

Arte tz'utujil

**Kunst og kulturproduksjon blant en gruppe malere i San Pedro La Laguna,
Guatemala**



Av Eva Marie Danielsen
Hovedfagsoppgave i sosialantropologi levert som del av
Cand.polit.graden ved Sosialantropologisk institutt,
Universitetet i Oslo
Våren 2007

FORORD

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til malerne i San Pedro – uten dere og bildene ville denne oppgaven aldri blitt til. Jeg vil også takke de av lokalbefolkningen som ble mine venner og som viste meg både positive og vanskelige sider ved sine liv; av dere har jeg lært mye. Takk også til de ”lokale gringoene”; hos dere fikk jeg utløp for frustrasjoner og et ”fristed” fra feltarbeidet.

I skrivefasen, fra prosjektbeskrivelse til siste innspurt, har Arve Sørum vært min veileder; jeg gikk alltid fra ditt kontor med større tro på oppgaven min enn da jeg kom – takk. Takk også til Peter Hervik som fungerte som veileder i forbindelse med og rett etter feltarbeidet. Takk til mamma for korrekturlesing av første utkastet, de resterende ”skriveleifer” er mine.

Arbeidet med denne oppgaven har vært en lang og til tider ensom prosess. Selv om oppgaven mentalt har vært til stede fra feltarbeidet i 2000 til den muntlige eksamen våren 2007, har jeg ikke sittet på foran dataskjermen i alle disse årene. Feltarbeidet var ikke bare en *rite de passage* i studiesammenheng; i Guatemala traff jeg Mike, som nå er min mann. I 2001 kom vår første sønn til verden, andremann i 2005. Thank you, my love, for seeing me through this ”neverending” thesis, og takk kjære Tius og Edwin for at dere er til.

Etter tre skrivesemesteret dro familien til Guatemala i januar 2004, og etter et opphold i Norge samme sommer, dro vi i september tilbake til Guatemala for nok et halvår. Oppgaven er i midlertid i sin helhet basert på feltarbeidet som varte fra februar til november 2000.

Eva Marie Danielsen, Oslo 20. februar 2007

SAMMENDRAG

Gjennom turistinformasjon og reiselitteratur profileres gjerne Guatemala som et land med stolte røtter til en eldre mayakultur. Modernitet, sosiale ulikheter, men også det multietniske aspektet er fraværende eller svært nedtonet. Særlig fremheves mayaruinene i Petén og dagens mayaer i høylandsområdet – og da spesielt deres vevde tekstiler og kommunespesifikke drakter. I denne oppgaven ser jeg på en nyere kunsttradisjon; oljemalerier, hvis temaer tar utgangspunkt i mayaindianerens skikker. Malesjangeren, ofte kalt *primitivismo*, oppstod uavhengig i tre landsbyer. En av disse er San Pedro La Laguna. Her har maletradisjonen blant annet blitt overført fra maler (maestro) til maler (elev), og det er derfor store likheter i valg av tema og komposisjon. Bildene males hovedsakelig for et eksternt publikum; kunstsamlere eller turister, og størrelse og form varierer etter hvem mottaker er. Jeg undersøker hvordan bildene forholder seg til dagliglivet og analyserer malernes diskurs rundt bildenes innhold og hvordan de ser sin egen rolle. Malerne ser bildene som et kommunikasjonsmiddel for å formidle aspekter ved egen kultur. For å gripe meningsaspektet ved bildene og dermed få en forståelse av faktorer som vektlegges i utforming av personlig og etnisk identitet er det nødvendig å plassere bildene i en større sosial og historisk kontekst. Dagens malere har utviklet en egen stil der det i tillegg til fokusering på forsvunne og levende tradisjoner, legges særlig vekt på utformingen av drakt. I San Pedro er det ytterst få som daglig bruker den lokale drakten. Mens språket er viktig for lokal identitet, sees drakt som den faktoren som, visuelt sett, klart synliggjør etnisk tilhørighet. Ved å male drakt, men også ved å bruke drakt i ulike anledninger, representerer malerne sin lokale gruppe, Guatemalas mayaindianere og Guatemala som land.

INNHold

Forord	i
Sammendrag	iii
Illustrasjoner	vii
Ordlister	viii
Kart	ix
Innledning	1
Valg av felt	2
Mine roller i felten.....	4
Informantene	6
Metode.....	7
Antropologiske perspektiver på kunst.....	11
Malte, skrevne og vevde identiteter	16
Presentasjon av kapitlene	17
1. Nasjonal og lokal kontekst	19
Guatemala.....	19
Historisk bakgrunn	21
San Pedro La Laguna	24
På vei til lago de Atitlán og San Pedro.....	25
Atitlánområdet historie med fokus på San Pedro La Laguna	31
Dagligliv i San Pedro	34
2. Malerne	41
Indianisme og turisme	41
Kort historikk om oljemaling i San Pedro.....	46
Malerne.....	50
Kvinner og kunst(håndverk).....	55
Gallerier og artesania versus kunstsamlere og originalbilder	59
Organisering, håp for fremtiden og mål med kunsten.....	67
3. Bildene; genre og motiv	71
Primitivismo	72
Paisajismo/Realismo	74
Arte naïf.....	75
Arte popular/arte contemporánea.	76
Stedslokalisering betegnelse.....	78
Etnisk-, turist- og suvenirkunst	80
Bildene.....	83
Paisajismo; tema, teknikk og komposisjon	83
Atitlánlandskap.....	84
Primitivismo; tema, teknikk og komposisjon.....	86
Corte de café.....	87
Mercado de noche	89
Tematisk og teknisk utvikling	91

4. Costumbres i dagliglivet og i kunsten.....	97
Lo de antes y lo de hoy – fortid og nåtid.....	97
Costumbres.....	101
Dagligliv.....	106
Jordbruk.....	106
Produksjon og salg.....	113
Kvinnens gjøremål.....	115
Rituelle skikker.....	117
Ritualer.....	118
Danser, fester og prosesjoner.....	118
Rituelle yrker.....	121
Malerne som etnografer/malerne som samlere.....	124
5. Drakt og identitet.....	129
Etnisitet og lokal identitet i Guatemala.....	129
Drakt i et antropologisk perspektiv.....	136
Drakt i Guatemala; bruk, endring i bruk og mening.....	138
Bruk av traje i San Pedro.....	143
Bruk av traje blant kunstnerne og deres fremstilling av drakt i bildene.....	148
Oppsummerende kommentarer.....	153
Avslutning.....	157
Folklore, kultur og kunst.....	160
Costumbres og etnisk identitet.....	162
Appendiks A.....	167
Litteraturliste.....	181

ILLUSTRASJONER

”Fabricando laso”, 2000 av Domingo Criado	Forside
Domingo Rocché maler Mercado de Noche	side 53
Diego Toc maler Adoración de maíz	side 53
Vendedora bilde, av Maria Mendez Gonzalez	side 58
”Torteando”, 2000 av Maria Mendez Gonzalez	side 58
Fotografi av Lia Batz i familiens souvenirbutikk	side 82
Rafael Gonzalez y Gonzalez med to landskapsbilder	side 85
”Produccion del cafe”, 2000 av Antonio Chavajay Yojcóm	side 88
”Mercado de Noche”, 2000 av Pedro Chavajay Toc	side 90
Emilio Morales viser bilde malt fra “maurperspektiv”	side 93
”Noviasco”, 2000 av Domingo Criado	side104
Samfunnskritisk bilde av Lorenzo Morales	side175

Alle fotografiene er tatt av Eva Marie Danielsen, 2000.

ORDLISTE

Anciano – eldre person

Arte – kunst

Artesanía – kunsthåndverk (brukes også av malerne om det å masseprodusere turistbilder)

Campo – åker

Campesino – jordbruker, bonde

Casa – hus, hjem

Corte – (som regel saronglignende) vevd skjørt – del av traje

Corte de café – kaffeplukking/innhøsting (fellesbetegnelse på bilder som har dette som tema)

Costumbre – skikk, vane

Cuadros bordados – broderte bilder

Curandero/a (de huesos) – beindoktor, rituelt yrke

Huipil – overdelen i kvinnedrakten (vevd bluse)

Indígena – opprinnelig, dvs urbefolkning – her brukt om maya

Ladino – lokal variant av ordet mestis; folk med blandet europeisk og maya bakgrunn

Lancha – plastbåt med påhengsmotor, rommer 10-20 personer

Mercado de noche – nattmarked (fellesbetegnelse på bilder som fremstiller slik scene)

Milpa – maisåker

Paisajista – landskapsmaler

Primitivista – kunstner som maler primitivismo – bilder med utgangspunkt i costumbres

Traje – drakt (her brukt hovedsakelig om den lokale manns og kvinne drakten)

KART OVER GUATEMALA OG ATITLÁNOMRÅDET



Innledning

Denne oppgaven handler om en gruppe kunstnere i San Pedro La Laguna, Guatemala. De maler oljemalerier og broderer bilder. Malerne henter inspirasjon og tar utgangspunkt i lokale tradisjoner og skikker, samt naturen. Et par av de viktigste karakteristikkene ved bildene er mangelen på moderne elementer, som biler og elektrisitet, samt den gjennomførte bruken av *traje* – lokal drakt. I malernes kunstproduksjon foregår det en transformasjon fra en virkelighet til en annen. Jeg er interessert i de aspekter ved kulturen som malerne legger vekt på i sin kunstproduksjon, samt å se på kunstens forhold til hverdagslivet. Jeg vil hevde at malerne gjennom bilder, men også i kraft av å være til stede på utstillinger, representerer sin lokale gruppe, mayaindianere¹ generelt, samt det større Guatemala. Utgangspunktet for analysen er malernes billedproduksjon og den tilhørende diskurs. Malerne ønsker at publikum skal få en forståelse for deres kultur. Hvilken fremstilling gir de av egen kultur? Alene synes bildene å opprettholde en forestilling om maya som (et) folk som bærer etnisk drakt, utfører tradisjonelle oppgaver som jordbruk, og som praktiserer ulike ritualer tilhørende en ikke-kristen religion – med andre ord; det som gjør maya til de eksotiske andre. Ved å sette bildene inn i en større kontekst, synliggjøres et mer nyansert bilde. Gjennom analyse av malernes diskurs kommer det frem at malerne, i form av sin rolle som kulturskapere og kulturformidlere, får et mer bevisst forhold til egen kultur og etnisk identitet.

