexicos historie slik som oppdragsgiveren opprinnelig ønsket. Han tok i stedet utgangspunkt i den meksikanske revolusjonen for å gradvis radikaliseres og politisere sine bilder. Rivera var på parti med de tapende partene i den meksikanske revolusjonen. Dette fremgår i menneskeskildringene i SEP.

Et revolusjonsmoment er til stede i alle de fire maleriene jeg har tatt for meg. Først og fremst dreier det seg om referanser til den meksikanske revolusjonen. Den utgjorde en viktig del av

landets nære historiske fortid og var noe de fleste hadde opplevd. Etterhvert innlemmet Rivera også referanser til en fremtidig revolusjon som ennå ikke hadde funnet sted.

Rivera opphøyet betydningen av en revolusjon. Han pekte dessuten på hvordan den ville kunne endre levestruktur til de laveste samfunnsklassene. Det er derfor det ligger en revolusjonsoppfordring i hvert bilde. Utgangspunktet i den virkelige meksikanske revolusjonen vises gjennom jordbruksarbeidere, utdanning av bønder, gruvearbeidere og Emiliano Zapata. Riveras malerier pekte likevel mot nødvendigheten av en ny og annerledes revolusjon. Den meksikanske hadde vært for borgerskapsdemokratisk og hadde ikke gjort nok for bøndene og arbeiderne. Ved hjelp av den fremtidige revolusjonen som *I våpenlageret* henviser til ville de lave samfunnsklassene selv komme til makten.

SOTPEs manifest fra 1922 avsluttet med å påpeke at de ville skape en skjønnhet som opplyste og ledet til kamp. Det kan være dette som var Riveras formål med bildene i SEP. Kunsten var et estetisk uttrykk som var i stand til å nå ut til de laveste klassene i det meksikanske samfunnet. På samme måte som den kvinnelige læreren sørget for å opplyse bøndene i *Landsbylæreren*, sørget Rivera for å opplyse befolkningen om formålet med en revolusjon. I hans revolusjonsreferanser ligger det nettopp en oppfordring om kamp. Gjennom å stå samlet i en revolusjon ville bøndene og arbeiderne skape nye levevilkår og endrede rettigheter for seg selv.

Revolusjonshenvisningen kan videre sees i forbindelse med den kommunistiske troen på at bonde og spesielt arbeiderklassen utgjorde håpet for fremtiden. Det var de som skulle overta makten i samfunnet etter at borgerskapet hadde avgått. Nettopp de lave samfunnsklassene skulle ved hjelp av et proletarisk styre lede frem til et klasseløst, kommunistisk samfunn. Riveras tilhørighet til kommunistpartiet, og den politiske radikaliserings som synliggjøres i *I våpenlageret* kan forklare hvorfor maleriene er dedikert til de lave klassene.

De politiske referansene som er til stede i form av dikthenvisninger i de tre første maleriene er relativt diskret. Det ligger ikke åpenbare revolusjonsoppfordringer i disse verkene. Dette skyldes at diktet som var en del av gruvebildene ble fjernet, og fordi refereringen til et dikt i forbindelse med tittelen *Landsbylæreren* var mer i tråd med et moderat politisk syn. I det siste maleriet klargjøres derimot det politiske budskapet gjennom innlemmelsen av sangteksten. Balladen inneholder i seg selv en tydelig oppfordring ved hjelp av dens tittel. Dette bildet er også det eneste som direkte viser opprustningen til et proletarisk opprør. *I*

våpenlageret blir derfor i mye større grad en fremstilling basert på rene kommunistiske idealer, enn de tidligere maleriene. Her tydeliggjøres det altså at det foregikk en endring og radikaliserings av Riveras kunstverk innenfor et og samme oppdrag. Forandringen må sies å kulminere i dette siste verket. Det blir et klart eksempel på kunstnerens kommunistiske tilhørighet, og på avstanden som oppstod mellom oppdragsgiver og utfører.

