

Zapatistični murali iz Chiapasa, Mehika

I. KRATEK PREGLED GIBANJA

“... tiranije ne zrušimo samo s streljanjem na bojišču, temveč lahko diktatorje in imperije zrušimo tudi s tem, da proti rablju mečemo anateme ...” Emiliano Zapata¹

Mehiški pisatelj Carlos Fuentes v uvodu k svoji knjigi *Nuevo Tiempo Mexicano* opredeli svojo domovino kot dvonacionalno državo. Njena prva nacija je tista, ki je *“relativno napredna, relativno moderna država sporazuma NAFTA, tujega vlaganja, zunanje trgovine in sanj o globalizaciji ter članstvu v prvem svetu”*. Ob tej obstaja še druga *“skromna, pozabljena Mehika majhnih vasi ter barrios”*.² Kot v večini Latinske Amerike je prva nacija tudi uradna podoba Mehike, osredotočena na metropolo in je okarakterizirana z identiteto mestizo³ – torej z elementom državne ideologije, ki je del mehiškega nacionalizma mestizaje⁴, in ki drugo nacijo naredi nevidno.

Primer za to lahko najdemo tudi v južnomehiški zvezni državi Chiapas, kjer domuje milijon Indijancev Maja. S površino 75.634,4 km² je Chiapas osma največja zvezna država v Mehiki. Razdeljena je na 111 občin, ki so povezane v devet gospodarskih regij. Toda danes Chiapas ni več neviden. S prvim dnem novega leta 1994, tisti dan torej, ko je začel veljati sporazum NAFTA, so se indijanski kmetje v Chiapasu uprli in tako pritegnili pozornost ne samo mestiške Mehike, temveč tudi celotnega sveta.

¹ Citirano iz Katzenberger 1995: i.

² Fuentes 1997: xiii.

³ S konceptom mestizo se pojmujejo posamezniki in posameznice, ki so mešanega indijanskega in evropskega rodu oziroma z etnično in kulturno dediščino, čeprav se v samem Chiapasu kot nadomestni za mestizo uporablja pojem ladino. V glavnem se ladino uporablja tudi za ne-indijance ali špansko govoreče ljudi evropskega rodu ali rodu mestizo.

⁴ Ideja mestizaje se nanaša na videnje Mehike kot sestavljene iz raso hibridne postkolonialne populacije. Njeni državljani niso ne Evropejci ne Indijanci, temveč Mebičani. Zatorej je mehiški nacionalizem “v svoji zgodovini predstavil mehiško identiteto kot identiteto, mestiz ki je v nasprotju z ‘indijansko’ identiteto” (Poynton 1997: 66). Posledica turstne politike je, da se večina mehiškega prebivalstva ne identifikira s tam živečimi Indijanci in da so le-ti ostali “nevidni”. (Ibid.)

⁵ Po podatkih "NCDLJ Research of US Financial interest in Mexico" ima Chiapas primarne surovine, ki so potrebne za proizvodnjo in porabo v sistemu globalnega kapitalizma. Nafta iz Chiapasa pomeni 82,2% mehiškega izvoza surove nafte, 68,6% naftnih derivatov in 90% petrokemičnih izdelkov. Chiapas daje Mehiki tudi 55% elektrike iz hidroelektraren. Poleg tega so mnogi prepričani, da je njena džungla eno redkih območij na svetu, kjer je mogoče zgraditi številne velike jezove. Sama Mehika obsega 10-12% svetovne biodiverzitete, medtem ko je petina le-te v lacandonski džungli. Chiapas ima prav tako bogate vire lesa, zemlje, urana in drugih dragocenih surovin.

Paradoksalno – kljub vsem tem številkam ostaja Chiapas ena najrevnejših zveznih držav v Mehiki. Kar 80% njenih municipalnih območij je v stanju razpuščenosti in jih zvezna vlada šteje za obrobne. Državni svet za populacijo poroča, da je od 3,5 milijona tamkajšnjih prebivalcev 30,1% nepismenih, medtem ko jih 62% ni končalo osnovne šole. Skorajda četrtina prebivalcev je Ch'ol, Lacandon, Tzeltal, Tzotzil, Tojolabal in Zoque Indijancev. Več kot 35% bivalnih enot v Chiapasu nima elektrike ali kanalizacije, medtem ko jih ima 51% človeštva tla in je 70% prenaseljenih. Skoraj petina delovnega prebivalstva nima dohodka in skoraj 40% jih zasluži manj, kot je najnižja dnevna mezda (11 pesosov oziroma približno tri dolarje). Okoli 65% prebivalstva je raztresenih po skupnostih, ki imajo manj kot 5000 prebivalcev. Zdravstvenih storitev je malo, pa še neprimerne so. V San Christobal de las Casas, ki je priljubljeno turistično mesto, je na vsakih 1000 obiskovalcev kar sedem hotelskih sob, medtem ko je samo 0,3 bolniške postelje za vsakih 1000 Chiapačenov.

Chiapas je kontradiktorna in burna regija,⁵ korenine sedanjih problematičnih razmer pa je mogoče iskati v njeni petstoletni zgodovini. S prihodom Špancev v pacifiško nižavje je bila prvotnim prebivalcem Chiapasa odtegnjena zemlja kar je bilo posledica ekspanzije plantaž, ki so jih imeli v lasti špansko govoreči ladinos. Tako je bila v začetku tega stoletja plodna zemlja te regije skorajda v celoti posejana s sladkornimi, kavni in bombažnimi nasadi, medtem ko so bili domačini prisiljeni kmetovati na tankih skalnatih pobočjih chiapaških višav. Ti prvotni prebivalci niso le izgubili svoje zemlje, temveč so bili tudi izpostavljeni ponižanju ter diskriminaciji s strani dominantne družbe ladino. Prav tako niso bili deležni ne simpatije ne pomoči bogatih mehiških razredov ali vlade.⁶

Seveda je bilo podobno že pred 1. januarjem 1994. Toda tistega dne je tamkajšnje indijansko prebivalstvo končno povzdignilo svoj glas ter se uprlo veliki krivici, ki se je ljudem v Chiapasu godila že stoletja. Z oboroženo intervencijo so zavzeli štiri mesta in šest vasi, oblegali bataljonski štab mehiške vojske ter ugrabili chiapaškega guvernerja. Temu je sledilo najhujše politično nasilje v Mehiki v zadnjih dveh desetletjih, v katerem je v prvih štirih dneh boja življenje izgubilo 150 ljudi, večinoma civilistov in gverilcev.⁷ EZLN, Ejercito Zapatista de Liberación Nacional oziroma Zapatistična vojska za nacionalno osvoboditev je svoj neposredni boj nadaljevala še tri tedne. Medtem pa se je sprva ostra reakcija oblasti omilila, tako da so nasilju sledila politična pogajanja, kajti gverilske akcije so budile zanimanje tako mehiških kot tudi mednarodnih medijev in s tem spravljal v zadrego administracijo predsednika Carlosa Salinasa. Tako je prišlo do razpustitve kabineta ter imenovanja mirovnega komisarja



slika 1. Anonimno - prednji zid bolnišnice v Oventicu

Manuela Camache Solís, ki naj bi vodil pogajanja z EZLN. Leta so se začela konec februarja 1994. Njihov posrednik je bil škof Samuel Ruiz, ki je bil v svoji chiapaški diocenzi dolgoletni zagovornik indijanskih pravic.⁸

Toda leto dni kasneje, februarja 1995, so se z ostro intervencijo vlade končale možnosti za doseg neposrednega miru. Takrat je namreč vojska močno oblegala zapatistična ozemlja in tudi bombardirala različne skupnosti ter napadala civiliste. Ni presenetljivo, da so bile v tistem času zaznane hude kršitve človekovih pravic.⁹ Kljub temu so aprila 1995 v mestecu San Andrés Larrainzar znova stekla mirovna pogajanja. Kljub pomembnemu sporazumu o indijanskih pravicah, ki je bil sklenjen oktobra na odločilnem sestanku, je mehiška vlada zavrnila zahteve po avtonomiji indijanskih skupnosti.¹⁰ Še več – leta 1997 so se vojaške provokacije proti zapatistom postopoma krepile, poleg tega pa so paravojaški vodi smrti pobili na stotine ljudi v višavjih severnega Chiapasa. Medtem pa je EZLN (*tako kot še danes*) vztrajala pri izvajanju sporazumov iz San Andrésa kot edine poti, s katero bi bilo mogoče ponovno začeti z mirovna pogajanja. Trenutno po Mehiki še vedno odmeva ta vstajniški *“družbeni ekvivalent potresa”*.¹¹ Toda medtem ko se v Chiapasu nadaljuje vojna nizke intenzivnosti, pa vladni predlogi ne ponujajo možnosti za rešitev krize. Potem ko so paravojaške enote v vaseh Acteal ter Chenalho konec decembra 1997 pobile 45 neoboroženih civilistov, je vlada znova zavzela trdo linijo proti EZLN, sporazumu iz San Andreasa in avtonomnim skupnostim. Tako je



slika 2. David Alfaro Siqueiros - *Revolucionarji (1957-65)*, Hala Revolucije, Muzej nacionalne zgodovine, grad Chapultepec, Ciudad de Mexico

Bolezni, povezane z reuščino, so glavni povod za bolezen in smrt (Marcos 1994a: 25–36). Še bujše je v višavji in džungli, kjer se je začela oborožena vstaja.

⁶ Marla Fernanda Paz 1996: 235–252.

⁷ Madrazo 1996: 160.

⁸ Debray 1996: 135.

⁹ O tem glej Stephenso 1994: 18 in Katzenberger 1995: 55.

¹⁰ “San Andrés Accords: Two Years Later” 1997: 1–8.

¹¹ Cleaver 1996: 23.

¹² Za več informacij o tekočih dogodkih v Chiapasu pa tudi v Mehiki glej URL <http://www.peak.org/~justi/n/ezln>.

¹³ *Obstaja ostra razprava o vlogi Subcommandanta*

Marcosa kot voditelja gibanja. Toda čeprav je v številnih člankih označen tako osebno menim, da se tovrstna designacija ne ujema s splošno ideologijo gibanja, ki – kot cilj svoje revolucije – odločno zavrača avantgardizem in

sektaštvo, kakor tudi kakersnokoli obliko politične diktature. To velja tudi za Marcosovo samopredstavnost, oziroma kot je sam dejal: “V čast mi je,

da so moji nadrejeni najboljši možje in ženske različnih etničnih skupin: Tzeltal, Tzotil, Chol, Tojolabal, Mam in Zoque. Več kot deset let sem živel z njimi in ponosen sem, da se jim podrejam in jim služim s svojimi rokami in dušo ... Oni so moji komandanti in sledim jim ne glede na pot, ki si jo izberejo. Oni so kolektivno in demokratično vodstvo EZLN.” (Marcos 1995b: 84)

¹⁴ Za več informacij o Zapati glej Womack 1968.