¹ ”Indianer” blir ofte benyttet som navn på den samlede urbefolkningen. Begrepet er innøvd og har en ”populære klang” og er ikke nødvendigvis en direkte oversettelse av termen *indio* som ansees som nedsettende. (Hendrickson, 1995:203, note 12) Jeg vil kun bruke denne betegnelsen i de tilfeller der jeg referer til andres bruk av det, ellers har jeg valgt å benytte begrepene maya og mayaindianer om nåtidens urbefolkning (også referert til som *indígena*), mens jeg bruker ”de klassiske mayaene” om befolkningen i den prekolumbiske perioden.

Valg av felt

Det at jeg valgte å dra til Guatemala på feltarbeid tror jeg har vært et ønske, eller snarere en visshet, siden jeg første gang var der i 1996. Noe ved landet og dets folk trolldant meg den gangen, spesielt møte med Atitlánsjøen og menneskene der. Et ønske om å lære mer samt å kunne videreformidle dette la grunnen for at jeg valgte Guatemala. Tema for oppgaven var derimot en vanskeligere avgjørelse. Jeg hadde lest mye om Guatemalas nyere historie og innenfor antropologi hadde spørsmål om migrasjon og (etnisk) identitet fanget min interesse. Jeg tok med meg interessen for studie av identitet, og bestemte meg for å se nærmere på den nyere historiske periodens påvirkning på lokalbefolkningens, og da særlig mayaindianernes liv. Da prosjektbeskrivelsen var ferdigformulert, var en del av problemstillingen hvordan lokal identitet til en viss grad rekonstrueres og hvordan den videre kommuniseres og håndteres i ulike sosial kontekster.

Prosjektbeskrivelsen var med meg i de første månedene av oppholdet. Etter noen uker på spanskskole, kontaktet jeg Kirkens Nødhjelp som satt meg i forbindelse med en lokal organisasjon. Sammen dro vi til det de mente kunne være et egnet sted for mitt feltarbeid. Det viste seg at majoriteten av befolkningen kun snakket et mayaspråk og spanskkunnskapene hos den resterende delen var heller dårlig. Jeg ønsket å kommunisere direkte med informantene og ville helst unngå å bruke tolk. Etter denne turen, befant jeg meg derfor på bar grunn ved Atitlánsjøens bredder, uten felt og med en prosjektbeskrivelse som ikke var til hjelp. Etter e-postkontakt med daværende veileder, Peter Hervik, og samtale med en dansk antropologistudent jeg hadde møtt, bestemte jeg meg for å bli værende i San Pedro La Laguna. Her hadde jeg bodd mens jeg forberedte meg og et nettverk av kontakter var allerede påbegynt.

Da lokaliteten for feltarbeidet var bestemt, utførte jeg, i tillegg til daglig samhandling med naboer og venner, uformelle intervju samtaler med arbeidere som båtkjørere og selgere på markedet, samt personer med spesielle yrker, som sjaman og *curandero de huesos* (beindoktor). Etter flere uker uten et bestemt fokus, følte jeg presset for å avgrense oppgaven min. At valget falt på en gruppe lokale kunstnere skyldes en del tilfeldigheter, men etter hvert mest en følelse av at dette er spennende og interessant. Av en amerikansk dame fikk jeg kopiert flere artikler om bakgrunn og utvikling av oljemaling i San Pedro La Laguna, og det viste seg at jeg allerede kjente til et par av malerne. Jeg ble klar over at det var flere titalls malere i landsbyen, og det som først fanget min interesse var at en del av temaene så ut til å gå igjen hos flere av malerne. I bildene er alle kledd i tradisjonelle drakter, noe som ikke er representativt for hvordan det er i dag. Henviser bildene til en tid som er forbi, eller er det et salgstriks for å få solgt flere bilder? Flere spørsmål meldte seg og min interesse var fanget.

Mitt opphold i Guatemala strakk seg over 10 måneder, fra februar til slutten av november 2000. Jeg hadde besøkt Atitlánområdet på to tidligere reiser, i 1996 og 1997. I januar 2004 dro jeg tilbake til San Pedro med familien. Oppholdet varte til mars 2005, med unntak av sommerferien som vi tilbrakte i Norge. I løpet av de knappe 10 årene fra første til siste opphold har landsbyen gått gjennom store endringer, noe som særlig gjør seg gjeldende i det fysiske bildet; forbedret veinett, høyere og flere bygninger, økt tilstedeværelse av utlendinger og dertil caféer og restauranter. Moderniseringen har ført til (økt) tilgang til internett og mobiltelefoner som muliggjør lett kontakt med omverdenen. Dette har selvsagt hatt innvirkning på befolkningens liv og tanker. Det meste av denne oppgaven ble skrevet før det siste oppholdet, og dersom ikke annet er nevnt er all etnografisk beskrivelse basert på feltarbeidet i 2000.

Mine roller i felten

Mine tydeligste roller i felten hadde jeg i kraft av å være kvinne, utlending og antropologistudent, og disse rollene gav meg ulik tilgang på informasjon. For de kvinnene jeg møtte, var det nok min rolle som kvinne og utlending som var mest viktig. Fordi jeg var kvinne kunne de identifisere seg med meg, men jeg var også en utlending. Mitt liv både i San Pedro La Laguna og i Norge var forskjellig fra deres. Jeg var en kilde til informasjon om temaer som prevensjon og familieliv, og siden jeg var en fremmed var det for noen lettere å åpne seg opp for meg og utveksle synspunkter. De kvinnene jeg fikk best kontakt med ble mine venner og de kunne betro seg til meg. De visste at det de fortalte meg ikke ble overbrakt til andre.

Jeg var hele tiden bevisst min rolle som antropologistudent på feltarbeid. Jeg fortalte alle hvorfor jeg var der og at jeg var interessert i å lære mer om livet i San Pedro La Laguna. Både før og etter jeg hadde bestemt fokus for oppgaven hadde jeg samtaler med folk der min rolle som feltarbeider var klar. Likevel var ikke skillet mellom min rolle som forsker og min rolle som venn alltid like tydelig. Som jeg skriver nedenfor har dette i ettertid ikke vært problematisk, da jeg i kontakt med mine hovedinformanter, malerne, hadde en klar rolle som antropologistudent.

San Pedro La Laguna er en landsby med ett til tider stort antall turister. Et 20-30 talls utlendinger har bosatt seg der, mens et mindre antall kommer tilbake hvert år for å tilbringe noen måneder der. Noen lever på oppsparte midler, andre har startet opp eller jobber i en av de

mange restaurantene². I tillegg bor det en del misjonærfamilier i landsbyen. Meg bekjent var det i 2000 tre utlendinger (menn) som var gift eller *junto* (gift etter seremoni, men ikke i kirken) med en pedrana. Utlendingenes deltagelse i lokalsamfunnet varierer mellom svært liten kontakt til daglig samhandling eller samarbeid med spanskskoler og støtte til prosjekter, som for eksempel søppelplukking. Mange så nok på meg som en av de mange langtidsturistene. Jeg var utlending og kunne derfor fortelle om hvordan livet forholder seg i en annen del av verden. Dette var en viktig måte å få informasjon på; å utveksle opplysninger om Norge/Europa og San Pedro/Guatemala. I løpet av oppholdet mitt møtte jeg Mike, som senere ble min mann. Han hadde bodd i landsbyen i over to år. Da det ble kjent at jeg var kjæresten til Mike, ble veien åpnet for nye bekjentskap, hvorav noen var malere. Den utvidete bekjentskapskretsen førte til at jeg fikk større innblikk i lokale nettverk og slektskapsrelasjoner.

Jeg opplevde oppholdet i San Pedro mest som berikende og flott, men til tider var det også vanskelig å være der. Folk flest er veldig hyggelig og jeg følte at naboer og venner var genuint opptatt av om jeg hadde det bra eller ikke. Det var nytt for meg å bo i et såpass lite samfunn, og jeg vendte meg aldri helt til alle spørsmålene og sladderer rundt min person. At informasjonen (som regel hvor jeg hadde vært, hva jeg hadde gjort, hvem jeg snakket med og når) ble videreformidlet til andre, var ikke unikt for min person. Sladder er en viktig del av dagliglivet og utenfor hjemmet sladres det på arenaer der samhandling finner sted; på markedet, i gatene, i butikkene, ved vannet. Selv om den mest spennende sladderer involverer dårlige nyheter eller ufordelaktige rykter om andre personer, blir det også sladret om mer dagligdagse ting, som observasjoner av andres handlinger. Mæhlum (2001:83) peker på hvordan sladder både kan

² Det er imidlertid ytterst få utlendinger (selv om antallet er økende) som eier hus/land, de fleste leier (del av) bygning av lokalbefolkningen.

være ”et uttrykk for individuelle interesser (...) samtidig som sladder også kan fungere som et slags ”moralsk lim” som tydeliggjør en gruppes normer og verdier”. Sladderer rundt min person var ”ufarlig” og mer i form av småerting, men jeg snakket med et par kvinner som hadde vært utsatt for mer ondsinnet sladder. Selv om bakgrunnen for sladderer var usann, ble sladderer hengende ved dem i lang tid.