Radikaliseringen må sees i sammenheng med Riveras påvirkning fra de ytre sosiale omstendighetene. For det første var ikke Vasconcelos lenger hans oppdragsgiver etter 1924, og han ble gitt en større kunstnerisk frihet under den påtroppende regjeringen. For det andre hadde Riveras opphold i Moskva en sterk påvirkning på ham. Han tok til seg den sovjetiske kommunistiske retningen og henviste til denne i sine siste verk. Det er altså ingen tvil om at Rivera var en svært politisk engasjert kunstner og at dette farget hans fremstillinger i SEP i stadig større grad. Likevel kan det fastslås at de utvalgte maleriene fortsatt har en nasjonal, meksikansk bakgrunn til felles.

Rivera kan sies å ha fremstilt en svært personlig skildring av kommunistiske ideer, iblandet en nasjonal tilhørighet og det opprinnelige utgangspunktet for oppdraget. Et godt eksempel er den nevnte blandingen av referanser til både en meksikansk og en proletarisk revolusjon. Virkelighetshenvisninger og illusjoner om en bedret fremtid smelter derfor sammen i Riveras verk. Til grunn for dette ligger igjen Riveras sympati for bonde og arbeiderklassen, og hans ønske om et bedre liv for dem. De fire bildene jeg har tatt for meg fremviser et krav om og en oppmuntring til en endring av disse samfunnsgruppens levevilkår: Befolkningen må frigjøres for å slippe bort fra overklassens maktmisbruk og dominans.

De fire maleriene gjengir tre ulike momenter som alle peker mot denne frigjøringen: I gruvebildene formidles arbeidernes mulighet til å igangsette en revolusjon for å skape sin egen frihet. *Landsbylæreren* trekker frem utdanning og tilegnelsen av kunnskap som et frigjøringsselement. Gjennom utdanning skapes nye muligheter både for bøndene og arbeiderne, men også for kvinnen som fikk muligheten til å tre inn i arbeidslivet. I *våpenlageret* påpekes nødvendigheten av en proletarisk revolusjon som samler folket under seg. Det ligger altså et ønske i Riveras malerier om å bevisstgjøre de laveste samfunnsklassene på sine muligheter og rettigheter. Ved hjelp av denne foreningen vil kapitalismen og borgerklassen bekjempes, og bonde og arbeiderklassen vil frigjøres.

Litteraturliste

Bonnell, Victoria E. *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press, 1997

Bulliet, Richard W, m.fl. *The Earth and Its People: A Global History, Volume II: Since 1500*. Belmont: Wadsworth Publishing, 2007

Carr, Barry. "Marxism and Anarchism in the Formation of the Mexican Communist Party, 1910-1919." I: *The Hispanic American Historical Review*, vol.63, no° 2

Charlot, Jean. *Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*. New Haven: Yale University Press, 1963

Craven, David. *Art and Revolution in Latin America 1910-1990*. New Haven: Yale University Press, 2002

Encinas, Rosario. "José Vasconcelos (1882-1959). I: *UNESCO: International Bureau of Education*, 2002

Folgarait, Leonard. *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998

Gilly, Adolfo. *The Mexican Revolution*. London, Verso Editions, 1983

Hall, James. *Hall's Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Suffolk: John Murray, 1989

Harrington. Austin. *Art and Social Theory*. Polity: Wiley, 2004

Kettenmann, Andrea. *Diego Rivera, 1887-1957: A Revolutionary Spirit in Modern Art*. Köln: Taschen, 2000

Laing, Dave. *The Marxist Theory of Art*. Sussex: The Harvester Press, 1978

Lang, Berel og Williams, Forest. *Marxism and Art: Writings in Aesthetics and Criticism*: New York: David McKay Company, 1972

Lenin, Vladimir. "On Proletarian Culture." I: *Art in Theory 1900-1990*. Charles Harrison og Paul Wood (red). Oxford: Blackwell, 2002