¹⁵ *Zahteve EZLN v glavnem zadevajo štiri kategorije – ekonomske, socialne, politične in tiste, ki se nanašajo na same sovražnosti (Poynton 1997: 67–68).*

Podkrepljene so z željo EZLN po demokraciji za vse Mehičane in ne po pridobitvi oblasti zase.

¹⁶ *Med komentatorji ni nobenega konsenza glede pomena razvpite smučarske kape, balaklave ipd., ki je temeljni del zapatistične podobe. Čeprav*

je najbolj racionalna razlaga ta, da zapatisti te maske uporabljajo zato, da bi zakrili svojo identiteto in se s tem izognili identifikaciji, zaporu in usmrtni, je mogoče razmišljati tudi o drugih vidikih. Namesto, da se osmišljajo razni odgovori, ki temeljijo na univerzalno aplikabilnih teoretskih konceptih, menim, da je edina pravilna pot do zadovoljujočih razlag njihova ukorenitev v dolgo indijansko tradicijo kot tudi v sedanjo realnost ustajnikov. Kratki odlomek iz otvoritvenega nagovora interkontinentalnega Encuentra (glej ustrezno opombo v nadaljevanju) izraža eno najspljošnejših razsežnosti celotnega gibanja. Glede na to črne baklave služijo kot sredstvo združevanja oziroma enotnosti za vse aktivne udeležence upora, ki ne pripadajo iz različnih skupin Maja, temveč tudi govorijo različne jezike. In če tu povzamemo bolj splošen pogled, je treba opozoriti tudi, da v sodobni mehiški literaturi prevladuje "pulvezirani, disperzni, množstveni, hibridni koncept identitete". Tako je nemogoče iskati neki izvorni imidž. Nasprotno, razne maske "od Tenochtitlana do Chiapas, od maske bojvnika Orla do smučarske kape subkomandanta Marcosa – so identiteta" (Villoro 1995: 186). Transformativne moči, ki se pripisujejo tem maskam, so nakazane tudi s terminom, ki ga uporabljajo Yucatan Maja koh (nadomestek) in Nahuatl terminom xyacatl (obraz) (Sbelton 1996: 250). Posledica tega je, da se zamaskirani Indijanci ne prepoznavajo več kot tzotili, tzetali itn., temveč, da jim njihova amorfozna identiteta omogoča, da tvorijo enotno silo, tako silo, ki je dovolj močna, da se zoperstavi drugi vrsti maske oziroma, kot je dejal Subcommandante Marcos: "Jaz bom snel svojo smučarsko pokrivalo takrat, ko bo mehiška družba snela svojo masko,

trenutno mirovni proces v Mehiki sredi najhujše krize v zadnjih treh letih, od sestanka v San Andreas.¹²

Zapatistični uporniki in njihov karizmatični ideolog Subcommandante Marcos¹³ so svoje ime, kakor tudi večino svojega političnega navdiha, prevzeli po Emilianu Zapati. Ta se je 1911. leta uprl režimu dolgoletnega predsednika Portfiria Diaza in kaj hitro postal eden najbolj znanih voditeljev mehiške revolucije (1910–1917). Zapate se najpogosteje spominjajo kot moža, ki je v ospredje svojega programa postavil zahteve podeželja po zemljskih in drugih reformah. Njegov slogan: "Zemljo tistim, ki jo obdelujejo!" je bil vpisan v mehiško ustavo, velika večina Mehičanov pa še vedno vidi v Zapati močan simbol boja podeželske Mehike za svojo svobodo.¹⁴ EZLN trdi, da se zavzema za ključne točke Zapatovega programa.¹⁵ Čeprav so njeni pripadniki oblečeni v črne baklave in bandoliere¹⁶, poleg pravih pa nosijo tudi lesene puške – ki so lično izrezljane ter premazane s kremo za čevlje, da bi bile kar se da podobne orožju M-16 – je ta vojska vseeno razkrila, da je Mehika "če ima eno nogo v prvem svetu, z drugo še vedno v tretjem".¹⁷

II. KOMPARATIVNA ANALIZA ZAPATISTIČNIH MURALOV

"Revolucija je umetniško delo, kultura je revolucija in revolucija je kultura. Nobene razlike ni." Ernesto Cardenal¹⁸

V nadaljevanju tega eseja se ne mislim posvečati zapatistični oboroženi vstaji, temveč predvsem muralom, ki jo spremljajo. Moj namen je opozoriti, da so pri politično-kulturni mobilizaciji le-ti enako pomembni kot druge oblike t. i. klasičnega boja,



slika 3. Anonimno - prednji zid bolnišnice v Oventicu

čprav so jim v specifičnem primeru Chiapasa le redki komentatorji – tudi tisti, ki so sicer naklonjeni boju Indijancev in EZLN – posvetili toliko pozornosti, kolikor si je zaslužijo.¹⁹

EZLN je pridobila precejšnje simpatije mehiške pa tudi svetovne levice. To je bilo tudi povsem jasno med interkontinentalnim Encuentrom, ki so ga zapatisti organizirali med 27. julijem in 3. avgustom leta 1996²⁰. Ta je pripeljal svet v Chiapas oziroma v t. i. Aguascalientes²¹, ki jih tvorijo vasi Oventic, Morelia, La Garrucha, Roberto Barrios in La Realidad. Zapatistični murali se bolj ali manj izključno nahajajo na teh petih kulturnih prizoriščih, kajti večinoma so bili narejeni med zgoraj omenjenim srečanjem ali pa ob drugih zapatističnih kulturnih prireditvah.

Izbira umetniškega medija murala, ki pripoveduje različna ideološka in individualna sporočila, pričevanja, indijanske pa tudi univerzalne teme, se zdi neizbežna, a tudi spontana. Kajti za Indijance v Chiapasu kot tudi za druge družbe po svetu, ki imajo visoko stopnjo nepismenosti, so bili različni likovni in ustni načini izražanja vedno prevladujoče sredstvo komunikacije znotraj skupnosti kot tudi z zunanjim svetom. Tudi zavoljo ekonomskih tegob in političnega položaja je izbira medija določena predvsem z zanašanjem na neposredno dostopna sredstva, kot so npr. prazni zidovi, vrata ali katerikoli drugi del povprečnih ruralnih stavb, ki so tako komunalne kot tudi javne narave.

Na splošno rečeno sta muralno slikanje in dekoracija razvojni stopnji v človekovem in civilizacijskem razvoju. Kot navedla njihova komentatorica Eva Cockroft, "so murali umetniška forma, ki na najbolj jasen način odsevajo kakršnekoli spremembe v sociopolitičnem okolju".²² Prav tako je treba tu omeniti še učinek in vpliv religije, politike, ekonomije itd., na



slika 4. Jose Guadalupe Posada - Emiliano Zapata

tisto, ki jo uporablja, da zakrije pravo Mehiko." (Citirano iz Benjamin 1995: 70) Trenutno je vprašanje, ali bodo ljudje kdaj videli Marcosov obraz ali ne, se vedno odprto.

¹⁷ Fuentes 1997: 159

¹⁸ Citirano iz Kunzle 1995: 33.

¹⁹ Kot edini članek na temo zapatističnih muralov, ki mi ga je uspelo najti doslej, glej Stallabrass 1997.

²⁰ V tistem tednu se je zbralo več kot štiri tisoč udeležencev iz enainštiridesetih držav. Iz intervjujev, razprav in drugih spremljavnih dogodkov ter komentarjev je mogoče zaznati kompleksno podobo evolucije in tekočega stanja EZLN. Za več informacij o tem glej <http://planet.com.mx/chiapas/>.

²¹ Prvotni Aguascalientes (glej sliko 2), ki je bil tako poimenovan po kraju sprejete mehiške revolucionarne konvencije leta 1914, je služil kot kulturni center indijanskemu prebivalstvu lacandonske džungle. Leta 1995 ga je uničila mehiška vojska. Zapatisti so se odzvali tako, da so ustanovili pet novih kulturnih centrov po celotni regiji.

²² Cockroft 1995: 200.



slika 5. Carolina de la Peña - prednji zid bolnišnice v Oventicu



slika 6. Lintel 15

²³ Kunzle 1995: 23.

²⁴ Cockroft 1995: 200.

²⁵ Franco 1970: 157.

obseg ter vlogo tega medija kot dela vizualne kulture, kakor tudi na možnosti njegovega nadaljnega pomena. Poleg tega pa v nasprotju s slikanjem na platno muralov ni lahko niti transportirati niti kako drugače odstraniti iz kraja, kjer se nahajajo. V bojni coni chiapaških višav kakor tudi v okviru umetniške intencije je moralo biti to dejstvo privlačno, se pravi pri ustvarjanju stalne likovne kronike boja, ki bi sočasno služila tudi za uspešno nenasilno kulturno "orožje", katerega zasnova je osrednjega pomena v levem revolucionarnem boju. Po drugi strani pa je, kot opozarja kritik nikaragovskih revolucionarnih muralov David Kunzle, umetnost na zidovih, o kateri se na prvi pogled zdi, da je bolj neuničljiva kot slikanje na platnu, pravzaprav manj odporna na različne spreminjajoče se okoliščine, oziroma "slikanje na platnu se lahko skriva pred sovražniki kot tudi pred soncem in dežjem. Zidovi se ne morejo".²³

Kljub temu motivacija, ki je gnala k izbiri muralne tehnike, daleč presega okvirje zgoraj naštetih razlogov. Nedvomno je namreč treba opozoriti tudi na povezave med zapatističnimi murali in slavnim mehiškim muralnim gibanjem, ki je nastalo po mehiški revoluciji kot novo "orodje revizionizma in ponovnega kulturnega prevzema".²⁴ To gibanje je povzdigovalo veličastno indijansko dediščino Mehike, svojemu občinstvu pa posredovalo ideale ter zgodovino minulih bojev za svobodo in neodvisnost.²⁵

Še en vidik tega znanega dela mehiške kulturne zgodovine, ki je precej ljub levičarski ideologiji indegionističnega gibanja, pa je dejstvo, da je tako mehiškemu muralnemu gibanju kot tudi zapatističnim muralom v Chiapasu skupno to, da niso plod dela zgolj enega posameznika. Tako tipificirajo timsko delo kot umetniško udejanitev ideologije komunizma. Murali so tako



slika 7. Anonimno - stranski zid bolnišnice v Oventicu

bodisi kolektivno podpisani bodisi – tudi kadar so anonimni – razkrivajo zlahka prepoznavne sledi množične kooperacije.