Informantene

Mine hovedinformanter er 26 kunstnere. I landsbyen er de en del av et større samfunn der noen kjenner de som malere, andre i kraft av deres andre roller; som nabo, lærer, slektning etc. Blant mine andre informanter er noen klare informanter mens andre er vanskeligere å definere. De er først og fremst venner og naboer, men òg informanter. Jeg har valgt å la deres stemmer danne bakgrunnen for kunstnerens utsagn. Siden det i noen tilfeller ikke er helt klart om informasjon ble fortalt meg som venn eller forsker, har jeg valgt å anonymisere bakgrunnsstemmene. De er med på å fortelle hvordan livet i San Pedro er. Noe av den informasjonen jeg mottok er resultat av at jeg åpnet meg og var venn med noen av informantene.

Kunstnerne skiller seg fra resten av befolkningen fordi de er vant til at folk kommer til dem, enten som mulige kjøpere eller for å intervjuer dem. Noen var veldig bevisste på hva de fikk igjen ved å snakke med meg og var interessert i å vite hvor mange som kom til å lese det jeg skrev. Selv om jeg understreket at leserkaren ville bli begrenset, mente de det var viktig at jeg brukte deres rette navn. Flere har uttalt seg til andre forskere, og har hatt sitt navn under utsagn i bøker og artikler. Jeg har derfor valgt å la stemmene stå uten å anonymisere mennene og kvinnene bak dem. To av kunstnerne ønsker å være anonyme, fordi de ikke identifiserer seg

med de andre malerne. Noen av kunstnerne kjente jeg fra før av, da spurte jeg alltid om de kjente til andre. Et par av malerne har egne gallerier eller små kunstkafeer og var slik lette å finne frem til. En av lærerne på den ene spanskskolen introduserte meg for tre malere, deriblant Domingo Rocché. Han viet to ettermiddager for å introdusere meg til de av malerne han kjente, og blant disse var det en som viste meg til de to siste informantene mine. I tillegg til én kvinnelig maler, er to av mine hovedinformanter kvinner som broderer bilder, *cuadros bordados*, de resterende 23 malerne er alle menn. Jeg ble også introdusert for, og hadde korte samtaler med to andre malere på en utstilling i Panajachel, samt to kvinner som hjelper mannen sin med presisjonsmaling og som så vidt har begynt å male egne bilder. Artikler om malerne i San Pedro samt mine informanters opplysninger om andre malere, gjør at jeg kan anslå det totale antall malere til nærmere 50. At antallet var så høyt overrasket de fleste av informantene mine.

Metode

Deltagende observasjon er karakteristisk for antropologisk metode og det som tydeligst skiller antropologi fra andre samfunnsvitenskaper. I denne metoden ligger de to elementene ”deltagelse” og ”observasjon”. Delaney (1988:293) har påpekt viktigheten av å finne en balansegang mellom disse. For mye deltagelse kan føre til tap av objektivitet og antropologen ”going native”. For mye vekt på observasjon kan føre til at man ikke får tak i ”the feel of the place”. I kontakt med malerne, ble min rolle mer observerende enn deltagende. Jeg malte ikke selv, men som samtalepartner deltok jeg i samhandlingen på lik linje med malerne. Jeg var deltagende i hverdagslivet i den grad at jeg gjorde mye av de samme tingene som lokalbefolkningen – handlet på markedet, vasket tøy, deltok på de forskjellige festene. Jeg

leide et rom i en bygning der andre enkeltpersoner og familier leide ett eller flere rom. I tillegg var jeg mye på besøk, spesielt hos én familie, der jeg vevde og deltok i tilberedelsen av mat. Jeg ble bedt i bursdagsselskaper og til lunsj og middag både til hverdags og ved spesielle anledninger som påske, og jeg var med på kirkegården for feiringen av *dia de los difuntos/muertos* (de dødes dag). Selv om det er aspekter ved hverdag og fest jeg ikke har tatt del i, føler jeg at min daglige deltagelse har gitt meg innsyn i hvordan dagliglivet foreløper i San Pedro La Laguna. Det å dele gleder og sorger er med på å knytte bånd og få en forståelse av hvordan et samfunn takler endringer og utfordringer. Malerne snakker om splittelse blant dem selv og i landsbyen generelt, det samme har antropologer gjort (se de to neste kapitlene). Misunnelse, også blant naboer og familie, er stor, særlig når det er snakk om penger. Sladder og baksnakking har ført til splittelse på ulike plan. Likevel er dette et samfunn som står nært samlet når det først gjelder. Dette kom tydelig fram etter en tragisk bussulykke som sterkt rammet landsbyen i oktober 2000.

16. oktober dro jeg for å snakke med en av malerne. Møtet var avtalt noen dager i forveien, men jeg merket raskt at noe hadde hendt. Radioen stod på og maleren virket distraheret og lite til stede. Jeg spurte hva har hendt og fikk høre at to busser hadde kollidert. Den ene bussen var fra San Pedro La Laguna, og maleren hadde flere familiemedlemmer om bord. Det var usikkert hvor mange som var omkommet. Vi utsatte møtet på ubestemt tid, og da jeg etterpå gikk rundt i gatene, snakket alle om ulykken. Mange hadde slekt og venner om bord, og på radioen hadde de rapportert om navn på de omkomne. Vi fikk høre at en god venn av oss var omkommet, mens andre sa det var hans kone som var død. I mange timer svirret ryktene og nye versjoner om hva som hadde skjedd, og i byen kunne man ta og føle på en stemning av uvisshet og sorg. Maleren mistet en søster og to nevøer, mens vår venn og hans kone overlevde. Deres datter

havnet på sykehuset i Sololá, men dagen etter kidnappet familien henne. De var blitt fortalt at hun hadde brukket noen ribbein, og familien stolte mer på at en lokal *curandero de huesos* (beindoktor) kunne gjøre henne frisk.

Sally Falk Moore (1994) understreker viktigheten av hendelser som data, da disse blant annet inneholder muligheten til å lære noe uventet. For meg var bussulykken en slik hendelse. Jeg opplevde hvordan lokalbefolkningen, både katolikker og evangelikere, stod samlet i tiden etter ulykken. Det var en stor prosesjon i forbindelse med gravleggingen av de rundt 15 døde. En begravelse er kostbar for en familie og det er vanlig å gi en pengegave til de etterlatte. Taler ble holdt og det ble samlet inn ekstra penger til de med dårligst råd.

I tillegg til samholdet som viste seg, både blant befolkningen generelt og malerne som gruppe (se kapittel 2), fikk jeg en utvidet innsikt i slektskapsforhold i byen og ble klar over at troen på tradisjonelle ritualer og medisiner var større enn jeg hadde antatt. Den lille piken som ble kidnappet, ble tatt med til stedet for ulykken for å hente tilbake sjelen, rettere sagt en del av sjelen – ”el susto” (forskrekkelsen/redselen), som hadde blitt værende igjen. Deretter ble hun behandlet av en beindoktor, som får hjelp av en liten stein eller bein til å presse det brukkne beinet sammen igjen.³ Dette er svært smertefullt, men det virker å fungere. Tre-fire dager etter bussulykken var hun ute og lekte med de andre barna.

Samhandlingen med malerne kan best beskrives som en intervjusituasjon, selv om jeg ikke direkte intervjuet dem. Etter det første møte, avtalte vi tidspunkt for neste møte, som alltid var hjemme hos maleren, og nesten alltid i ”atelieret” – det vil si det rommet i huset som var avsatt

³ Se ”The Maya Bonesetter as Sacred Specialist” av Benjamin Paul; <http://www.artemaya.com/bone.html>

til billedproduksjon. Noen malte litt av og på mens jeg var der, og jeg fikk således innsikt i ulike teknikker som ble benyttet. I samtalene med malerne var jeg interessert i å la de prate, for slik å se hvilke temaer som dukket opp. Jeg benyttet meg både av uformelle samtaler, samt mer formelle der jeg hadde et par ark med noen nedskrevne spørsmål jeg ønsket å få svar på. Noen av malerne snakket lite, og dersom de gikk i stå, tok jeg opp spørreskjemaene mine og stilte spørsmål for å få tak i deres synspunkter på ulike aspekter ved hverdagslivet og kunsten.

I de tilfeller jeg visste jeg skulle til en snakkesalig maler, brukte jeg båndopptager, men ellers skrev jeg notater for å begrense etterarbeidet med å transkribere båndene. (Ellen, 1984:26) De fleste snakket såpass langsomt at jeg av og til kunne skrive ned hele setninger. Jeg var bevisst på å ikke begrave meg ned i notatboka, men holde øyekontakt, så oftere var notatene i stikkordsform. Etter samtalene satt jeg meg alltid ned mens det enda var i ferskt minne, og gikk over notatene mine for å se om det jeg hadde skrevet var leselig. Dersom det var nødvendig fullførte jeg setninger, i tillegg lagde jeg en beskrivelse av hvordan intervjuet fant sted; om det var andre der, eller om det forekom avbrytelser og hvordan personen var – oppmerksom, interessert, nølende, utålmodig, ukonsentrert.

