

Att skapa ett vi – gatukonst i Kalifornien

Eva Zetterman, universitetslektor i konst- och bildvetenskap

Sedan 1970-talet har husväggar, plank och staket i vissa områden i USA bemålats med bilder i starka färger. Detta förekommer främst i områden i Kalifornien befolkade av invånare av latinamerikansk och mexikansk härkomst, och i städer som Los Angeles, San Diego, Sacramento och San Francisco. Det är framförallt bland en grupp som kallar sig chicanos som gatukonst i form av graffiti och väggmåleri används som en form av territoriell markering och som en del i en process av identitetsskapande tillhörighet baserad på ett traditionsbundet arv. Chicanos historia går tillbaka till det mexikansk-amerikanska kriget och 1848 års Guadalupe Hidalgo-fördrag, då Mexiko förlorade ungefär hälften av sitt geografiska territorium; en yta som omfattar delstaterna Kalifornien, New Mexiko, Arizona, Texas, Utah, Nevada och delar av Wyoming och Colorado. Detta resulterade i att mexikaner, utan att själva ha valt det, fick en ny nationalitet, och utan ha förflyttat sig geografiskt kom att befinna sig i en slags exiltillvaro i ett land som tidigare varit deras hemland, där de kom att betraktas som en andra klassens invånare och fram till i våra dagar utsatts för olika former av diskriminering.

Motstånd mot assimilering

Benämningen *chicanas* (i feminin form) används när det enbart handlar om kvinnor, medan en maskulin genusändelse är det gängse när det handlar om både kvinnor och män. Termen *chicano* är hämtad från 1930–40-talens *pachucos*, unga mexikan-amerikaner i Los Angeles *barrios* (bostadskvarter befolkade med invånare av latinskt ursprung), vilka utvecklade ett eget språk, med en blandning av spanska och engelska, och använde sig av en särskild klädkod, kallad *zoot suiters*. Det som kom att kallas chicano-rörelsen växte fram ur 1960-talets medborgarrättsrörelse och César Chávez

organisering av fackföreningen United Farm Workers (UFW) för säsongarbetare med ofta osäkra arbetsförhållanden. Chicano-rörelsen, som var som starkast under perioden 1965–85, kom att struktureras kring några centrala begrepp som *la raza* och *Aztlán*, med en bekräftelse av chicanos som etnisk och sociokulturell grupp och med ett motstånd mot assimilering i en hegemonisk identitetsnorm som WASP (white-anglo-saxon-protestant). Den i Los Angeles verksamme journalisten Ruben Salazar definierade år 1970 termen chicano som ”en mexikan-amerikan som inte har en *anglo*-bild av sig själv”.

Termen *la raza* har varit i bruk sedan den spanska kolonialtiden med skiftande betydelser. Användningen bland chicanos är hämtad från den mexikanske filosofen José Vasconcelos som tog upp den på nytt på 1920-talet i sin bok *La Raza Cosmica* (1925) med en delvis ny innebörd: en kommande blandning (*mestizaje*) av etniska ursprung med olika hudfärg, inte bara vitt och rött som tidigare, dvs. spanskt och indianskt, utan även gult och svart. I dagens USA anspelar *la raza* främst på brun hudfärg och av mexikansk härkomst, med betoning på ett indianskt arv. *Aztlán*, som betyder ’ett land i norr’, är en term på nahuatl, det språk som före den spanska erövringen talades i samhällen på den mexikanska högplatån, bland annat av aztekerna vilka grundade staden Tenochtitlán, på vilken sedan Mexico City byggdes. Enligt en aztekisk legend anspelar *Aztlán* på ett aztekiskt mytiskt hemland i norr, vilket av chicanos tolkas som sydvästra USA och Kalifornien, det landområde i vilket de själva befinner sig.

Kanal för budskap

Chicano-rörelsen startade som en gräsrotsrörelse inom vilken muralmaleri tidigt kom att användas som ett redskap för spridandet av olika budskap. Ett av de allra tidigaste verken är målat 1968 av Antonio Bernal på en husvägg till en fackföreningsteater för UFW, Teatro Campesino i Del Rey, med ett antal figurer placerade på rad. En håller i en fana med en svart stiliserad örn mot en vit botten, emblemet för UFW. Andra figurer i raden, en kvinna och några män med stora hattar, vapen och patronbälten i kors över bröstet, representerar deltagare i den mexikanska revolutionen på 1910-talet.

Muralmålningarna kan variera i storlek och motiv, men ofta är det en religiös ikonografi som tas i anspråk, med en uppsättning symboler,

mytiska figurer och historiska gestalter som återkommer. Ikonografin är hämtad från söder om gränsen i ett historiskt svep som sträcker sig bakåt i tiden till förkoloniala (före spanjorernas ankomst) samhällsgrupper i Mexiko, företrädesvis till olmeker, tolteker, azteker och mayafolket. Denna ikonografi är uppblandad med referenser till chicano-folkets historia norr om gränsen, och till dagens samhälle och vardagsliv i städernas *barrios* i USA. På så sätt skapas ett nytt bildspråk som är beskrivande och narrativt till form, och politiskt och ideologiskt till innehåll.