Vpliv mehiškega muralnega gibanja na chiapaške murale je še bolj prepoznaven glede na njihovo ikonografijo. Večinoma figurativni, s telesi, gibi in odnosi, ki obsegajo od monumentalnih do miniaturnih, v ospredje svojih vizij postavljajo Indijance, ki si prisvajajo oblast nad svojimi življenji, ter jemljejo usodo v svoje roke. Toda tu je treba opozoriti, da je od treh glavnih protagonistov mehiškega muralnega gibanja – Diego Rivera, José Clemente Orozco in David Alfaro Siqueiros – najmočnejši vpliv na ikonografijo v Chiapasu mogoče pripisati Siqueirosu. To ni nič presentljivega, kajti Siqueiros ni bil samo najbolj invenativen in kontroverzen član omenjenih “*Tres Grandes*”, oziroma velikih treh, in obenem tudi ena najvplivnejših osebnosti za kasnejše generacije mehiških in drugih muralnih umetnikov: njegova glavna značilnost sta bili družbena dostopnost ter politična čistost njegovih upodobitev. Poleg tega – v nasprotju s svojimi kolegi, katerih dela ter politična prepričanja so se postopoma, z leti njihovega staranja, deradikalizirala – Siqueros ni nikoli izgubil zaupanja v revolucionarno umetnost. Enako neomajen je bil tudi v svoji veri, da je umetnost orožje v boju za socialno pravico, po kateri mora umetnik ne samo živeti, temveč tudi upodabljati svoja prepričanja.²⁶

Anonimni avtor enega izmed muralov v Oventicu (**slika 1**) se je še posebej inspiriral v Siqueirosovi umetnosti, kajti neposredno je prilagodil temo iz Siqueirosovega dela *Revolucionarji (1957)*²⁷, ki se nahaja v trdnjavi Chapultepec v Ciudad de Mexico (**slika 2**). Toda medtem ko Siqueirosov mural upodablja vse osebnosti revolucije – Emiliana Zapato, Francisca Villo – ter njihove vojske v eni perspektivi, v oven-

²⁶ Stein 1994: 71. Za več podrobnosti o Siqueirosovih političnih pogledih ter konceptiji revolucionarne umetnosti glej njegovo študijo *Umetnost in Revolucija* oziroma njegove individualne tekste “Trije apeli za moderno usmeritev” (1921), “Apel proletariatu” (1924) ter kolektivno napisane tekste “Manifest Zveze mehiških delavcev, tehnikov, slikarjev in kiparjev” (1923) in “Protest neodvisnih umetnikov ‘30–30’”. Vsi ti teksti so dostopni tudi v angleškem prevodu v Ades 1989: 322–326.
²⁷ To delo je znano tudi kot *Oboroženo ljudstvo ali Štrajk v Cannanea*.



slika 8. Anonimno - vhod v kulturni center, Morelia

²⁸ Tako imenovano žensko vprašanje zavzema zelo pomembno mesto v ideologiji gibanja, ki se bori tudi proti tradicionalni patriarbalni družbi. Slovita mehiška pisateljica Elena Poniatowska pravi, da je za indijanske ženske zapatizem "najboljša življenjska opcija", in primerja življenje indijanskih žensk, ki niso aktivno vključene v boj, s tistimi, ki so. Medtem ko so prve nezadovoljivo nagrajene za delo, ki ni spoštovano, prisiljene poročati moške, ki jih zanje izberejo njihovi starši ... itn., je njihovim zapatističnim vrstnicam zagotovljeno varstvo pred posiljevalci, poleg tega pa aktivno delujejo v procesih odločanja, so deležne spoštovanja, imajo dostop do kontracepcije in možnost izbire svojih bodočih partnerjev. Skratka, znotraj gverilske skupine so ženske povsem enakopravne moškim. Za več informacij o tem vprašanju glej ustrezne odlomke v Katzenberger 1995: 99–107, 109–110, 111–118 ali "Interview with Subcommandante Marcos" v !Zapatistas! 1994: 289–308.

²⁹ Ilustrativni primer za to je mogoče najti v Riverinovem muralnem ciklu Zgodovina Mehike (1935), ki se nabaja v Nacionalni palači Ciudad de Mexico.

tiški verziji Zapata dominira nad celotno sceno, in to v skorajda zatirajoči maniri, tako da imajo ljudje v ozadju le sekundarni pomen. Detajl Zapatove roke s puško nas prav tako spominja na Siqueirosovo nenavadno tehniko, "close up" ki jo je uporabil, da bi poudaril določene človekove poteze, še posebej roko oziroma pest.

Čeprav je Siqueirosov vpliv tako na tehniko kot tudi na ikonografijo precej pogostejši v chiapaških muralih, je med njimi mogoče najti tudi posamezne sledi Riverove umetnosti. To je razvidno tudi iz oventiškega murala, ki upodablja Emiliana Zapato, člana gverilskega gibanja in glavo indijanske ženske.²⁸ Ta je z obeh strani obdan s koruzo – najpomembnejšo rastlino tako za predkolumbijske kot tudi za sedanje Indijance Maja v tej regiji (**slika 3**). Tu je glede na Riverov vpliv treba več pozornosti nameniti stilu zgornjega dela murala. Do neke mere se ta nanaša na pripovedno tehniko predkolumbijskih rokopisov, predkolumbijski ornamenti v tem muralu podpirajo tovrstno argumentacijo. Vključitev tradicionalnih simbolov komunizma – kladivo, ki je asociirano z ženskami, ter srp, združen z moškimi – na obeh straneh tega starodavnega vzorca je precej podobna Riverovi inklinaciji po vključevanju ali kombinaciji komunistične s tradicionalno indijansko simboliko.²⁹ Zanimivo, zdi se, da upodobljena povezuje med spolno razliko in komunistično simboliko nima precedentov v nobeni izmed Riverovih muralov ali drugih delih velikih treh oziroma mehiške muralne renesanse. Ker pa nam informacije bodisi o ustvarjalcu/ki bodisi njegovih/njenih naraščajev intencij te nenavadne podobe niso dostopne, bi bil vsak poskus razvozlati to uganko le gola špekulacija.



slika 9. Boa negras cerrato collective - Nova zora (1988), detajl, hala, Batahola, Nikaragva

Čeprav je duh mehiškega muralnega gibanja različno prisoten v precejšnjem številu muralov, pa to gibanje ni edini vir oziroma inspirativna predhodnica, ki jo je moč brati v samih delih. Nasprotno, zavoljo prej omenjenih okoliščin, znotraj katerih so bili murali ustvarjeni in ki so silile v nepredvidljivo diverzifikacijo njihovih ustvarjalcev, kakor tudi zaradi pogosto poudarjene internacionalistične narave zapatistične ideologije so tehnike, ikonografije ter pripovedne strukture posameznih del vse prej kot podrejene enotnemu vzorcu.

Tako je, glede na celoten vtis analiziranega murala, mogoče trditi, da je njen avtor počastil lesorezno tehniko, ki je globoko vkoreninjena v bogato tradicijo popularnih mehiških graverjev. Najbolj slaven med njimi je nedvomno José Guadalupe Posada, ki so ga mehiški muralisti povzignili v "časčenege prednika".³⁰ Poleg tega pa, posvečene predvsem nepismenemu občinstvu, Posadovi črno-beli tiski ter litografije upodabljajo prizore iz vsakdanjega življenja kot tudi priljubljene karakterne tipe ter heroje, kot je Emiliano Zapata.³¹ Prav njegova litografija te revolucionarne osebnosti (*slika 4*), ustvarjena na podlagi skupinske fotografije, ki jo je posnel Hugo Brehme, potem ko je Zapatova vojska zavzela mesto Cuernavaca, je model podobi, ki jo tu obdelujemo.

Če pa imamo pred očmi tako indijanski značaj zapatističnega gibanja kot tudi lokacijo muralov (*Chiapas je bil dolga stoletja dom nižinskih Indijancev Maja*), potem je jasno, da so neizbežne tudi sledi predkolumbijskih in domorodskih stilov. Kajti na isti način kot je bila predkolumbijska umetnost neodtujljivi katalizator mehiške muralne renesanse, so tudi njeni avtorji v svoja dela vključevali podobe starodavnih božanstev ter predkolumbijske dekorativne motive. Posledica tega je, da tovrstni murali delujejo kot vizualna afirmacija prav tiste absolutne neodvisnosti, ki so jo nekoč uživali Indijanci. Enako je z njihovo identiteto, ki posega nazaj v čas pred conquisto. Ta



slika 10. Anonimno - murala, avditorij, Morelia

³⁰ Lucie-Smith 1993: 55.

³¹ Posada je najbrže najbolj znan po svojih kostimiranih okostnjakih oziroma calaveras. V deželi, kjer ima ta simbol smrti še vedno precejšen pomen v veri in ljudskih šegah, je Posada calaveras uporabil kot sredstvo politične in družbene satire. Njegov status kot največjega umetnika mehiške revolucije, kakor tudi njegovo razredno zavezanstvo – karakteristiki, ki so mu jih (vsaj kot so dognale najnoveše raziskave) preprosto pripisali mehiški muralisti – so ga povzdignile v enega najbolj popularnih umetnikov ljudstva, ki še danes inspirira revolucionarne umetnike po celem svetu. Za več informacij o Posadi in o njegovem delu glej Ades 1989: 111–123 in Fryd 1954: 37–54.



slika 12. Anonimno - leva stran, Morelia



slika 13. Anonimno - desna stran, Morelia

³² Na prednji strani stavbe v Oventicu, ki je med Intercontinentalnim Encuentrom služila za knjižnico, je podpisana Carolina de la Peña. V desnem kotu stoji skorajda popolna kopija onega, kar danes imenujemo Lintel 15 (slika 6). Original je iz Yaxchilan, Chiapas in je iz poznoklasičnega obdobja oziroma 770. leta n. s.

³³ Termin *chicanos* se uporablja za Mehčane, ki živijo v ZDA in ki so tam najstarejša in največja latinsko-ameriška populacija na tem območju. V glavnem živijo na jugozahodu ter srednjem zahodu te države, čeprav so pravzaprav raztreseni po njeni celotni širjavi. Korenine umetnosti *chicano* tičijo v njihovem političnem gibanju iz šestdesetih let tega stoletja – *El Movimiento* – ki je zveza razlaščenih kmetov, delavcev in studentov. Muralno gibanje po *barrios* oziroma po urbanih dvoriščih, kjer živijo, je morda najmočnejša oblika *chicano* umetniškega gibanja po ZDA. Se posebej glede na kolektivizem ter delovne metode, ki so del te umetniške forme (Ybarra-Frausto 1995: 165–182).

identiteta kljub poskusom, da bi jo zatrli, živi še dandanes. Še bolj kot to je morda pomembno dejstvo, da tovrstne upodobitve ustvarjajo tudi glorificirane oziroma heroične vizije preteklosti kot sredstvo inspiracije za boje v sedanosti.