De fleste i San Pedro snakker noe spansk, men det er store variasjoner i befolkningen. Mange eldre, og da særlig eldre kvinner, har ikke gått på skole og har et minimalt vokabular, men også blant de yngre finnes det de som snakker svært lite spansk. I sammenhenger der det var mange til stede, kunne tilgang i observasjon og samtale være begrenset dersom praten foregikk på tz'utujil, det lokale mayaspråket. Jeg prøvde å lære meg litt tz'utujil, både formelt hos en lærer og uformelt blant bekjente. Mange nye lyder og ingen knagger å henge nylærte ord på, gjorde at min progresjon var heller laber, men jeg gjorde alltid stor suksess når jeg prøvde meg på

noen småsetninger, og slik gikk alltid praten lett etterpå på spansk. Samtalene med malerne var sjelden noe problem, da de fleste er flinke i spansk. Et par ganger opplevde jeg både å bli misforstått og selv å feiltolke informantens svar, men alle gangene ble dette oppklart under samtalen og skyldtes at verken antropologistudenten eller informanten var hundre prosent flytende i spansk.

Etter feltarbeidet har jeg samlet informasjon om bildene på websiden artemaya.com. I tillegg til kommunikasjon per e-post med sidens grunnlegger, Joseph Johnston, har studiet av siden vært del av en innsamling av data om hvordan malerne presenteres av andre, samt at jeg inkluderer bildene som er presentert på denne siden i mitt billedmateriale.

Antropologiske perspektiver på kunst

Studiet av kunst har vært en del av antropologi siden fagets begynnelse. Coote og Shelton (1992:3) peker på at mens antropologer som studerer kunst ofte trekker på andre retninger innen faget, har kunst vært en marginalisert del av antropologi. Studenter og forskere innen andre antropologiske disipliner benytter seg sjeldent av studier av kunst. De første antropologiske bøker om kunst tok for seg dekorativ kunst og viste en særlig interesse for regionale stiler, deres opprinnelse, evolusjon og distribusjon av mønster. (Firth, 1992:20)

Kunstantropologi har fulgt de samme ismene som antropologi som sådan, noe som er med på å forklare hvorfor kunst har blitt studert på så mange ulike måter. (Coote & Shelton, 1992:3)

Mens funksjonalister fokuserer på kunstobjekters sosiale funksjon, tar strukturalister utgangspunkt i objekter som form for kommunikasjon. (MacClancy, 1997:3) Det estetiske

aspektet ved kunst og dennes plass i kunstantropologi har blitt diskutert av flere. (Se Coote & Shelton, 1992)

Kunst og kultur er begreper hvis utallige definisjoner har vært og er under stadig diskusjon. Tylors definisjon fra 1871 sier ”kultur er den komplekse helhet som består av kunnskaper, trosformer, kunst, moral, jus og skikker, foruten alle de øvrige ferdigheter og vaner et menneske har tilegnet seg som medlem av et samfunn” (Tylor sitert i Eriksen 1994 [1993]:15) Relasjonen mellom kunst, kultur og tradisjon som uttrykkes her er viktig i denne oppgaven. Deler av kultur blir formidlet fra eldre generasjoner til yngre, noe som kommer frem i malernes kunstproduksjon. Den komplekse helhet som Tylor viser til kan òg defineres som mening og ideer. Når jeg videre i oppgaven snakker om malerne som kulturprodusenter legger jeg til grunn Geertz’ definisjon av kultur; meninger og ideer uttrykt i symboler og symbolske former som benyttes for å kommunisere, opprettholde og utvikle kunnskap og holdninger til livet. (Geertz, 1973:89) Symboler forståes da som; ”any object, act, event, quality, or relation which serves as a vehicle for a conception – the conception is the symbol’s ‘meaning’.” (ibid, 91) Malernes representasjon av egen kultur kommer til uttrykk i bildene, der bruken av visse symboler har sterk tilknytning til følt identitet. I følge Geertz’ definisjon av kultur, er malerne både kunst og kulturprodusenter. Raymond Firth tar for seg ulike definisjoner av kunst (art), og velger selv å se kunst som ”part of the result of attributing meaningful pattern to experience or imagined experience.” (Firth, 1992:16) Informantene mine skiller mellom *arte* (kunst) og *artesanía* (kunsthåndverk, men her i betydning ”ikke-kunst”) (se kapittel 2), men begge faller inn under Firths definisjon, som jeg synes er god å bruke når jeg nå skal se nærmere på kunst i San Pedro La Laguna. Firths definisjon av kunst henger nært sammen med Geertz definisjon av kultur, og begge viser til hvordan kunst kan være viktig i kommunisering av erfaring; både for

å opprettholde, men også utvikle kunnskap om livet. I Firths definisjon er det ikke bare erfaring, men også tenkt erfaring som søkes å forstås gjennom kunst. Mange av motivene som males i San Pedro er ritualer og skikker hentet fra andre landsbyer, og ofte har ikke maleren førstehåndserfaring med temaet. Gjennom maleprosessen tillegges temaet mening, som malerne ønsker å videreformidle. Kunst er dermed ”en form for kulturell representasjon der kunstnerne fremstiller seg selv og sin kultur til verden”. (Marcus og Myers, 1995, min oversettelse)

Relasjonen mellom kunst og kultur sees ofte som en gjensidig påvirkning. ”Kunst (...) skaper kultur like mye som den er skapt av kultur” sier Philip L. Ravenhill. (Ravenhill, 1993:280) Geertz sier at det er gjennom ”deltagelse i det generelle systemet av symbolske former som vi kaller kultur, at deltagelse i det partikulære systemet vi kaller kunst, (...) er mulig.” (Geertz, 2000:109) Med andre ord vil deltagelse i eller en forståelse av den kultur en viss type kunst er produsert i, gjøre at man lettere får tak på denne kunstens mening. Mens Geertz tar for seg ulike former for kunst og ser dem som kulturelle presentasjoner ment å forstås av andre deltagere i samme kultur, er bildene produsert i San Pedro La Laguna hovedsakelig adressert til et eksternt publikum. Malerne ønsker å formidle noe til publikum, og kunsten kan på sin side sies å produsere eller reprodusere mening, ideer og symboler og slik produsere kultur. Jeg søker ikke å tolke bildene som malerne produserer. For meg er det interessante å gripe den diskursen som produseres når malerne snakker om bildene, for på denne måte å søke en forståelse av relasjonen mellom kunst og hverdagsliv og kunst og kultur. Myers tar for seg ulike diskurser som produseres rundt Pintupienes bilder. Slik Pintupimalerne presiserer at bildene deres er representasjoner av hendelser i Drømmetiden og dermed sanne (Myers, 1995:61), slik understreker mine informanter at kunsten deres representerer hverdagsliv og

skikker. Bildene viser til noe som er ekte, sant og autentisk, og er, som Firth sier ovenfor, en måte å, her billedlig, gjøre levd eller tenkt erfaring forståelig. I transformasjonen fra levd (eller tenkt) virkelighet til representert virkelighet skjer det en objektifisering av virkeligheten. Også skikker som kategoriseres som fortid males, og bildene er derfor et uttrykk for gruppens kontinuitet. Dette henger sammen med det Connerton sier; vi vedlikeholder versjoner av fortiden ved å representere den til oss selv i ord og bilder, det være seg kunstneriske eller rituelle uttrykk. (Connerton, 1989)

Boken *Contesting Art* tar for seg hvordan ulike grupper bruker kunst til å fremme egen identitet og til å angripe den måten de blir representert på av andre. (MacClancy, 1997b) I sitt bidrag til denne boken, peker Maruška Svašek på at:

It is important to note that not only art producers can claim certain identities and constitute social relations through their products, but that members of the public (ranging from interested outsiders to specialized art historians or collectors) can use the same objects to their own ends. Art works can be perceived and interpreted in many different ways. (Svašek, 1997:27)

Hun peker videre på hvordan kunstnere i Ghana strategisk bruker ”eksisterende stereotyper av ganeisk identitet (...) for å hankses med de vanskelige forholdene på både lokale og globale kunst markeder.” (ibid., 28) Malerne i San Pedro fokuserer på drakt og skikker og utelatelse av moderne elementer. Ved å male slike motiver, er de med på å opprettholde et tradisjonelt og stigmatiserende bilde av maya? Er det en bevisst strategi for å selge flere bilder? Ligger det noe bak valg av tema, eller maler de bilder som er variasjoner av allerede eksisterende temaer?