Ofta ingår stora fält med inskrivna textpartier, som i två viktiga målningar från 70-talet. I den ena, från 1974 av Frank Fiero, är det intill en serie stiliserade ansiktsporträtt skrivet "Orale Raza" (ungefär 'Kom igen, mexikan-amerikaner!'). I den andra, från 1978 av en grupp kallad Congreso de Artistas Chicanos en Aztlán, står det intill ett porträtt av Che Guevara, pekande som Uncle Sam mot betraktaren: "We are not a Minority". Båda dessa finns på husväggar i Estrada Courts, ett bostadsområde för låginkomsttagare i östra Los Angeles.

En återkommande tematik är gränsen mellan Mexiko och USA, som i en rörelse från syd till nord blir allt svårare att passera. Den kan vara återgiven som en "mexikaniserad" och "indianiserad" zon, som i *Raices (Roots)* målad 1995 av Leonardo Nuñez tillsammans med ungdomar på en husvägg i Lompoc, strax norr om Santa Barbara. Gränsen som delar bilden i två delar är återgiven i form av en förkolonial pyramid, flankerad av två flaggor i en mjuk S-formad rörelse från himlen ned mot marken – Mexikos till vänster och USA:s till höger. I förgrunden framför pyramiden/gränsen håller en man upp ett metallstängsel så att en kvinna och en liten pojke kan krypa under och passera. Till höger (USA) ses några som tagit sig förbi stängslet, på väg mot arbetande säsongsarbetare på grönsaksfält, medan en man i handklovar förs bort av en gränspolis. Till vänster (Mexiko) breder ett idylliskt landskap ut sig med en spelande mariachi-orkester framför en klostermur, följt av berg och vulkaner i en strimma mot horisonten. I den övre delen av bilden svävar en rad ansiktsporträtt som änglahuvuden mot den blå himlen. De till vänster är hämtade från Mexikos historia, de till höger från USA:s. I luften mellan dessa, rakt ovanför pyramiden, svävar en stor brun örn. I likhet med pyramiden både "mexikaniserar" och "indianiserar" den svävande örnen gränsen genom att den inte anspelar på

USA:s örnemblem, utan på örnen på Mexikos flagga som är hämtad från aztekernas mytologi och deras grundande av staden Tenochtitlán.

Valet av teknik, att måla på väggar, har en politisk och ideologisk dimension genom sitt historiska arv i både Mexiko och USA. I Mexiko användes muraltekniken på 1920-talet i ett statligt initierat projekt som ovan nämnde José Vasconcelos ansvarade för i egenskap av utbildningsminister med syftet att omdefiniera den mexikanska nationens identitet och framhäva dess indianska etnicitet (dock främst förkolonial snarare än samtida). Inspirerad av muralprojektet i Mexiko kom sedan muraltekniken – med dess narrativa kompositioner och symboliska ikonografi målad på väggarna i offentliga byggnader för en allmän publik – att tas upp i USA av president Roosevelt i 1930- och 40-talets New Deal-projekt under depressionen. Flera stora muraluppdrag utfördes även i ett antal städer i USA under 1930- och 40-talet av de mexikanska muralmålarna David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera och José Clemente Orozco, samtligas muraler på västsidan i Kalifornien.

Av de tusentals väggmålningar som sedan 70-talet finns i Kalifornien är en del utförda av professionella konstnärer och en del av grupper av konstnärer, vilka arbetar i kollektiv med gemensamma uppdrag. Många väggmålningar, kanske de flesta, är utförda av amatörmålare och graffiti-konstnärer som legalt eller illegalt täcker tillgängliga ytor med olika slags budskap genom målade muraler eller sprayade *pieces* (större bilder), *throw-ups* (kalligrafiska texter) och *tags* (personliga signeringar). Flera av dessa bilder har senare blivit förstörda eller övermålade med nya bilder, som även de kan ha försvunnit. I gängvåldets Los Angeles förekommer även symboliska "bild-krig" mellan grupper av *taggers* över stadsrummens tillgängliga ytor – som markeringar av gängrevir och olika gränsområden. En del väggmålningar är projekt finansierade av lokala myndigheter. Flera av dessa är tillkomna för ungdomar vilka befaras vara i riskzonen för droger och kriminalitet, eller är medlemmar – *homeboys* och *homegirls* – i olika gäng, där projekten, ledda av professionella konstnärer, förväntas fungera som ett alternativ eller som ett led ut ur en gängtillvaro. Ett sådant exempel är *The Great Wall of Los Angeles* (1981–84), en flera kilometer lång mural utmed San Fernando Valley i Los Angeles, utförd av Judy Baca tillsammans med lokala ungdomar.