V zvezi s to uporabo preteklosti je treba poudariti, da se na prvi pogled morda res zdi čudno, da je mogoče večino predkolumbijskih podob, ki jih najdemo v teh delih, povezati z azteško preteklostjo, kajti v vseh primerih, ki so tu obravnavani, obstaja samo en primer čistega simbola Maja (slika 5).³² Toda to nenavadno kulturno-zgodovinsko neskladje si je mogoče razložiti tudi z dejstvom, da so del muralov naredili umetniki *chicano*.³³ Tu, kot tudi na splošno, je njihova mehiška dediščina razvidna iz uporabe predkolumbijskih oblikovnih elementov (predvsem iz azteške ter majovske preteklosti) kričečih barv, ekspresionistične oblike ter predvsem figurativnega pristopa. Eden najmočnejših simbolov v mitologiji *chicano* je Aztlán – starodavna ter mitična azteška domovina, ki se nahaja nekje v ameriškem jugozahodu in ki ga *chicanos* razumejo kot svojo obljubljeni deželo. Zavrlo tega dejstva je torej v *chiapaških* muralih mogoče zaznati dominacijo azteških oziroma njim sorodnih podob, nad predkolumbijskimi majovskimi podobami. A tu se je tudi pomembno zavedati, da tovrstna uporaba srednjeameriških božanstev ter simbolov presega meje posamezne etnične skupine ali civilizacije.

Če k temu dodamo nekatere druge "tradicionalne" motive iz opusa piktorialnega dialoga, ki ga ustvarjajo umetniki in umetnice *chicano*, kot npr.: kopije olmec kiparstev, religioznih motivov (med temi še posebej izstopa devica iz *Guadalupe*), mehiške zgodovine (ki je vkoreninjena v njihovem občudovanju mehiških muralistov oziroma David Alfreda



slika 11. Anonimno - detajl slike 13, spodnja desna stran, Morelia

Siquerosa) portretov političnih vodij (*vključno z Emilianom Zapato*) ter razne figure kot izraz solidarnosti z drugimi revolucijami (*pogostoma upodobljen Che Guevara*),³⁴ potem smo dovolj celovito povzeli skorajda vse dominantne teme zapatističnih muralov.

Ob vplivu mehiške muralne renesanse, Posade, chicano ter tradicionalnih likovnih ter kulturnozgodovinskih elementov pa tudi ne moremo mimo precej razvidne povezave oziroma hibridizacije med zapatističnimi murali na eni strani ter panoji in plakati na drugi. Le-ta je v veliki meri očitna v temah (*slika 7*), včasih pa tudi v stilu (*slika 8*). Vpliv slednjega je mogoče slediti vse nazaj do *"kubanske šole"* plakatne umetnosti, ki jo odlikujeta prvinsko-grafični stil in uporaba plakatne linearne simplifikacije ter ploske barve³⁵. Glede same tematike pa v tovrstnih muralih prevladuje stereotipizirani portret Che Guevare, narejen po izjemno slavni fotografiji, ki jo je posnel Alberto Korda. Prisotnost tega *"univerzalnega in permanentnega revolucionarnega heroja"*³⁶, ki je pogosto v navezi še z dvema drugima zapatističnima ikonama – Emilianom Zapato in Subcommandantom Marcosom³⁷ – ne samo da, odlično sovpada z internacionalizmom gverilcev, temveč tudi primerno uravnoteži nacionalističnega duha preostale ikonografije, ki na primer črpa iz takšnih ali drugačnih mehiških virov.

Nazadnje – čeprav sta po naravi nekako *"primitivistična"*, pa vendarle oba murala v Moreliji (*slika 10*) odlikuje tudi stilistična in tematska avtohtonost oz. indigenizem, ki nadgrajuje prevladujoča politična, ideološka, revolucionarna, zgodovinska ter mitološka vprašanja, ki smo jih zgoraj razgrnili. V obeh primerih je namreč mogoče zatrditi, da tako tema kot tudi preprosta manira izvršitve nakazujeta domačega indi-

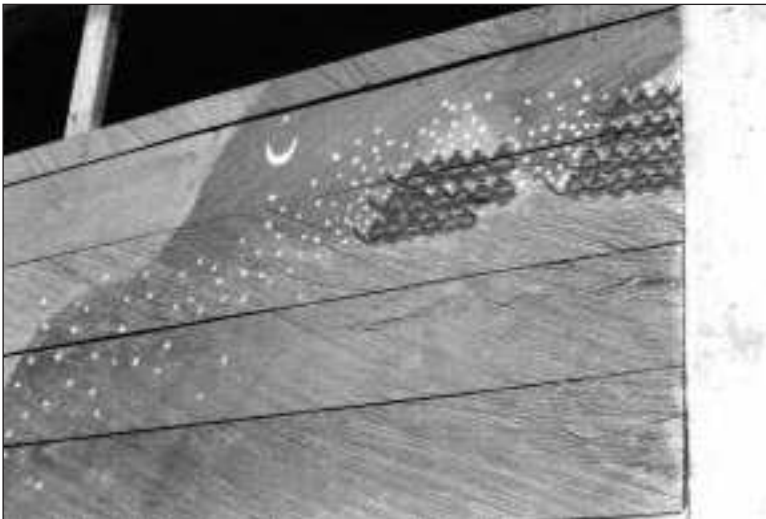
³⁴ Ybarra-Frausto 1995: 177.

³⁵ Camnitzer 1994: 73.

³⁶ Kunzle 1975: 66.

Prisotnost Cheja prav tako dokazuje trajno topikalnost njegove osebnosti ter podobe. To je v nasprotju s 1992. leta koncipirano napovedjo perujskega pisatelja Maria Vargas Llose, ki je v zvezi s Chejem zapisal, da *"je osebnost gverile izgubila svoj nekdanji romantični sij"*.

(Vargas Llosa 1997: 295)
³⁷ Tako zapatistični panoji pogosto upodabljajo formulo *Zapata + Che = Marcos*. Še en tovrstni heroični triumvirat je mogoče najti na revolucionarnih nikaragovskih muralih, kjer stojijo *Sandino–Che–Fonsecas* (*slika 9*). Za več o tem glej Kunzle 1995: 35.



slika 14. Detajl slike 13, zgornji desni kot

³⁸ Ne samo, da atipični podpisi v obliki odtisov rok, avtomobilov ali helikopterja v spodnjem kotu desnega murala (**slika 11**) podpirajo tourstno misel, temveč tudi nakazujejo morebitno trenje med umetnikovo idealizacijo in interesi samih otrok.
³⁹ Fuentes 1997: 195.

janskega umetnika, ki so mu verjetno pomagali otroci.³⁸ Z upodobitvijo vsakdanjega življenja kmetov, ki obdelujejo svojo zemljo, ne da bi bili izkoriščeni, pa ta mural izraža novo upanje za indijanske skupnosti. Z majhno mero romanticizma in nostalgij mural tudi jasno sledi tradiciji primitivizma, kot ga poznamo z voščilnic ali malih platen. Zanje je prej značilna utopičnost kot pa spolitiziranost. Tako je nadčasovna oziroma univerzalna narava tega murala povsem v skladu z opisom sodobne indijanske kulture v Mehiki, kot jo podaja mehiški pisatelj Carlos Fuentes, ki piše, da se ta kultura, ki *“je ujeta v času, je služabnica času, s pomočjo domišljije – dela umetnosti ter vitalnih šeg – osvobodi totalitarnega, sakralnega časa in tako postane ljubica času”*.³⁹

Podobno kot zgoraj bi bilo mogoče okarakterizirati tudi drugi mural v Moreliji (**slika 13**). Toda pri tem moramo izvzeti podrobnost, ki tvori del njegovega ozadja (**slika 14**), kajti s to podrobnostjo prisotnosti zapatistov je celotna scena murala postavljena v konkretni čas in prostor. Tako moramo mir indijanske skupnosti v Chiapasu brati kot samo navideznega.

V glavnem se murali v Chiapasu zoperstavljajo dogmatični prevratniški teoriji, po kateri lahko obstaja samo en in edinstveni revolucionarno-umetniški stil. Ker so izjemno spontani, ne vsebujejo znakov zavestne želje po osebni stilizaciji. In čeprav nekateri murali razkrivajo precej kompleksno naracijo ter ikonografijo, je njihova *“ideologija”* kljub vsemu izjemno jasna, nedvoumna, prej slaveča kot pa denunciatorska. To velja tudi za revolucionarne murale sandinistov v Nikaragvi, ki so *“živete izkušnje, tako faktične kot idealizirane, pogosto prozaične in dobesedne, relativno brezbrizne do abstrakcij,*



slika 15. Erasto Urbina, tudi podpisano z Hugo Toxtli, Ernesto Diaz, Francisco Chavez P., Ligia Valencia, Gustavo Chavez P., (La Gorola) - prednji zid bolnišnice v Oventicu

teorije 'estetike'.⁴⁰ In ne samo to – v nasprotju z večino predhodnih muralov drugod po Mehiki, Latinski Ameriki in ZDA, njihovi chiapaški vrstniki ne slavijo ali vizualizirajo prihodnosti ekonomske rasti ter tehnološkega razvoja. Namesto tega pozivajo svet in govorijo o indijanskem boju za mir, pravico in ponosno življenje nekoč superierne civilizacije Majev, ki se sedaj bori za svoje preživetje.⁴¹ Vse njihove zgodbe, sporočila in sanje delujejo kot likovni spomini, želje zatiranih in, kot pravi Carlos Fuentes, *“tako spomin kot želja vesta, da ni živče sedanosti ob mrtvi preteklosti in da ni prihodnosti brez obeh: živče sedanosti, ki je spremenjena v živčo preteklost”*.⁴²

III. PODROBNO OVREDNOTENJE MURALOV BOLNIŠNICE V OVENTICU

“Umetnost muralov je ideologija, izobrazba, zgodovina, vsakdanje življenje, lepota, konflikt, akcija, celo nasilje.”
Leonor Martinez de Rocha⁴³

Glavne značilnosti in vpliv kot smo jih razgrnili zgoraj, se bolj ali manj navezujejo na vse murale, ki se nahajajo v Aguascalientes, vključno z bolnišnico v Oventicu.⁴⁴ Mural, ki se vije po njej, odlikuje še najbolj kompleksna ikonografija od vseh, ki so tu analizirane. Poleg tega je glede na velikost in vsebino tudi najbolj grandiozen in impresiven mural v celotni regiji. Bolnišnica sama ni ne država ne zasebna last, temveč pripada celotni indijanski skupnosti. Posledica tega je, da ne dobiva nikakršne uradne finančne ali materialne podpore vlade ter je tako odvisna od pomoči različnih nevladnih in

⁴⁰ Kunzle 1995: 26.

⁴¹ Nagibanje k upodobitvi precej idealizirane preteklosti je mogoče najti tudi v muralih Diega Rivero, ki je prevzel podobno utopično vizijo narodne zgodovine.

⁴² Fuentes 1997: 208.

⁴³ Citirano iz Kunzle 1995: 26.