Graburn hevder at i samfunn bestående av én dominerende og dominerte grupper, vil sistnevnte kunst enten produseres for eget bruk, og således ha en viktig funksjon for å opprettholde etnisk identitet innad i gruppen, eller være rettet mot et eksternt marked og da være en viktig arena for å presentere etnisk identitet utad. (Graburn, 1976:4-5) Gyldigheten av denne todelingen kan diskuteres; blant annet er etnisk drakt i Guatemala produsert for eget konsum, men i tillegg til å opprettholde etnisk identitet innad, markeres og presenteres samtidig grensene utad. Bildene til mine informanter produseres for salg. Som deltagere i lokalsamfunnet bringer malerne med seg en kulturell bakgrunn som de gjennom bildene søker å videreformidle. Hvordan de presenterer seg er på ulike plan. Det rent visuelle går på en oftere bruk av sterke, klare farger, for å appellere til kjøperen. Bildene representerer skikker, som man må ha noe kunnskap om, dersom den mening malerne søker å formidle i bildene skal gripes. Et konstant tilstedeværende element er bruken av visse symboler, det være seg symboler man finner i naturen eller drakt. Drakt i Guatemala er sterkt knyttet til etnisk identitet, som igjen er sterkt knyttet til lokalitet. (Tax, 1937) Drakt er på denne måten også et kulturelt uttrykk som gis forskjellig mening i ulike situasjoner. (Hendrickson, 1991)

Coote og Shelton peker på at kunst kan være et godt utgangspunkt for en antropologs analyse av en gruppes verdensbilde (Coote & Shelton, 1992:5) Min oppgave tar utgangspunkt i bilder malt av en gruppe malere og denne gruppens diskurs rundt bildene og kunstens forhold til dagligliv, kultur og identitet. Det er nær slektskap mellom kunst og antropologi som diskursive arenaer for å forstå eller evaluere kulturell aktivitet. (Marcus og Myers, 1995:5-6) Jeg vil i denne sammenheng fokusere på relasjonen mellom kunst og kultur – kunst som uttrykk for kultur – og kunst og etnisitet – bruk av kunst for å uttrykke identitet og etnisitet. Hvordan

malerne uttrykker disse relasjonene kommer tydelig frem i oppgaven, og min videre analyse vil blant annet basere seg på deres utsagn. Det er her viktig å understreke at jeg forstår både etnisitet og kulturelle fenomener som dynamiske, der innholdet reproduseres og endres kontinuerlig, og ikke deles likt av befolkningen.

Malte, skrevne og vevde identiteter

Identitet blir uttrykt og kommer til uttrykk på mange ulike måter. I denne oppgaven undersøker jeg hvordan lokal identitet kommer til uttrykk i oljemalerier som malte identiteter. Jeg har blant annet vært inspirert av Hendricksons bok *Weaving Identities* og del 1; "The written "identities" i *Exploring the Written*, redigert av Archetti (1994b). Hendrickson (1995) ser på hvordan mayaidentitet uttrykkes gjennom ulik bruk av drakt. Hun peker på at både forskere og folk selv anerkjenner at hver kommune i høylandsområdet i Guatemala har sin spesifikke drakt. Dette gjør at man kan se hvor folk kommer fra ved å se på drakten de bærer. Bruken av drakt er derimot ikke statisk, og bevissthet rundt egen identitet kan også uttrykkes ved å bruke eldre versjoner av drakt, eller bruke draktelementer sammen med "vestlige klær". Drakt kan også uttrykke en felles mayaidentitet. Den dynamiske bruken av drakt kommer til uttrykk som vevde identiteter. Det er særlig kvinneblusen (hupil), vevd på hoftevev, som gir sterke kulturelle assosiasjoner. Historier og bilder av den vevende kvinne går helt tilbake til den prekolumbiske gudinnen Ixchel. (Hendrickson; 1995:151) Drakt som etnisk markør er et aspekt ved bildene jeg tar for meg i kapittel 5. I "The written "identities" analyserer antropologene ulike tekster som er basert på muntlige lokale identiteter. De skrevne identitetene i de ulike tekstene boken tar utgangspunkt i, kan benyttes som data for å utdype en "forståelse av de ulike diskursene som produseres, distribueres og konsumeres i det samfunnet

som studeres” (Archetti, 1994a:13). I sitt bidrag tar Archetti utgangspunkt i tangolyrikkens bruk av kontrasterende modeller for maskulinitet. Han hevder lyrikken er et uttrykk for hvordan livet fortonet seg i Argentina tidlig forrige århundre. (ibid;14) Hos Hendrickson, Archetti et al og i denne oppgaven kommer ulike lokale identiteter til uttrykk i en kunstform. Kunst, i form av malte bilder, tekster og vevde tekstiler, er i de ulike antropologiske analysene utgangspunkt for å få tak på hvilke aspekter ved kulturen som blir holdt frem som viktige i utformingen av den aktuelle gruppens identitet.

Presentasjon av kapitlene

I kapittel 1 gir jeg faktaopplysninger og en historisk oversikt over Guatemala. En beskrivelse av reisen til landsbyen og landsbyens fysiske fremtoning introduserer San Pedro La Laguna. Videre fokuserer jeg på Atitlánområdets historie, samt dagligliv i landsbyen. Kapittel 2 handler om malerne. Jeg starter med å fortelle litt om et par fenomener som preget Guatemala i tiden forut for og rett etter de første malerne begynte å male. Deretter tar jeg for meg malernes bakgrunn og noen av deres aktuelle problemstillinger. En liten del er viet de tre kvinnelige kunstnerne. De to neste kapitlene tar for seg bildene: I kapittel tre ser jeg på hvordan kunsten defineres av ulike aktører. Jeg gir videre en beskrivelse av temaene og motivene, blant annet ved å ta for meg konkrete bilder. I kapittel fire fokuserer jeg særlig på de bildene som kalles *primitivismo*. Med utgangspunkt i jordbruk, produksjon og salg, kvinners gjøremål og ritualer undersøker jeg hvordan dagliglivet forholder seg til kunsten. Et viktig element her er *costumbres* (skikker) som jeg viderefører til kapittel 5. I dette kapittelet diskuterer jeg etnisitet og drakt som etnisk markør. Jeg ser på hvilken betydning drakt har for malerne og hvordan

drakt som etnisk markør kommer til uttrykk i bildene. I siste kapittel tar jeg tak i essensen i de ulike kapitlene for slik å oppsummere oppgaven.

1. Nasjonal og lokal kontekst

Jeg vil i dette kapittelet ta utgangspunkt i landet Guatemala, dets folk og historie, for å si noe om hvilke forhold befolkningen, og da særlig mayaindianerne, har levd og lever under. Da Guatemala inntil nylig var preget av en langvarig borgerkrig, vil jeg særlig fokusere på denne perioden. Jeg vil så nærme meg Atitlánsjøen som den nærliggende region og San Pedro La Laguna som endelig lokalitet for oppgaven. På denne måten plasserer jeg innbyggerne i en geografisk, økonomisk og historisk kontekst.

Guatemala

Guatemala er med sine 13 millioner innbyggere⁴ det mest folkerike landet i Mellom-Amerika. Guatemalanske mayaindianere, som igjen tilhører 21 språkgrupper, utgjør i dag over 50 % av befolkningen, noe som gjør Guatemala til det landet med høyest innslag av urbefolkning i denne regionen. Befolkningen består hovedsakelig av mayaindianere og ladinoer⁵, men også av andre, mindre etniske grupper som garífuna (av afrikansk og indiansk avstamming, majoriteten bosatt på den karibiske kysten) og xinca (indianere, men ikke maya), samt folk av europeisk og asiatisk herkomst. Dette gjør Guatemala til et flerkulturelt, flerspråklig og multietnisk samfunn. I tillegg er også det naturlige mangfoldet stort. Her er både tropisk jungel og gressletter, barskog og steppelignende vegetasjon, store innsjøer og svarte Stillehavstrender, og fjellkjeder som blant annet består av Mellom-Amerikas høyeste fjell og 37 vulkaner, hvorav noen fremdeles aktive. Landet ligger i en jordskjelvsone og har opp

⁴ I følge www.caplex.net er folketallet per 2003 13,9 millioner.

⁵ Ladino er den lokale varianten av ordet mestis, som betegner folk med blandet europeisk og maya bakgrunn. Ladino ble først brukt på 1500 tallet for å betegne spansktalende maya som bodde utenfor hjemkommunen, senere også brukt om mestiser, og fra 1700 tallet overtok ladino for *mestizo* i Guatemala. (Warren, 1998:10) Ladino blir av akademikere definert som ikke-indianer; en person med blandet herkomst som snakker spansk og går i "vestlig klær" (Fischer & Hendrickson, 2003:25)

gjennom tidene vært utsatt for flere ødeleggende skjelv, det siste store i 1976. Den karibiske kysten er stadig vert for orkaner og andre tropiske stormer.

Guatemala grenser til Mexico, El Salvador, Honduras og Belize. Mellom Stillehavskysten og det skogrike lavlandsområdet Petén i nord og nordvest, ligger et høylandsområde som dekker over halvparten av landets areal. Den ene av høylandets to hovedfjellkjeder, Sierra Madre, er hjem for de mange vulkanene og de to store innsjøene, Atitlán og Amatitlán.

(www.storenorskeleksikon.no)

Guatemala har et tropisk klima og den årlige nedbørsmengden er stor. Regntiden varer fra april/mai til oktober, med en tørr periode i deler av juli kalt *canícula*. Selv om det kan være kaldt i fjellene og gradestokken kan vise minusgrader, ligger gjennomsnittstemperaturene på et forholdsvis behagelig nivå. Mens høylandet har en årlig middeltemperatur som kan minne om en norsk sommer, har lavlandet et mer fuktig og varmere klima.