- López, Dr. Javier Ocampo. "José Vasconcelos y la Educación Mexicana." I: *Historia de la Educación Latinoamericana* no.7. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2005
- Lozano, Luis Martin og Rivera, Juan Coronel. *Diego Rivera. The Complete Murals*. Köln: Taschen, 2008
- Marnham, Patrick. *Dreaming With His Eyes Open: A Life of Diego Rivera*. London: Bloomsbury Publishing, 1998
- Marx, Karl og Enger, Friedrich. *Det kommunistiske manifest*. Oslo: Falken, 1984
- Meyer, Michael C. og Sherman, William L. *The Course of Mexican History*. New York: Oxford University Press, 1995
- Mexico: *Political Constitution of the Mexican United States*. Mexico: Instituto Federal Electoral, 1994
- Mistral, Gabriela. *Tala & Lagar (Letras Hispánicas)*. Madrid: Catedra, 2001
- Ospovat, Lev. *Diego Rivera*. Moskva: Editorial Progreso, 1989
- Rivera, Diego. *My Art, My Life: An Autobiography*. New York: The Citadel Press, 1960
- Rivera, Diego. "Revolutionary Spirit in Modern Art." I: *Diego Rivera: Illustrious Words 1921-1953*. Kina: Editorial RM, 2008
- Rochfort, Desmond. *Orozco, Rivera, Siqueiros*. London: Laurence King, 1997
- Rodríguez, Antonio. *A History of Mexican Mural Painting*. London: Thames and Hudson, 1969
- Rodríguez, Antonio. *Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública*. México: SEP Cultura, 1986
- Rosci, Marco. *Los murales de Diego Rivera en México*. Madrid: UPSA Editorial, 1982

Silva, Angélica. "La maestra rural en la posrevolución." I: *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, vol. 7 & 7.2. Michigan State University, 2007

Tibol, Raquel. *Diego Rivera, luces y sombras*. Mexico: Random House, 2007

Verdugo, Waldemar. "Gabriela Mistral y los maestros de México." I: *Vogue México*. 2005

Wolfe, Bertram. *The Fabulous Life of Diego Rivera*. London, Barry & Rockliff, 1968

Elektroniske kilder

Absolute Astronomy. *Communist Symbolism*.

http://www.absoluteastronomy.com/topics/Communist_symbolism (oppsøkt 07.05.2010)

Colonial Arts. *Mexican Retablos. 19th Century Devotional Art*.

http://www.mexicanretablos.com/mexican_retablos_history.php (oppsøkt 08.09.2010)

Cruz, León Guillermo Gutiérrez. *Carlos Gutiérrez Cruz, poeta revolucionario*.

<http://www.jornada.unam.mx/2002707/21/sem-leon.html> (oppsøkt 15.04.2010)

Encyclopedia of Marxism, *October 25th 1917*.

<http://www.marxists.org/glossary/events/o/c.htm#october>

Store norske leksikon. *Kommunisme*. <http://www.snl.no/kommunisme> (oppsøkt 27.09.2010)

Store norske leksikon. *Leninisme*. <http://www.snl.no/leninisme> (oppsøkt 27.09.2010)

Store norske leksikon. *Marxisme*. <http://www.snl.no/marxisme> (oppsøkt 06.05.2009.)

Store norske leksikon. *Sosialisme*. <http://www.snl.no/sosialisme> (oppsøkt 27.09.2010)

Store norske leksikon. *Leninisme*. http://www.snl.no/Vladimir_Iljitsj_Lenin (oppsøkt 27.09.2010)

Til stede. *Empowerment – egenmakt mot avmakt*.

[URL:http://www.algronn.org/tilstede/empowerment.html](http://www.algronn.org/tilstede/empowerment.html) (oppsøkt 08.09.2010)

Bilder

Honoré Daumier – *Vaskedamen*, ca. 1860

Olje malt på tre

The Metropolitan Museum of Modern Art, New York

Bilde hentet fra: http://www.wikigallery.org/wiki/painting_211794/Honor%29-Daumier/The-Washerwoman

Diego Rivera – *Inntredelse i gruen*, 1923

Freske malt på murvegg i det meksikanske utdanningsdepartementet, Mexico by

Bilde hentet fra: <http://www.abcgallery.com/R/rivera/rivera69.html>

Diego Rivera – *Utgang fra gruen*, 1923

Freske malt på murvegg i det meksikanske utdanningsdepartementet, Mexico by

Bilde hentet fra: <http://www.abcgallery.com/R/rivera/rivera68.html>

Diego Rivera – *Landsbylærerinnen*, 1923 - 1924

Freske malt på murvegg i det meksikanske utdanningsdepartementet, Mexico by

Bilde hentet fra: <http://www.abcgallery.com/R/rivera/rivera70.html>

Diego Rivera – *I våpenlageret*, 1927-1928

Freske malt på murvegg i det meksikanske utdanningsdepartementet

Bildet hentet fra: <http://www.abcgallery.com/R/rivera/rivera25.html>