⁴⁴ Oventic je samo kakih štirideset minut vožnje oddaljen iz mesta San Christóbal de las Casas, toda dostop do te indijanske skupnosti je omejen. V Oventic ter Morelijo sem prišla skupaj s svojim potovalnim tovarišem Nikolajem Jeffsom ter ob posredovanju aktivistov centra za človekove pravice Fray Bartolomé de las Casas, ki bodo zaradi razlogov, ki jih tu ni treba posebno izpostavljati, ostali anonimni. Tri mesece kasneje, po pokolu v Actealu, je vlada preprečila kakršnekoli aktivnosti ali obiske nedomačtinov, še posebej tujcev, v tej regiji.



slika 16. Detajl slike 15., spodnji desni kot

⁴⁵ Na tem mestu so bili moji informanti aktivisti centra za človekove pravice Fray Bartolomé de las Casas.

⁴⁶ Med Cárdenasovo vladavino je bil istoimenski stari oče Erasta Urbine, slavni voditelj, ki ga je odlikoval angažma v indijanskih skupnostih ter aktivna participacija v novi, populistično orientirani indijanski politiki. Leta 1936 je tako Urbina ustanovil indijanski sindikat kavnih delavcev, ki je prva tovrstno indijanska organizacija v Mehiki. Toda bolj kot radikalna akcija, ki bi bila usmerjena proti lastnikom plantaž, je ustanovitev sindikata promovirala država in je tako odsevala "cilje 'oblasti', da bi se zoperstavili sindikalistični dejavnosti komunistično usmerjenih organizacij", kakor tudi "vsiljevanje vladnega nadzora nad pretokom delovne sile med višavskimi planotami in obalno regijo" (María Fernanda Paz 1996: 245–246). Erasto Urbina in njegov stari oče sta skupaj zanimiv primer dveh nasprotujočih si strategij, ki sta prisotni v eni družini in ki ju družijo osnovna želja po izboljšanju življenjskih razmer skupnosti chiapaskih Indijancev.

⁴⁷ Intervju z Erastom Urbino.

mirovnih organizacij, ki delujejo v Chiapasu.⁴⁵ Ob našem obisku so del stavbe popravljali, a na srečo to ni slabo vplivalo ne na njihove odlike ali izjemno ikonografsko pestrost, s katero med drugim tudi potrjujejo zgoraj podano tezo o zoperstavljanju uniformiranemu revolucionarno-umetniškemu stilu.

Prednji zid bolnišnice (**slika 15**) sestoji iz dveh različnih muralov, ki ju loči tanka vodoravna platformain se ovijata okoli sredine celotne stavbe. Ta je omogočila slikarjem, da so dosegli najvišje dele bolnišnice in poslikali njene še tako drobne in sicer morda nedostopne dele. Mural na spodnji levi kot tudi tistega zgoraj je naslikal Erasto Urbina, mladi umetnik indijanskega rodu, ki trenutno živi v San Christobal de las Casas. Po njegovih informacijah so imeli vsi umetniki, ki so se lotili poslikave bolnišnice, popolno svobodo glede na vsebino, tehniko in stil. Edina izjema je portret Cheja, ki se ga je lotil prav ta pro-zapatistični aktivist.⁴⁶ Člani oventiške skupnosti so ga namreč prosili, naj naslika kakega zdravnika, ki je bil obenem tudi revolucionar. Tako se je odločil za Guevaro.⁴⁷ Portret tega dolgoletnega, legendarnega komandanta z modro baretko torej ne izhaja iz navadnih asociacij, ki so povezane z njim kot z romantičnim junakom, marksističnim revolucionarjem, nesebičnim političnim voditeljem in ki legitimizirajo njegovo prisotnost v že poprej omejeni zapatistični revolucionarni trojki. Nasprotno – Che je leta 1953 diplomiral iz medicine, tako da je bil povrh vsega tudi zdravnik. Res pa je, da je tu ponovno portretiran v zelo tradicionalni fotografski maniri. Kljub vsemu s tem, ko je dodal novo razsežnost v uporabi Che Guevarove podobe, je Erasto Urbina nedvomno uspešno opravil nalogo, ki mu jo je zaupala oventiška skupnost.

Poleg tega je bogata barvitost, ki dominira Chejev portret, primerno uravnotežena s svetlo modrim tonom plapolajoče rute, ki zakriva glavo Indijanke na njegovi desni strani, ter z



slika 17. David Alfaro Siqueiros - Nova demokracija (1944-45), Palača umetnosti, Ciudad de Mexico

belimi cvetnimi listi v levem vogalu slike. Govorni venec, ki se vije iz ust ženske – pogost vzorec, ki se ga uporablja skozi celotno predkolumbijsko Srednjo Ameriko kot indikator govornjene besede ali petja, v podobo vpelje pradavnega duha, ki dokazuje, da *“preteklost in sedanjost nista nikoli ločeni, temveč koeksistirata v našem lastnem času”*.⁴⁸

Pogled, poln prepričanosti, močna brada, košate obrvi ter sombrero na glavi, skratka vsi potrebni atributi za upodobitev Emiliana Zapate, dominirajo na desni strani murala. Posvečena oventiški skupnosti je ta podoba ena redkih kolektivno naslikanih fresk, ki so jo vseeno podpisali različni posamezniki in posameznice (**slika 16**), namesto da bi jo avtorizirala kaka organizacija ali da bi ostala anonimna.⁴⁹

Nobenega dvoma ni glede političnega pomena raznih pokrajinskih značilnosti oziroma njihove simbolike. V Latinski Ameriki vulkani na splošno označujejo *“družbeno erupcijo”*⁵⁰, gore pa občasno pomenijo *“proletarizacijo in eksistencialni izziv, ki obenem tako troši kakor tudi varuje”*.⁵¹ S tema dvema simboličnima podtonoma v mislih pa lahko primerjamo navidezno mirno pokrajino, ki je naslikana na zgornjem delu prednjega zidu oventiške bolnišnice, s Siqueirosovim dramatičnim muralom velikanske ženske, ki vzhaja iz vulkana. Siqueiros je to sliko poimenoval Nova demokracija (1944–45), predstavlja pa konec fašizma (**slika 17**). V tej zvezi je vulkan, kot ga je upodobil Erasto Urbina in ki ima žrelo v obliki komunistične zvezde, mogoče razumeti kot simbol chiapaških višav oziroma kot kraj, iz katerega bo vzniknila nova revolucija, ki bo tudi opravila s fašizmom svoje sedanjosti. Koruzni storži z revolucionarnimi motivi v ospredju pa k ideji *“družbene erupcije”* dodajajo še lokalni indijanski element. Kot celota zbuja ta scena bolj ali manj občutek optimizma ter prepričanosti, medtem ko zora za oddaljenimi gorami osvetljuje novo upanje za indijansko civilizacijo, novo upanje za socialno pravico. Kot utelešenje uspešne izvršitve te naloge pa drevo v naravni

⁴⁸ Fuentes 1997: 55

⁴⁹ *žal mi ni uspelo poiskati prav nobenih informacij o posameznikih ter posameznicah, ki so se podpisali kot avtorji tega murala.*

⁵⁰ Kunzle 1995:68.

⁵¹ *Ibid.* Prav tako pa imajo za zapatiste gore še posebej močan pomen. To je na primer razvidno iz odlomka iz otvoritvenega nagovora interkontinentalnemu Encuentru:

“Gore so nam povedale, da moramo seči po orožju zato, da bi imeli glas. Povedala nam je, da si moramo zakriti obraz zato, da bi imeli obraz. Povedala nam je, da naj pozabimo svoja imena zato, da bi lahko bili poimenovani. Povedala nam je, da moramo zaščititi svojo preteklost, zato da bi imeli prihodnost. V gorah živijo mrtvi: naši mrtvi.” (Citirano iz Stallabras 1997: 59).



slika 18. Bolnica v Oventicu



20. Palača Quetzalcoatl,
Teotihuacan

velikosti sredi podobe poziva prava oziroma sveže posajena drevesca v neposredni okolici stavbe, naj se izkažejo za vredne svoje naloge ter se na enak način kot njihov likovni vrstnik vrastejo v novo družbo. Poleg tega nas samo to drevo tudi opomni na dolgotrajnost same podobe, zgodovine, iz katere izhajajo, ter prihodnosti, ki ji prihaja nasproti.

Če nadaljujemo z našo analizo obeh muralov na dolgem zidu oventiške bolnišnice (**slika 18**), se nam zdi, da je njuna zgoščena ikonografija kar se da zapletena. Toda, in še posebej to velja za spodnji mural, struktura tamkajšnjih podob je tako precej premišljena. Ne glede na to, ali so bili ti murali namenjeni temu, da posredujejo neko sporočilo oziroma zgodbo v celoti ali ne, eden najboljših načinov, da se lotimo interpretacije posameznih scen je, da sledimo tradicionalni metodi branja narativnih sekvenc fresk. Zavoljo tega se bom lotila vsakega murala posebej in jih analizirala od leve proti desni, podobo za podobo, sekvenco za sekvenco.

Na skrajni levi (**slika 19**) stoji zgornji mural, ki je datiran s 1. avgustom leta 1996 (*šesti dan prej omenjenega interkontinentalnega Encuentra*) in ki ima podpis "nacionalni in inter-



slika 19. La Gorola - stranski zid bolnišnice v Oventicu

nacionalni umetniki“ iz iste skupine, ki je ustvarila portret Zapate na prednjem zidu bolnišnice. Ponovno imamo tudi opraviti z imeni individualnih slikarjev in slikark. Zraven tega stoji pisana podoba Quetzalcoatl oziroma pernate kače, ki nas spomni na mitološko realnost, po kateri so Indijanci sami sebi vidni, kajti to srednjeameriško božanstvo (**slika 20**) je precej pridobilo na pomenu med tako imenovanim postklasličnim obdobjem, kar pa morda sovпада z življenjem istoimenske zgodovinske osebnosti Topiltzin Quetzalcoatl.⁵² In ne samo to; ker je v nekaterih mitih predstavljen kot prvi stvarnik, je treba na Quetzalcoatl gledati kot na božanstvo izjemne antikvitete. Tako je na primer na začetku Popl Vuha⁵³, K'ucumatz⁵⁴ (*ki je Quiche verzija Quetzalcoatl*) predstavljen kot eden najpomembnejših stvarniških bogov. Asoiran pa je tudi z bogom dežja, koledarjem, planetom Venero ter prerokovanjem. Quetzalcoatl včasih nastopa in je tako razumljen kot Ehecatl – bog vetra.

Zaradi vsega naštetega Quetzalcoatl kot parno božanstvo poudarja načelo dvojnosti v srednjeameriški misli.⁵⁵ Tako so Azteki, Zapoteki in Indijanci Maja asociirali svojo pernato kačo z življenjem, dušo in duhom. Glede na starodavno mehiško kozmogonijo je bil portret Mehike vedno portret ustvarjanja. Zato je v tej zvezi otvoritvena podoba Quetzalcoatl, kot jo vidimo na muralu, povsem upravičena.