Guatemala er rik på naturressurser, men dette kommer i liten grad befolkningen som sådan til gode. Forskjellene mellom rik og fattig er stor. Mesteparten av jorden eies av et lite antall godseiere og utenlandske selskaper⁶, og disse står bak hovedtyngden av eksporten av kaffe, sukker, bomull, bananer, kardemomme med mer. Lokale *campesinos* (jordbrukere) dyrker hovedsakelig mais til eget forbruk og kaffe for eksport, en vare som er svært utsatt for svingninger i pris på verdensmarkedet. Jordbruket står for 1/3 av landets økonomi, og ferske grønnsaker og frukt er siden 90-tallet nye, viktige eksportprodukter (Bendiksby & Ekern, 2001:4-5) De siste 10-15 årene har turisme blitt en inntektskilde av stor betydning, både for

⁶ "Knappe 2,5 % av brukerne kontrollerer hele 65 % av den oppdyrkede jorda" (Bendiksby & Ekern, 2001:5)

staten og i lokalsamfunnene. Andre næringer er *maquila*-industrien, der ”utenlandske selskaper produserer f.eks tekstiler i Guatemala, direkte for eksport, basert på importerte råvarer, i egne soner der landets alminnelige skatter, avgifter og arbeidslivslovgivning ikke gjelder.” (ibid; 5)

Historisk bakgrunn

Mayaindianere har befolket områdene i Meso-Amerika⁷ siden 2000 f.Kr. Det er vanlig å dele inn den prekolumbiske mayakulturen i tre epoker; preklassisk, klassisk og postklassisk, med den klassiske perioden, fra ca. 300 – 900 e.Kr., som kulturens høydepunkt. I denne perioden vokste det i lavlandet frem en rekke seremonielle sentra, som kan karakteriseres som bystater, da de også var sentre for politiske enheter. (Fuglestad, 1997:39) Denne sivilisasjonen, med sine avanserte matematiske og astrologiske kunnskaper, kollapset på 900-tallet. Området ble nærmest avfolket, metropoler som Tikal i Petén, ble innhentet av jungelen, og nye dynastier oppstod i høylandet. På slutten av den postklassiske perioden (1200 – 1524) hadde grupperinger⁸ av k’iche’-, kaqchikel- og tz’utujil-talende folk etablert seg i området rundt Atitlánsjøen. (Orellana, 1984)

I kolonitiden var Guatemala det politiske senteret i Mellom-Amerika, underlagt visekongedømmet ”Nueva España” (Mexico). Som en konsekvens av Mexicos frigjøring, deklarte også Mellom-Amerika sin uavhengighet fra den spanske kolonimakten i 1821. To år senere ble Mellom-Amerikas forente stater proklamert, for i 1839 å bli oppløst i de fem selvstendige statene Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua og Costa Rica.

(www.storenorskeleksikon.no)

⁷ Meso-Amerika er navnet på de sentrale delene av Mexico og den nordlige delen av Mellom-Amerika. (Fuglestad 1997:28)

⁸ Orellana kaller grupperingene ættelinjer. Carlsen (1997:72-76) diskuterer forholdet mellom ulike Tz’utujilgrupper, og finner at det er mer sannsynlig at det som bandt dem sammen var språket og ikke enhetlig politisk organisering.

Det selvstendige Guatemala som vokste frem, har blitt karakterisert som en autoritær og rasistisk stat, som verner om maktelitens økonomiske interesser og ekskluderer hoveddelen av befolkningen. (CEH, 1999:17⁹) De første hundre årene etter frigjøringen var preget av langvarige diktaturer, som tillot mektige kaffebaroner og innflytelsesrike utenlandske selskaper å pleie sine interesser. Det økonomiske krakket i 1929 halverte kaffeprisen, økte arbeidsledigheten og tvang flere småbønder til å selge jorden sin. (Latin-Amerika håndboka 1998:216) Som en reaksjon på dette, avsatte en gruppe yngre offiserer daværende president general Ubico, og tok kontroll over landet i 1944 i det som er blitt kalt Oktoberrevolusjonen. Under de to demokratisk valgte presidentene Juan José Arévalo (1945-1951) og Jacobo Arbenz Guzmán (1951-1954), ga regjeringen mer oppmerksomhet til de lavere klassene. Den begynte å innskrenke elitens og utenlandske investorers privilegier. Dette, og da særlig den nye landreformloven, av 17. juni 1952, som ville ta i bruk ubrukt jord fra plantasjeieerne og gi det til de jordløse bøndene, møtte sterk motstand blant eliten. (Arriola, 1995:107)

Av de som ble berørte av denne reformen var United Fruit Company, der to av aksjeinnehaverne var brødrene Foster Dulles. Den ene, den amerikanske utenriksministeren, den andre, sjef for CIA. Reformen ble betraktet som kommunisme og endte med at USA utrustet og støttet en hær, som invaderte landet fra Honduras og styrtet regjeringen i 1954. (www.storenskeleksikon.no) Den nye presidenten, Castillo Armas, ga landområder tilbake til jordeierne og startet en utrenskningsoperasjon mot politiske motstandere. Etter kuppet "ble opposisjonen og krefter på venstresiden (...) systematisk utestengt fra den politiske arenaen",

⁹ CEH; Comisión para el Esclarecimiento Histórico – Sannhetskommisjonen som ble opprettet gjennom Osloavtalen 23. juni 1994. Litteratur referanse: Commission for Historical Clarification, hefte utgitt på engelsk.

og sammen med faktorer som pågående fattigdom, ga dette opphav til geriljagrupeerne. (Latin-Amerikahåndboka, 1998:217) Den sosiale mobiliseringen mot Ydígoras' regjering i 1962 og dennes svar, regnes som starten på den langvarige konflikten. (CEH, 1999:71)

På 1970 og 1980 tallet utviklet konflikten mellom geriljaen og militæret seg til en voldelig borgerkrig. (Davies 1988:6) CEH antar at over 200.000 personer ble drept eller forsvant som følge av den væpnede konflikten. I tillegg ble hundretusener drevet på flukt, både internt i Guatemala og til nabolandene, spesielt til Chiapas, Mexico. (CEH, 1999:17) Volden rammet hele Guatemalas befolkning, og særlig innbyggere i rurale strøk, og da spesielt urbefolkningen.

Hærens taktikk var å klassifisere landsbyene etter antatt grad av geriljasympati. Steder som ble karakterisert som svært geriljavennlige, ble ikke sjelden tilintetgjort (Carmack 1988:xv) Sivilpatroljer, opprettet av hæren, er et annet eksempel på hvordan lokalbefolkningen ble dratt inn i konflikten. Shelton H. Davies, som har studert dette systemets innvirkning på sosial struktur og mayaverdier i en landsby i Huehuetenango, sier følgende:

On the surface the civil patrol system, which in 1985 was said to include more than 900.000 men, is a relatively simple institution. Under the direction of the army, all able-bodied men between the ages of eighteen and sixty years are expected to spend one day every eight or fifteen days protecting roads and inhabitants of their villages from guerrilla intrusions. The army claims that patrol duty (...) is voluntary. (...) During the period when the civil patrols were being formed, the army forced Indians to go on *rastreos* (hunts for guerrillas) and sometimes stone or machete to death fellow villagers who were suspected or accused of being "subversives". (Davies 1988:27-28)

I 1996 ble fredsavtalen mellom URNG¹⁰ og den guatemalanske regjering undertegnet. Den markerer slutten på en nærmere 35 år lang borgerkrig, men landet er fremdeles preget av mye vold, kriminalitet, korrupsjon, store sosiale forskjeller og ulikheter i tildeling av goder. I 2004, da Oscar Berger overtok presidentstolen fra Alfonso Portillo, kom det frem at sistnevntes regjering har ”æren” av å være den hittil mest korrupte regjering i Guatemalas historie.

San Pedro La Laguna

San Pedro La Laguna, er en av 19 *municipios* (kommuner) som hører innunder departementet Sololá. Over halvparten av disse, deriblant San Pedro, grenser til Atitlánsjøen, en av Guatemalas største turistattraksjoner. Av Sololás innbyggere er 95 % *indigenas* (urbefolkning, det vil si maya), 63 % lever i rurale strøk, mens 74 % av familiene regnes som fattige. Av 1000 barn vil 55 dø før de fyller 1 år. (FUNCEDE 1995:9-10) Det snakkes tre mayaspråk i departementet; k’iche’, kaqchikel og tz’utujil. San Pedro La Laguna hører, sammen med Santiago Atitlán, San Juan La Laguna, San Pablo La Laguna og delvis St Maria Visitación (her snakkes det også k’iche’), samt San Lucas Tolimán og Cerro de Oro¹¹ (her snakkes det også kaqchikel) til det tz’utujil-talende området. Selv om innbyggerne understreker at tz’utujil i San Pedro er forskjellig fra tz’utujil i for eksempel San Pablo¹², er ikke de lokale språklige variasjonene større enn at man forstår hverandre. Personer fra kaqchikel-talende puebloer som har hatt mye kontakt med tz’utujil-talende kan, til en viss grad, kommunisere med hverandre.

¹⁰ Siden 1982 har geriljabevegelsen; EGP (*Ejército Guerrillero de los Pobres*/de fattiges geriljahær), FAR (*las Fuerzas Armadas Rebeldes*/de opprørske stridskrefter), ORPA (*la Organización del Pueblo en Armas*/organisasjonen for det væpnede folk) og PGT (*el Partido Guatemalteco del Trabajo*/det guatemalanske kommunistparti) vært samlet under navnet URNG (*Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca*/ Guatemalas Nasjonale Revolusjonære Enhet).

¹¹ Bosetning som hører innunder Santiago Atitlán.

¹² En canadier som er bosatt i San Pablo og som daglig snakker tz’utujil, har tilegnet seg denne landsbyens ”dialekt”. På besøk i San Pedro utbrøt en pedrana ”du snakker tz’utujil som en pableño”

Bakgrunnen for dette er at det har vært en pågående låning av ord mellom språkene, og påpeker Richards; "What this means is that within the Lake Atitlán Basin what constitutes K'iche', Kaqchikel, and Tz'utujil is basically a matter of fine distinction." (Richards, 1998:79)

San Pedro La Laguna ligger 1610 moh, ved foten av vulkanen med samme navn i den sørlige delen av Atitlánsjøen. Et prosjekt støttet av COPMAGUA¹³ setter innbyggertallet til 10145 fordelt på 1690 hushold. (COPMAGUA, 1999:402) Majoriteten av innbyggerne bor urbant. Den offisielle inndelingen av landsbyen er i *zonas* (nummererte soner), men mange fortsetter å referere til den tidligere inndelingen i *cantones* (Pacuchá, Chuacante, Chuasanahi og Tzanjay) og benytter gjerne begge referanser i sin adresse.