Några exempel från Mission District

I San Francisco råder en mildare atmosfär mellan olika grupper. I Mission District, ett bostadsområde befolkat av chicanos och latinos inte långt från hippie-erans Haight-Ashbury, återfinns kärleksbudskap över etniska gränser och regnbågsmetaforik. Som i den lokala kyrkan St. Peter, vars väggar är täckta av ett visuellt historieberättande från tiden före koloniseringen i Mexiko fram till dagens USA. På ena kortsidan av byggnaden återges ett persongalleri av skiftande slag (Bild 1). Utmed dess vänstra sida ses rader av demonstrerande arbetare med plakat. I mittenpartiet hjälps några kvinnor och män åt med att dra ett stort kvarnhjul, som en metafor för vardagens slit. På väggens övre högra sida återges ansiktsporträtt av ett urval religiösa gestalter, vilka verkat för mänskliga rättigheter och ökad tolerans, till exempel Martin Luther King, ärkebiskopen Oscar Romero från El Salvador och den feministiska 1600-talsnunnan Sor Juana Inéz de



Bild 1. Isaias Mata, 500 Years of Resistance (1992–1993), hörnet av St. Peter's Church, Mission District, San Francisco.

Foto: Eva Zetterman



Bild 2. Francisco Carrasco från Placa med ungdomar, *Latino Pride* (1993), Balmy Alley, Mission District, San Francisco.

Foto: Eva Zetterman

la Cruz från Mexiko. Rakt nedanför står två barn, en svart pojke med en blomsterbukett och en brun (latinsk) flicka med en vit fana, vilka får symbolisera framtiden och hoppet om en fredligare samexistens.

I samma område inte långt därifrån ligger Balmy Alley, en smal gata vars båda sidor är helt täckta av bilder tillkomna vid olika tidpunkter och av olika händer. På en vägg intill en bemålad garageinfart återfinns regnbågsmetaforen för etnicitet i en bild av Miranda Bergman och O'Brien Thiele, två medlemmar ur en grupp som kallar sig Placa (spanska för *piece*). I bilden med den långa titeln *Culture Contains the Seed of Resistance which Blossoms into the Flower of Liberation* (1984) håller en kvinna en fruktkorg ur vilken en regnbåge väller fram och förbinder henne med en gitarrspelande man. Bredvid står en man och en liten pojke intill en majsplanta, i bakgrunden en kvinna och en skolflicka vid ett blomsterbehängt plank och arbetande män på ett grönsaksfält. Tidigare stod det skrivet på trottoaren

nedanför ”Rör inte dessa bilder!”. Lite längre bort i Balmy Alley passerar man ytterligare en garageinfart på vilken Francisco Carrasco ur gruppen Placa tillsammans med ungdomar har spraymålade ”LATINO PRIDE” i versaler (Bild 2). Intill texten är även emblemet för Chávez fackförening United Farm Workers införd i form av den stiliserade svarta örnen ovanför en *zoot suit*-klädd *pachuco*.

Referenser till Chávez återkommer ofta. Bara några kvarter längre bort ligger en stor skola, César Chávez Elementary School, vars fasad är täckt med bilder från 1995 av fem kvinnliga muralmålare i ett gemensamt projekt. Utmed två våningsplan rakt över ingången är en stående César Chávez i helfigur återgiven genom en religiös ikonografi hämtad från bilden av den mexikanska Jungfrun av Guadalupe, med slingrande rosor och huvudet sol-omstrålat som en gloria (Bild 3).

Samma tematik har använts i sviten *Maestrapiece* på fasaden till Women’s Building lite längre bort, målad 1994 av sju kvinnor, varav flera ingick i den på 1970-talet verksamma gruppen Mujeres Muralistas (’kvinnliga muralmålare’). Här är Rigoberta Menchú från Guatemala – mottagare av Nobels fredpris 1992 för sitt arbete för mayaindianerna – återgiven på ena långsidan i en gigantisk skala över mittenpartiets fem våningar. På våningarna nedanför hennes ljusomstrålade huvud omfamnar hon genom sina utbredda armar kvinnor av alla storlekar, åldrar och färger.

Ifrågasättande av maktstrukturer

För en summering kan gatukonsten av chicano-konstnärer, både professionella och amatörer, beskrivas som en markering av ett platsspecifikt territorium med en berättelse ur ett klassperspektiv om dess historia och invånare. Det är ett sammansatt bildspråk utformat från analytiska och kritiska perspektiv av maktstrukturer, konstruerade sociala hierarkier och av en artificiell nationsgräns som ett oläkt sår mellan Mexiko och USA. Bildspråket låter sig beskrivas som skapat från en plattform riktad åt två håll, dels inåt för att skapa en gemensam historia att identifiera sig med, dels utåt som en form av propaganda. Samtidigt bildar det en komplex mytologi på tre skilda men samtidigt verkande tidsplan: för att synliggöra och värna om ett kulturellt och historiskt arv från tidigare generationer, för att bevaka egna intressen i denna generation, och för att bevara ett arv för kommande generationer.



Bild 3. Susan Kelk Cervantes med Juana Alicia, Margo Consuelo Bors, Gabriella Lujan, Olivia Quevedo och Elba Rivera, Si se puede (1995), entrén till César Chávez Elementary School, Mission District, San Francisco.

Foto: Eva Zetterman