Naslednji, precej dvomni vzorec je morda inspiriran s katero od olmeških izrezb, ki jih lokalno imenujejo El Rey in ki prihajajo iz Chalcatzingo, Moreles (**slika 21**). Ta predstavlja umetelno oblečeno olmeško vladarko, ki sedi na votlinasti niši. Nad vladarkinim pokrivalom pa je videti majhno *“plameneče oko”*, povezano s prej omenjeno podobo.

Temu zelo nenavadnemu abstraktnemu motivu sledi preprosta upodobitev glav, pokritih z balaklavami (**slika 22**). Njihova ovalno oblikovana odprta usta implicirajo pogosto uprizo-



slika 21. Petroglif El Rey

⁵² Mit o Quetzalcoatl pripoveduje, da je ta veliki vodja zavladal Tuli, Hidalgo, v desetem stoletju. Prevarant, imenovan Tezcalipoca, ga je prisilil, da je popil toliko omamne pijače, da se je osramotil pred lastnim ljudstvom, potem pa je zbežal iz Tule in se zavezal, da se bo vrnil z vzboda in se maščeval. (Miller 1996: 171)

⁵³ Popl Vuh je veliki ep Quiche Indijancev Maja iz gvatemalskih višav, hkrati pa je najdaljše danes obstoječe indijansko besedilo. V latinico je bil transkribiran leta 1554.

⁵⁴ K'ucumatz je element vode, ki je igral izjemno pomembno vlogo skupaj z ognjem (Tepew) pri stvarjenju vsega, kar obstaja (Preuss 1988: 27). Poleg tega je kot stvarniško božanstvo skupaj z drugimi tovrstnimi bogovi (Jurakan in Tepew) K'ucumatz tudi prevzel pomembno vlogo inštrukcije prerokovalcev, da so razkrivali usode ljudi, ki jih bodo ustvarili (Preuss 1988: 32).

⁵⁵ Miller 1996: 226.



slika 22. Anonimno - detajl, stranski zid bolnišnice v Oventicu

⁵⁶ Tamayo pribaja iz zapoteške družine.

⁵⁷ Corredor-Matbeos 1987: 17.

⁵⁸ Paz 1979: 23.

rjeno kolektivno petje ali recitacijo iz bogatega repertoarja zapatističnih pesmi in sloganov. Prisotnost teh anonimnih zamaskiranih obrazov ob skupini pristnih zapatistov je simbolična ideološka povezava z Emilianom Zapato in njegovo vojsko, povezavo, ki je tako pogosto tudi javno izražena v diskurzu njegovih sedanjih – tako rekoč – soborcev. Medtem pa podoba ženske, ki stoji za obema skupinama in ki ima dolgo modro zakrivalo, ob sebi pa krilato zlomljeno srce, evocira krščansko simboliko. Ta mešana ikonografija, ki nakazuje pluralnost in hibridnost zgodovinskih, ideoloških ter ne nazadnje tudi estetskih elementov, dodatno podkrepi tezo o umetnosti, ki jo tu obravnavamo kot umetnost, ki se zoperstavlja redukciji na unitaren revolucionarni stil ali omejeni družbeni pogled.

Dve živali, morda pes in ptič, ki tulita v mesec (**slika 23**), sta neverjetno podobni kombinaciji dveh slik mehiškega slikarja Rufina Tamaya (**sliki 24, 25**), čigar delo ne odlikujejo samo transformacija oblik, temveč tudi dinamične barve. Ker je Tamayo indijanskega rodu⁵⁶, sta obredna narava in nenavadni ekvilibrium, ki se vleče skozi njegov celotni opus, tesno povezana z “njegovim ljudstvom”.⁵⁷ Tukaj si sposodimo besede mehiškega nobelovca Octavia Paza, ki se je ozrl po Tamayovem delu v svojem eseju “Umetnost transformacije”, in jih uporabimo za uokvirjenje te skrivnostne podobe:

*“Mreža piktorialnih občutenj, ki jih predstavljajo Tamayove slike, je hkrati tudi metafora. Kaj pa ta metafora pravi? Svet obstaja, življenje je življenje, smrt je smrt: vse je. Ta afirmacija, iz katere nista izključena ne nesrečnost ne naključje, je bolj dejanje domišljije kot pa volje ali razumevanja. Svet obstaja prek domišljije, ki nam ga razkriva, medtem ko ga tudi spreminja.”*⁵⁸



slika 23. Anonimno - detajl, stranski zid bolnišnice v Oventicu

Na skrajni desni, zraven kratke čustvene ter odločne pesmi, ki je ponosna na tisto, kar njen avtor imenuje *“moji ljudje”*⁵⁹, stoji zaključna podoba Device iz Guadalupe, katere obraz je zakrit z zapatističnim šalom (*slika 26*). V zvezi z njeno prisotnostjo v oventiški bolnišnici sta mogoči dve razlagi. Prvič, ker je uradno ime te ustanove Clinica La Guadalupeana, je na to osebnost mogoče gledati kot na njeno patronažno svetnico. Drugič, ne samo da pomeni *“trenutek miru v procesu pokrščevanja Indijancev”* ter *“mehikanizacijo vere”*⁶⁰ ob koncu dvajsetega stoletja, temveč ta temnopolta devica tudi udejanja izkušnjo marginalnosti in trpljenja.⁶¹ Poleg tega pa je devica razumljena kot preprosta ženska, kmetica, ki je bila izbrana prav zato, ker predstavlja posameznico iz najnižjih družbenih slojev, ki si pridobi dostojanstvo, druge pa inspirira, da storijo enako. Posledica njene prisotnosti je, da potrjuje zapatistični boj v krščanskem smislu. Poleg tega pa naj bi bila po verovanjih samih zapatistov prav ona tudi prisotna med njihovimi meditacijami.

V primerjavi z večinoma simbolnimi podobami zgoraj predstavljenega murala, je ikonografija zidne slike pod njo precej specifična. Kot celota je tudi vizualno manj ambiciozna. Celotno delo, ki je bilo ustvarjeno med kulturnim encuentrom chicano in zapatističnih žensk, je ukoreninjeno v tisti segment likovne govornice Chicanov, ki ustvarja *“vizualno naracijo kulturne negacije”*.⁶² Chicani so izkusili kolonialno zavzetje ter aneksacijo, notranjo kolonializacijo, razlaščanje, migracije in prisilne selitve. Prav te izkušnje so tudi porodile različne strategije preživetja in transformacije, ki vključujejo tudi tako imeno-



slika 25. Rufino Tamayo - Noč misterioznosti (1957)

⁵⁹ Nekaj stvari o mojih ljudeh je, ki jih ne morem pozabiti. Kdorkoli pride in jih žali, oni pa ostanejo tibo. Toda vedo, kdo jim laže in kdo jih žali; zato, ker moji ljudje niso neumni, zato, ker moji ljudje so pogumni, zato ker bodo nekega dne, ko bo kri prevrela, moji ljudje prišli pojoči na planos puško na njihovem četu, in potem otroci ne bodo več spali v vežab. Noben kmet in delavec ne bo več stiskal zob. Zato ker so moji ljudje Machosi !!! In nihče si ne bo upal tega zanikati!

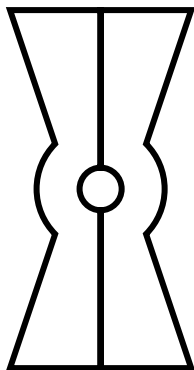
⁶⁰ Monsivais 1997: 37.

⁶¹ Monsivais 1997: 45.

⁶² Ybarra-Frausto 1995: 180.



slika 24. Slika Rufina Tamaya (1941)



slika 27. Olin, azteški znak za peto ustvarjenje

⁶³ Zamudio-Taylor 1996: 317.

⁶⁴ Martinez 1995: 175.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Približno 150.000 Indijancev Tzotzil živi v okolici San Christobal de las Casasa, v glavnem v majhnih vaseh, kot so San Chuan Chamula, Zinacantan, Mitontic, San Pedro Chenalho itn.

slika 26. Detajl, stranski zid bolnišnice v Oventicu



vani proces *“prevzema kulture”*. Jedro tega je ponovni prevzem ter vzpostavitev povezav z realno, pa tudi z osmišljeno zgodovino, ki *“vključuje topografije aneksiranega jugozaboda in Mehike prek nacionalističnega projekta identitete”*.⁶³

Kot smo videli v prejšnjem razdelku, ima tu osrednji pomen koncept Aztlan, vsaj kar se tiče umetniškega gibanja chicano. Nič čudnega torej, če se otvoritveni prizor tega murala eksplicitno navezuje prav na tovrstno vizijo. Upodobljena likovna predstavitev konflikta med indijanskim svetom ter kapitalistično moderno (*ki se kaže preko simbolov, kot je znak za dolar, zlih obrazov, onesnažujoče tovarne, mačjega človeka v obleki, raznih strojnih delov, itn.*) obtožuje družbenoekonomske, politične ter rasne neenakosti v ZDA. S postavitvijo v bolj specifično okolje pa je ta podoba tudi mogočna metafora izkušenj chicano v sončni kakor tudi s smogom preplavljeni urbani pokrajini južne Kalifornije oziroma prav tam, kjer naj bi se nahajal mitični Aztlan.

Sosednji prostor med prvima dvema oknom stavbe je napolnjen s čustveno podobo treh sedečih članov skrivne indijanske skupnosti, od katerih eden podpira telo svojega umirajočega tovariša. V nasprotju s prejšnjo tematiko je bil motiv žalujočih nad umirajočim ali mrtvim revolucionarjem pogosto uporabljen v mehiških muralih. Ogenj za skupino ter plameni nad drugim oknom evocirajo idejo apokalipse. Tu nas zgodovina uči, da konci stoletij vedno prinesejo na plano tisto, kar je *“apokaliptično – in tudi idealistično – v človeku”*.⁶⁴ Tako je ob koncu drugega tisočletja ta apokaliptični trenutek mogoče videti v verskih in etničnih konfliktih, kakor tudi v naraščajoči nestrpnosti do *“drugičnosti”*.⁶⁵ Poleg tega pa je prav to podobo mogoče tudi interpretirati v smislu revolucionarne spremembe oziroma kot začetek nove, pravičnejše družbe na ruševinah njene skorumpirane predhodnice.