Den lokale betegnelsen *pueblo* (tilsvarende *tinaamit* på tz'utujil) er et mangetydig ord, og kan etter som hvordan det brukes bety landsby, liten by, (et) folk og nasjon. Jeg vil videre benytte den lokale termen *pueblo* samt oversettelsen landsby. Til daglig går puebloen under navnet San Pedro og innbyggerne kaller seg *pedranos*. Jeg vil heretter bruke den fornorskede versjonen; *pedrano/pedranoer* og *pedrana/pedranaer* i hunkjønnnsform.

På vei til lago de Atitlán og San Pedro

Atitlánsjøen ligger 145 km vest for Guatemala By. Dersom man kjører til kilometer 148 på den panamerikanske motorveien, er det 24 km til San Pedro La Laguna. Veien går forbi St. Clara og svinger seg deretter bratt nedover mot sjøen, som man har flott utsyn over. Etter å ha passert gjennom San Pablo og San Juan når man San Pedro. Lokalbefolkningen benytter bussen som

¹³ Coordinación de Organizaciones del Pueblo Maya de Guatemala. COPMAGUA er en fellesorganisasjon for ulike mayaorganisasjoner.

frekventerer denne strekningen, men dersom målet for reisen er San Marcos eller Panajachel skjer reisen med båt. Besøkende turister til denne delen av sjøen kommer oftere med buss via Los Encuentros og Sololá til Panajachel og deretter båt til San Pedro.

En 9 km lang vei, til tider ganske så svingete, forbinder Sololá, hovedsetet i departementet med samme navn, og Panajachel. Den siste delen av denne veien gir de reisende en fantastisk utsikt over Atitlánsjøen. Omkranset av tre majestetiske vulkaner¹⁴ og grønnkledde, bølgende fjell, ligger lago de Atitlán som et vannfylt krater¹⁵ i Guatemalas høyland. På en vakker dag, med blikkstilte vann og vulkanene kledd i hatter av skyer, ligger det en fredfylt stillhet over området. Når Xocomilvinden¹⁶ blåser surt mens den pisker opp vannet til kraftfulle bølger, og svarte, dystre regnskyer ligger tett over sjøen, viser stedet seg fra en mørkere, villere og mer magisk side.

Siste stopp med bussen er Panajachel, Pana eller Gringotenango, som den også blir kalt på grunn av alle turistene og den store utenlandske befolkningen. Her yrer det av restauranter, barer, luksushoteller samt billigere overnattingssteder. Hovedgaten i turistdelen er tettpakket med butikker, boder og gateselgere som selger smykker, suvenirer av tre og stein (særlig ekte og uekte jade), og alle mulige tekstilprodukter. Her er bukser, skjorter og skjert laget av billig og ikke fargeekte tøy produsert nettopp til dette formål, men også vesker, jakker og pledd sydd sammen av biter fra gamle brukskleder og huipiler (bluser).

¹⁴ Tolimán, 3158 moh, den bakenforliggende Atitlán, 3537 moh, samt San Pedro, på folkemunne også kalt Nimajuyú, 3020 moh.

¹⁵ Av flere teorier på hvordan sjøen ble dannet, er nok denne den mest fascinerende – at den faktisk er et gammelt krater.

¹⁶ Xocomilvinden er et særtegn ved Atitlánsjøen, som vanligvis forekommer midt på dagen når varme vinder fra sør kolliderer med kalde vindmasser fra høylandet. Virvelvinder skapes og disse pisker opp sjøen til kraftige bølger.

Panajachel er et populært reisemål og dessuten utgangspunktet for å besøke de andre byene rundt sjøen. Med bil kan man komme seg rundt nesten hele sjøen¹⁷. På østbredden ligger Santa Catarina Palopó, San Antonio Palopó, San Lucas Tolimán, og på den andre siden av Tolimán-vulkanen; Santiago Atitlán. Fra Panajachel går det en liten ferge til Santiago Atitlán, og man kan ta en mindre *lancha* (båt med påhengsmotor) til en av landsbyene på vestsiden. På denne siden av sjøen har småbåtene tatt mer og mer over for fergene. Sistnevnte er billigere og følger tidstabell, mens *lancha*'ene er raskere og drar når de er fylt opp. Det vil si at er du førstemann, må du vente til minst 9 andre har kommet før båten kjører. De fleste av de nærmere 30 båtene som kjører i denne delen av Atitlán, har eiere fra San Pedro. San Pedro er også den største og den mest besøkte puebloen på denne siden, og det går derfor en direktebåt hit. En annen *lancha* kjører nærmere bredden og setter i land og tar med seg folk til Santa Cruz, Jaibalito, Tzununá, San Marcos, San Pablo og San Juan.¹⁸ Eierne og båtkjørerne har så smått begynt å organisere seg, og i tillegg til å rotere om turene¹⁹ har de fastsatt prisen fra San Pedro til Panajachel til Q10 for lokalbefolkningen og Q15 for turister.²⁰

På en fin, klar dag når sjøen er stille og rolig kan den cirka 13 km lange båtreisen mellom Panajachel og San Pedro ta rundt 20 minutter. Mens båten farer av gårde utpå sjøen, kan man skimte de andre puebloene på høyre side. Fjellene her går i bølgedaler, med landsbyene beliggende et stykke opp fra sjøen. Nærmere bredden ligger mer luksuriøse, private hjem samt hoteller og pensjonater, de fleste eid av utlendinger eller rike guatemalanere. Er det derimot

¹⁷ Mellom Tzúnuna, Jaibalito, Santa Cruz La Laguna og Panajachel går det ingen bilvei.

¹⁸ De offisielle navnene til kommunene Santa Cruz, San Marcos, San Pablo og San Juan følges av "La Laguna". Tzununá og Jaibalito er henholdsvis *aldea* og *casario* (bosetninger, *aldeas* er større) som hører til kommunen Santa Cruz La Laguna.

¹⁹ Før båteierne og kjørerne gikk sammen om å dele båtpassasjerene mellom seg (loddtrekning avgjør hvem som får første tur samt den videre rekkefølgen) var det første mann til mølla og om å gjøre å kapre flest mulige passasjerer og tjene mest mulig på det.

²⁰ Q = quetzal, myntenheten i Guatemala. I 2000 var 1 quetzal tilnærmet lik 1 norsk krone.

høye bølger, vind og/eller regn, blir båtreisen mer spennende eller skremmende, avhengig av hvordan man liker ”sjø”. På en riktig ille uværsdag går også båten til San Pedro nærmere land og turen kan i noen tilfeller ta nærmere en time.

Det er to brygger i San Pedro La Laguna, en på østsiden for båter som kommer fra eller skal til Santiago Atitlán og en større (det vil si, flere små trebrygger) på sørsiden for båter til og fra Panajachel. Når man nærmer seg San Pedro ser en vulkanen tronende over alle husene som står tett i tett. Ofte blir de reisende møtt av unge gutter som vil vise vei til et billig hotell, guider som tilbyr leie av hester og turer opp til vulkanen, samt jenter og kvinner som selger bananbrød og frukt.

Ved hovedbryggen ligger de to restaurantene ”Nick’s” og ”D’noz” på venstre side av veien. Den første eies og drives av Nick, en innflytelsesrik mann i San Pedro. Andre etasje huser det kanskje mest populære turisttilholdsstedet. Her viser de video hver kveld og fra tid til annen arrangeres det fest eller konserter. Like ovenfor restaurantene deler veien seg i tre. Jordstien til høyre går forbi et par restauranter og hoteller, før den svinger seg over en bro plassert over en kløft²¹, (som i regntiden forvandles til en elv som tar med seg alt søppelet som blir kastet i den og fører det ut i sjøen), forbi en liten strand (der kvinner og barn vasker tøy og bader), og gjennom maisåkre og annen dyrket mark, til man kommer til ”Luna Azul”. Restauranten er det siste bygget i San Pedro, videre er det bare stein og klipper som skiller denne fra neste landsby. På bilveien overfor restauranten kjører fullastede pickups til nabobyene San Juan, San Pablo og San Marcos. Fra denne jordstien finnes flere stier og gater som går oppover og fører frem til forskjellige nabolag som ligger nedenfor bilveien.

²¹ Da jeg var tilbake i 2004, var stien utvidet til en vei, og biler som skulle til San Juan kjørte her i stedet for om sentrum.

Dersom man etter bryggen i stedet tar veien rett opp, kommer man til sentrum av San Pedro. Her er veiene brosteinsbelagte, og husene ligger tett i tett. De eldre husene er bygget av adobe (sammenpresset jord), mens de nyere er av sementblokker. Mange tak er av tinn, men noen hus har flate sementtak. Der familiene har hatt råd, er husene på både to og tre etasjer. Et par hus skiller seg ut ved at veggene i andre etasje er av tre. Nyere hus har ofte vinduer av glass, men kan, som eldre hus, ha åpninger som lukkes med lemmer. De fleste hus har elektrisitet og tilgang på vann, samt vannklosett eller steindo²². Vann kommer ca tre ganger i uken, og fylles opp i husets *pila* – en stor ”vannbeholder” bestående av et stort, ca 1 meter dypt rom som fylles opp med vann, og en eller to vasker på siden. Har man to vasker brukes den ene gjerne til å vaske opp kopper og kar, den andre til tøyvask.