Tem temam propada, smrti in uničenja sledi idilična upodobitev Tzotzil Indijanca s tradicionalnim pokrivalom, ki ga odlikujejo barviti trakovi.⁶⁶ Dva govorna venca pred njim nista postavljena med njegove ustnice, kakor smo sicer vajeni, temveč se vijeta iz rožnate nedoločljive snovi za njegovo glavo. Leta tako sugerira glasove duhov mitološke preteklosti. Poudarek tovrstnim

glasovom pa dajejo tudi zapatisti sami, kajti prav ti jim nalagajo upor, s katerim bi naredili konec tragedijam in krivic.⁶⁷

Mitološka ukoreninjenost naracije tega murala je še dodatno poudarjena s skupkom različnih simboličnih in drugih elementov (**slika 18**), ki so v glavnem povezani z naravo ter z njeno močjo. Le-ta stoji nasproti poprej omenjenemu materializmu industrializiranega prvega sveta. Nekateri teh elementov tudi evocirajo predkolumbijske likovne podobe, katerih glavnina je, kot že rečeno, azteškega izvora. Trije belo obrobljeni predmeti spominjajo, ko se obrnemo za devetdeset stopinj, na Olin oziroma na azteški znak za peto sonce oziroma za ustvarjanje ali čas, v katerem živimo zdaj (**slika 27**). Kajti vsa pretekla štiri sonca, minula obdobja, so bila že uničena in, kot so to razumeli Azteki, se bo tudi naš sedanji svet kataklizmično končal.⁶⁸ Če je tako, potem se iz tega murala enako vije ideja apokalipse ali revolucije.

Smrt, ki je sestavljena iz skupine lobanj različnih velikosti, spominja na pomanjšano verzijo kolosalne kamnite upodobitve Coatlicue, kar v prevodu pomeni "ona, ki ima kačja krila". Kot aspekt boginje zemlje/plodnosti ter kot mati mehiškega patronažnega božanstva, Huitzilopochtli, Coatlicue predstavlja tudi eno najpomembnejših nam znanih azteških skulptur (**slika 28**).⁶⁹ V našem primeru Coatlicue udejanja podobo tragične predkolumbijske preteklosti. Toda v navezavi s tem delom murala je treba upoštevati tudi izjemno mesto, ki ga ima koncept smrti v sodobni mehiški družbi. Tu je smrt druga, dopolnjujoča polovica življenja, predmet slavljenja, kakor tudi tragičnega odpora. Skratka, je zavestni del mehiškega vsakdana. Poleg tega pa v chiapaških višavjih življenje tamkajšnjega indijanskega prebivalstva predvideva smrt, kajti ljudje, ki tam domujejo, vedo, da je smrt vir vsega – preteklosti, prednikov ali pa vir sedanjosti. Tako je odziv Indijancev na univerzalno dejstvo smrti to, da "potujejo od profanega k svetemu, od človeškega telesa k telesu

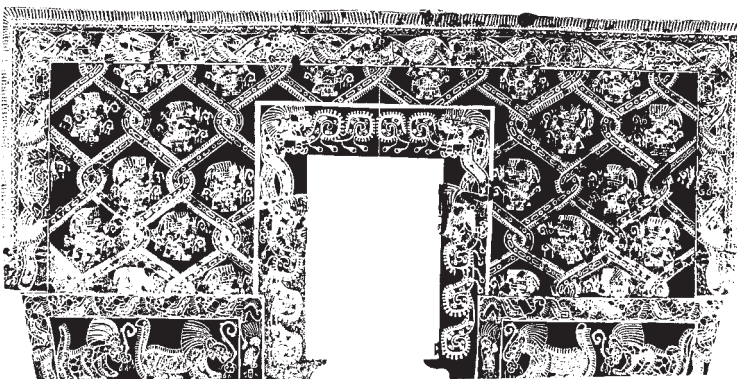


slika 28. Coatlicue

⁶⁷ Tako tudi Marcosov komunike "Kdo lahko prosi za pomilostitev in kdo jo lahko podeli?", katerega del spodaj citiram. (Marcos 1995b: 80–82)

⁶⁸ Miller 1996: 212.

⁶⁹ Miller 1996: 201–210.



slika 29. Zidna slika - portico 2, glavni tempelj belega patia, Ateltecocan bivanjska enote, Teotihuacan

⁷⁰ Fuentes 1997: 9.

⁷¹ Marcos 1995b: 81–82.

⁷² Berrin 1988: 214–215. Tudi obroba vrat vsebuje podoben vzorec, čeprav leta ni v diamantni obliki, sestavljen pa je iz dveh prepletelih kač, ena je pernata, medtem ko ima druga kožuh kojota.

⁷³ Podoben vzorec kot tisti, ki je upodobljen na traku v Oventicu, je, naprimer, mogoče videti na nebesnem traku pokrova sarkofaga v Templju inškrpcije v Palenque, Chiapas (**slika 30**).

Boga." ⁷⁰ Prav tako tudi zapatisti sami priznavajo prisotnost smrti v vsakdanu indijanskih skupnosti, kajti prav nanjo se sklicujejo v svojih pismih in komunikejih:

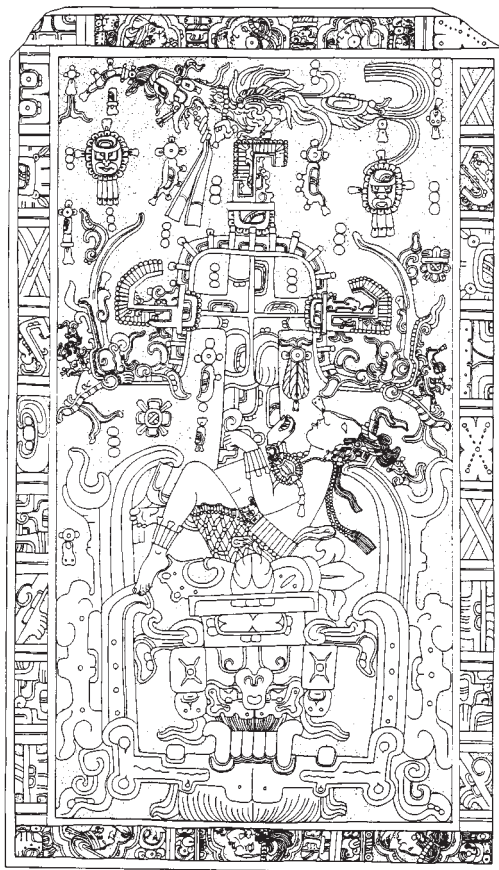
*"Naši mrtvi, večinski mrtvi, demokratično mrtvi, ki umirajo od žalosti, ker ni nihče ničesar naredil, ker mrtvi, naši mrtvi, so šli kar tako, ne da bi jih kdo preštel, ne da bi kdo rekel "DOVOLJ" oziroma to, kar bi dalo vsaj malo pomena njihovim smrtim, pomena, ki ga zanje nihče nikoli ni izsledil, večno mrtvi, ki zdaj znova umirajo, toda ali tokrat zato, da bi živeli?"*⁷¹

Tovrstna neomajna odločenost premagati današnjo kontekstualizacijo smrti je na muralu simbolično upodobljena z lasom, ki se vije okoli okostnjaške figure. Sprevod identičnih ornamentov, ki tečejo po oknih, evocira omrežitev ponavljajočega se diamantnega vzorca, ki ga je mogoče najti na Porticu 2 oziroma na zidni sliki glavnega svetišča belega patia v Atetelco bivanjski enoti v Teotihuacanu (**slika 29**). Ta vsebuje izvrševalce srčnega žrtvovanja, ki so upodobljeni na slikah v belem patiju.⁷²

To podobo pa bi lahko tudi primerjali z nebesnim trakom (**slika 22**) oziroma s še enim simbolom, vzetim iz mitološke predkolumbijske preteklosti. Njegova funkcija je omogočanje prehoda iz naravnega v nadnaravni svet.⁷³ Medtem ko se leva stran traku izteče v zakriti gverilski glavi, pa glava na nasprotni strani pripada temnopoltemu moškemu indijanskega rodu. Slednji je usmerjen proti indijanskemu šamanu, ki nosi zapatistični šal in v rokah drži skrivnostni spiralni predmet nedoločljive snovi. Celotni prizor ima mistično oziroma skorajda sveto vzdušje, ki pa je še dodatno poudarjeno z majhnimi letečimi in bledikavimi bitji in kričečo lučjo, ki spominja na metuljevo telo.⁷⁴ Ta, zadnja, podoba barvite fantazijske pokrajine, dopolni umirjeni prehod od prizorov terorja k sanjskemu svetu, ki je tu vzpostavljen kot idealizirana podoba preteklosti.

Glede na to, da imamo opraviti z umetniško stvaritvijo žensk chicano, ki je posvečena vsem, ki so del gibanja, ta scena raziskuje tudi simbolično transfor-

slika 30. Risba pokrova sarkofaga, tempelj inškrpcije, Palenque, Chiapas



macijo iz sedanje obstoječe družbe v prihodnjo družbo miru (**slika 26**). Ker so Chicanos notranji izgnanci v svoji lastni domovini, poudarek, ki ga dajejo indijanski dediščini, ideološko uteži ter usmeri prav umetniška dela, med katerimi je tudi to, ki je pred nami, oziroma njihova *“zavest o preteklosti aktivira strategije prihodnosti”*.⁷⁵ Z drugimi besedami – zaznavo zgodovine v tem muralu je mogoče razumeti kot prihodnjo rešitev za trenutno obstoječo, toda težavno sedanjost.

IV. SKLEP

Glede na tehniko, stil, monumentalnost in druge estetske vrednote zapatistični murali najbrž ne pomenijo izjemnega preloma v dolgi zgodovini zidne poslikave. Zaradi težke dostopnosti njihovih lokacij in kljub dejstvu, da so vsi narejeni na javnih zgradbah (*bolnišnica, knjižnica, hale, kulturni centri itd.*) je prav tako malo verjetno, da bodo kdaj postali tako znani, obiskani ter priznani po vsej Mehiki ali preostalem svetu, kot drugi dosežki muralistične umetnosti. Seveda pa to ni bil glavni povod, zavoljo katerega so bili ustvarjeni. Nasprotno – kolektivni duh, ki je tako ključnega pomena za celotno organizacijo indijanskega odpora v Chiapasu, je trajno zaznamoval ta dela, kajti domačini so iz vsega sveta medsevedno toplo sprejeli *“ljudi, ki slikajo”*, ne pa slikarje.⁷⁶

Še pomembnejše pa je, da kot priče indijanskemu boju za pravico, mir, priznanje in življenje z digniteto murali obstajajo kot trajna piktorialna kronika koherentnega cilja. V tem pogledu so popolnoma enakopravni s tistim, kar številni kritiki trdijo o delih mehiškega muralnega gibanja, ki so korenine ljud-

⁷⁴ *Upodobitev metuljev nas ponovno spomni na starodavno mitološko ikono-grafijo Teotihuacana, se posebej templja Quetzalpapalotl oziroma “Quetzal Metulju” – kraj, o katerem se misli, da je v njem živel eden urbovnih duhovnikov ali vladarjev. Vanj se vstopi preko patija, ki ga tvori dvanajst štirikotnih kamnitih stebrov, na katerih so izrezljani izjemno simbolizirani reliefi in na katerih so tudi bitja, ki so deloma ptiči deloma pa metulji. Od tod tudi ime templja. Motiv metulja prav tako najdemo v Tuli (oziroma na prizorišču mesta Tollan), Hidalgo. Le-to je bilo glavno mesto Toltecov, ene izmed politično ter tudi kulturno dominantnih skupin v Srednji Ameriki za časa zgodnjega postklasličnega obdobja (900–1200 n. s.). Na tem prizorišču pa tako imenovana piramida B vsebuje dve velikanski skulpturi, poznani kot Atlanteanski stebri, ki predstavljajo vojščake, pripravljene na boj. Skupaj z orožjem in pokrivalom je vzorec metulja na njihovih prsib eden bistvenih elementov onih, ki se bojujejo.*

⁷⁵ Ybarra-Frausto 1995: 177.

⁷⁶ *Ta sintagma se nanaša na Marxovo prepričanje, da je treba umetnost demokratizirati in da ima vsak posameznik ali posameznica sposobnost umetniškega ustvarjanja. Zato je Marx v Nemskei ideologiji zatrdil, da v komunistični družbi ni slikarjev, so le ljudje, ki se med drugim ukvarjajo tudi s slikanjem.*



slika 31. Atlantski stebri, piramida B, Tula, Hidalgo

⁷⁷ Rochfort 1997: 219.

⁷⁸ Vargas Llosa 1997: 278.

stva, njegove etničnosti ter skupni občutek izvora, v katerem "se lahko analiza in apropiacija zgodovine osredotoči na boj za svobodo, pravico in predvsem identiteto." ⁷⁷

Navsezadnje pa je treba tudi prav vsak posamezni mural videti ter dojeti kot neodtujljivi del zapatističnega in tudi svetovnega boja proti kakršnikoli obliki zatiranja. Kot taki so tudi, ter bodo še naprej ostali, odlična vizualizacija misli, ki jo je zapisal perujski pisatelj Mario Vargas Llosa:

"Še tako majben manifest, pismo, ki ga podpiše peščica ljudi, je lahko kot kapljice vode, ki načnejo kamen. V vsakem primeru pa tovrstne geste, dejanja, simbolične grožnje omogočajo, da se še naprej živi z neko mero dignitete in morda še na druge prenesejo voljo ter samozavest, ki sta potrebni za kolektivno akcijo. Nobenih režimov ali oblasti ni, ki bi bili neuničljivi ali pa ki jih ne bi bilo mogoče spremeniti. Če je zgodovina absurdna, potem se lahko zgodi karkoli – seveda zatiranje in zločini, toda tudi svoboda." ⁷⁸

Prevedel Nikolai Jeffs

LITERATURA:

Knjige in članki:

- ADES, DAWN (1989): *Art in Latin America*, Yale University Press, London.
- ANAYA, RODOLFO A. (1989): *Aztlan: Essays on the Chicano Homeland*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- ANONYMOUS (1994): "Interview with Subcommandante Marcos", v *Zapatistas! Documents of the New Mexican Revolution*, str. 289-309.
- ANONYMOUS (1995): "Human Rights", v Katzenberger, str. 55.
- ANONYMOUS (1995): "Interview: Regional Union of Craftswomen in Chiapas", v Katzenberger, str. 111-118.
- BENJAMIN, MEDEA (1995): "Interview: Subcommandante Marcos", v Katzenberger, str. 70-77.
- CAMNITZER, LUIS (1994): *New Art of Cuba*, University of Texas Press, Austin.
- CLEAVER, HARRY (1994): "Introduction" in *!Zapatistas! Documents of the New Mexican Revolution*, str. 11-23.
- COCKROFT, EVA SPERLING (1995): "Contradiction of Progression: The Mainstreaming of Mural Movement", v Ziff, str. 22-207.
- CORREDOR-MATHEOS (1987): *Tamayo*, Rizzoli International Publications, Inc., New York.
- DEBRAY, REGIS (1996): "A Guerrilla with a Difference", v *New Left Review*, št. 218, julij-august 1996, str. 128-137.
- FRANCO, JEAN (1970): *The Modern Culture of Latin America, Society and the Artist*, Penguin Books Ltd., Middlesex.
- FRYD, NORBERT (1955): *Mexicka grafika*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Prague.
- FUENTES, CARLOS (1997): *A New Time for Mexico*, Bloomsbury Publishing Plc., London.
- GOMEZ, MARIO (ur.) (1997): *Militarization and Violence in Chiapas*, Servicio Informativos Procesados, A. C.

- KATZENBERGER, ELAIN (ur.) (1995): **First World, Ha Ha Ha! The Zapatista Challenge**, City Light Books, San Francisco.
- KUNZLE, DAVID (1995): **The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979–1992**, University of Texas Press, Ltd., London.
- KUNZLE, DAVID (1995): **“Uses of the Portrait: The Cbe Poster”**, v *Art in America*, let. 63, št. 5, september–oktober 1995, str. 66–73.
- LEON, ANTONIO GARCIA DE (1996): **“Chiapas and the Inventing of Established Orders”**, v *Identities*, let. 3, št. 1–2, avgust 1996, str. 261–269.
- LEON-PORTILLA, MIGUEL (1998): **Time and Reality in the Thought of the Maya**, University of Oklahoma Press, London.
- LLOSA, MARIO VARGAS (1997): **Making Waves**, Faber and Faber Ltd., London.
- LUCIE-SMITH, EDWARD (1993): **Latin American Art of the 20th century**, Thames and Hudson Ltd., London.
- MADRAZO, ROVIROZA (1995): **Indigenous rights, ethnocentrism and the crisis of the nation-state: paradigmatic consideration for human rights. Zapatista rebellion in Mexico and ethnic conflict in Nicaragua**, doktorska disertacija na Univerzi v Essexu, 1995.
- MARCOS, SUBCOMMANADANTE (1994): **“The Southeast In Two Winds”**, v **Zapatistas! Documents of the New Mexican Revolution**, str. 25–46.
- MARCOS, SUBCOMMANADANTE (1995): **“Who Must Ask for Pardon and Who Can Grant It?”**, v *Shadows of Tender Fury*, str. 80–82.
- MARCOS, SUBCOMMANADANTE (1995): **“The Sup Will Take off His Mask, if Mexico Takes off Its Mask”**, *Shadows of Tender Fury*, str. 83–86.
- MARTINEZ, RUBEN (1995): **“The Tense Embrace of the “Other”: Mexico and the U. S.”**, v *Ziff*, str. 175–181.
- MARX, KARL (1997): **“The German Ideology”**, v McLellan, str. 159–191.
- MCLELLAN, DAVID (ur.) (1977): **K. Marx, Selected Writing**, Oxford University Press, Oxford.
- MONSIVAIS, CARLOS (1997): **Mexican Postcards**, Verso, London.
- MOSQUERA, GERARDO (ur.) (1995): **Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism in Latin America**, Institute of International Visual Arts, London.
- PAZ, OCTAVIO (1979): **“An Art of Transformations”** v **Rufino Tamayo: Myth and Magic**, str. 9–23.
- PAZ, MARIA FERNANDA (1996): **“Searching Root causes: A Historical Background Sketch of the Protagonists of the Zapatista Uprising”**, v *Identities*, let. 3, št. 1–2, avgust 1996, str. 235–253.
- PETRAS, JAMES (1997): **“Latin America: The Resurgence of the Left”**, v *New Left Review*, št. 223, maj–junij, 1997, str. 17–47.
- PONIATOWSKA, ELENA (1995): **“Women, Mexico, and Chiapas”**, v Katzenberger, str. 99–107.
- PONIATOWSKA, ELENA (1995): **“Communiqué: Voices from the Jungle, Subcommandante Marcos and Culture”**, v *Ziff*, str. 214–225.
- POYNTON, PETER (1997): **“Mexico: Indigenous Uprising: never more a Mexico without us!”** v *Race & Class*, zv. 39, št. 2, oktober–november 1997, str. 65–73.
- ROCHFORD, DESMOND (1997): **Mexican Muralists, Orozco Siqueiros Rivera**, Laurence King Publishing, London.
- ROCHFORD, DESMOND (1997): **“International Reflections of a National Struggle: The Murals of the Nicaraguan Revolution”**, v *The Oxford Art Journal*, let. 20, št. 2, str. 80–82.
- RUFINO TAMAYO (1979): **Myth and Magic**, Solomon and R. Guggenheim Foundation, New York.
- SHELTON, ALAN (1996): **“Masks”** v **The Dictionary of Art**, zv. 21, Grove, New York, str. 250–252.
- SIQUEIROS, DAVID ALFARO (1975): **Art and Revolution**, Lawrence and Wishart, London.
- STALLABRASS, JULIAN (1996): **“The Dead, Our Dead, Murals and Banners of the Zapatistas”** v *Third Text*, št. 38, pomlad 1996, str. 55–64.
- STEIN, PHILLIP (1994): **Siqueiros: His Life and Works**, International Publishers, New York.

- STEPHENSON, JAMES (1994): **"The 1994 Zapatista Rebellion in Southern Mexico: An Analysis and Assessment"**, SCSi občasnik, št. 12, SCSi, Staff College, Camberley.
- SULLIVAN, EDWARD J. (ur) (1996): **Latin American Art in the Twentieth Century**, Phaidon Press Ltd., London.
- VILLORO, JUAN (1995): **"Mexicamerica: Outlaws' Borders – Literature and the Border"**, v Ziff, str. 183–199.
- WILLIAMSON, EDWIN (1996): **The Penguin History of Latin America**, Penguin Books Ltd., London.
- WOMACK, JOHN (1968): **Zapata and the Mexican Revolution**, Knopf, New York.
- YBARRA-FRAUSTO, TOMAS (1995): **"The Chicano Movement, The Movement of Chicano Art"**, v Mosquera, str. 165–182.
- ZAMUDIO-TAYLOR, VICTOR (1996): **"Chicano Art"**, v Sullivan, str. 316–329.
- ZIFF, TRISHA (ur.) (1995): **Distant Relations, Chicano, Irish, Mexican art and Critical Writing**, Smart Art Press, New York.
- RAZLIČNI AVTORJI (1994): **Zapatistas! documents of the new mexican revolution**, Autonomedia, New York.
- RAZLIČNI AVTORJI (1995): **Sbadows of Tender Fury, The Letters and Communiqués of Subcommandante Marcos and the Zapatista Army of National Liberation**, Monthly Review Press, New York.

Drugi viri:

- "NCDJL Research on US Financial Interests in Mexico"**, ncdm-ally@igc.org
- "The San Andres Accords: Two Years Later"**, <http://www.peak.org/~joshua/fzln/news.html>
- Intervju z Erastom Urbino**, Mexico City, 17. september, 1997.
- Intervjuji z aktivisti centra za človekove pravice Fray Bartolome de Las Casas**, San Cristóbal de las Casas, september 1997 (iz varnostnih razlogov so želeli ostati anonimni in njihovo željo ne le razumem, temveč tudi docela spoštujem).