Mange av husene rommer en butikk av et eller annet slag i første etasje. Her er apotek, frisør og barberer, jernvarehandel, papir og gavebutikk, garnbutikker, stoffbutikker og skreddere, bensinutsalg, og et par suvenirbutikker og gallerier. De fleste *tiendas* (butikker) tilbyr et større eller mindre utvalg av tørre matprodukter som pasta, supper og te, stearinlys, penner, godteri og snacks. I en ring rundt basketballbanen ligger markedet, som er under tak, den katolske kirken, ”la Escuela Central” (den offentlige skolen) og en bygning som huser et par butikker, arresten (fengselet er i Sololá) og kontorene til *el alcalde* (borgemesteren) og *los aguaciles* (som fungerer som lokalt politi). Tidligere var det her en åpen *plaza*. Scenen i enden av basketballbanen blir brukt til arrangementer som prinsessekåring og marimbakonsserter ved høytider som jul, nyttår og *fiesta titular* (årlig fest 27. juni til ære for landsbyens skytshelgen).

²² En av de familiene jeg besøkte mest hadde ikke do og måtte gå ut i skogen. De hadde heller ingen *pila*, men fikk tilgang på vann mens jeg var der. Vannet fylte de opp i en stor oljetønne samt bøtter og mindre plastbeholdere.

Dette området danner sentrumskjernen i landsbyen, og i umiddelbar nærhet ligger også helsesenter og apotek, biblioteket (grunnlagt av den amerikanske psykologiprofessoren Barbara Rogoff), posten og banken. Et par restauranter og *cantinas* – lokale barer der det selges øl og rom – finnes både her og i utkanten av sentrum. Fra sentrum går det mange stier, som fører til de ulike nabolag, og bilveier, som til slutt fører til en av de to bryggene eller ut av San Pedro; enten i retning vulkanen (der de fleste *milpas* (maisåkre) og kaffe”plantasjer” ligger) og Santiago Atitlán, mot San Juan eller langs vannet i retning Santiago Atitlán.

I den nedre, flatere delen av San Pedro, mellom Panajachel-bryggen og Santiago-bryggen, finnes de fleste hoteller, språkskoler og restauranter myntet på turistene. Det finnes to steder hvor man kan ta varme bad (soloppvarmet vann) og museet, ”Museo Maya Tz’utujil” besøkes både av turister og pedranoer. Her ligger også flere kaffevaskerier, hvor kaffe plukket i San Pedro og de nærmeste landsbyene bringes for å vaskes (det røde skallet på kaffefrukten skilles fra den hvite bønningen) og tørkes før det sendes av gårde for videresalg. Mellom november og februar/mars, når kaffen plukkes og vaskes, ligger restene av rødt kaffeskall i store hauger ved kaffevaskeriene, og det henger en søtlig og – bemerket ofte nyankomne turister – en nesten kvalmende lukt over stedet. Klynger av hus starter her og brer seg opp mot sentrum. Like ved Santiago-bryggen ligger hotellet ”Villa Sol”, der det nasjonale politiet har sin base. I 2000 var tilstedeværelsen av politi fremdeles noe nytt og mens noen er positive til det (offentlig konsumering av cannabis er ikke lenger tillatt), er andre skeptiske og misliker at myndigheter utenfra skal holde orden og ro og bestemme.²³

²³ I følge fredsavtalen skal det ved utgangen av 1999 være utplassert minimum 20.000 medlemmer av PNC (Policia Nacional Civil) fordelt utover i ”det nasjonale territorium” (Peace Agreements Digital Collection, 1996: kap iv, art 30a) For uten en periode under borgerkrigen, har det før dette ikke vært nasjonalt politi i San Pedro, kun de lokale *aguaciles*.

Atitlánområdets historie med fokus på San Pedro La Laguna

Som jeg tidligere har vært inne på, har det vært tz'utujil bosettinger rundt Atitlánsjøen fra prekolumbisk tid. En legende, støttet av etnografisk materiale, indikerer at det ikke er usannsynlig at Atitlánområdet en gang var dominert av tz'utujil-talende folk. Etter hvert gjorde kaqchikel- og, senere, k'iche' grupper sitt inntog, og da spanjolene kom, hadde området, i stor grad, antatt sin nåværende inndeling. (Carlsen, 1997:76)

Med hjelp av kaqchikelere og tlaxcalanere (fra Mexico), angrep Pedro de Alvarado og hans menn tz'utujilenes hovedsete (i dag, Santiago Atitlán) i april 1524. Deretter tok Alvarado Atitlánområdet som *encomienda*²⁴. (FUNCEDE 1995:11) Mens spanjolene etablerte og bosatte seg i større byer, fortsatte høylandet å være preget av mayaene, både demografisk og kulturelt. På slutten av kolonitiden hadde det spanskinnførte *cofradías*systemet blitt omgjort til et innfødt system og etablert seg som den viktigste sosiale institusjonen blant tz'utujilene i Santiago Atitlán (Carlsen, 1997:103) Dette systemet, som forbinder sivile og seremonielle oppgaver, var òg levende i San Pedro, men ulike faktorer har ført til at denne institusjonen har endret seg radikalt og nærmest forsvunnet herfra²⁵. (Paul, 1996)

Det antas at San Pedro La Laguna ble grunnlagt av den fransiskanske misjonæren Fray Pedro de Betanzos i årene 1547 og 1550. Navnet var opprinnelig San Pedro, mens "etternavnet" Patzununá også forekom som Tzununá, Zununá og Sununá. Fra 1643 ble det bestemt at alle "etternavn" og geografiske navn skulle være spanske og siden da har "La Laguna" vært det offisielle navnet. (FUNCEDE, 1995:11)

²⁴ Rettighet, gitt av den spanske kronen, til å kreve skatt av urbefolkningen.

²⁵ I dag er det tilknyttet én *cofradía* til den katolske kirken, i motsetning til 6 slik det var noen tiår tilbake. Oppgavene var tidligere også av sosiopolitisk karakter, mens de i dag kun er tilknyttet kirken.

Selv om San Pedro var av de landsbyene som i mindre grad ble preget av krigen, ofte referert til som *la violencia*²⁶, har den også her satt sine spor. Fra borgerkrigen forteller Paul og Demarest i *The Operation of a Death Squad* (1998:119-154) om en toårs periode fra 1980 til 1982, da innbyggerne i San Pedro opplevde utrygghet og uvisshet grunnet et tyvetalls bortførelser og drap. På denne tiden ble det opprettet en militærbase i nabobyen Santiago Atitlán og en geriljagruppe fra ORPA holdt et opprop i San Pedro.²⁷ Lokale representanter for hæren fikk i oppdrag å beskytte landsbyen fra geriljaaktivitet. Disse kommisjonærene spilte en tvilsom dobbeltrolle; De plantet bevis for geriljaaktivitet (i form av avfyring av skudd om natten og maling av geriljasymboler på husvegger). Deretter bortførte og drepte de pedranoer som, av andre eller av militærrepresentantene selv, var svartelistet som gerilja(sympatisører). Ansvar for kidnappingene og likvideringene la de deretter på geriljaen. Lokalbefolkningen var i stor grad klar over at det var pedranoer, de lokale kommisjonærene, som stod bak bortførelsene og drapene. Motivene bak ugjerningene var ofte misunnelse, ønske om makt eller personlige vendettaer. Ryktene lever fortsatt i beste velgående; blant annet skal en pedrano ha drept en mann fordi han var forelsket i dennes kone²⁸. Paul og Demarest understreker at det som forstyrret freden i San Pedro ikke var personlige vendettaer, eller sosiale og religiøse ulikheter, men at militærets rekruttering av kommisjonærer og spioner utnyttet de allerede eksisterende splittelsene i befolkningen. (Paul & Demarest, 1998:154) Andre forskere vektlegger også dette aspektet; ”*La violencia* did not originate the idea of clashes of interest,

²⁶ Oversatt betyr *la violencia*, ”volden”, men Warren (1998:109) peker på at ”terroren” er en mer passende oversettelse, da store deler av befolkningen, selv de som ikke direkte ble utsatt for vold, levde i konstant frykt for hva som kunne skje.

²⁷ Forfatterne skriver at geriljagruppen raskt forsvant fra byen og aldri ble sett igjen. Jeg snakket med en av lederne for denne gruppen i San Pedro, som fortalte at de holdt til i fjellene og at de nå er tilbake, men under et annet navn for å skjule sin egentlige identitet. Deres mål nå er å hjelpe en gruppe arbeidere til å organisere seg.

²⁸ Paul og Demarest forteller om bakeren Francisco som var det første offeret. En av de som stod bak drapet på ”Francisco” er i dag gift med hans kone.

envy and vengeance (...) but it did intensify and channel conflict". (Warren, 1998:109)

Lokalbefolkningen søkte flere ganger hjelp hos styresmaktene, men det tok lang tid før de ansvarlige ble arrestert. Selv om kidnappingene og drapene opphørte like raskt som de hadde begynt, opplevde innbyggerne etterdønninger av denne perioden i form av nye mord, etterforskning og arrestasjoner.

Jeg opplevde at mange ikke ønsket å snakke om denne perioden. Flere underkommuniserte betydningen disse hendelsene har hatt på befolkningen. De understreket at det nå er lenge siden dette hendte, at San Pedro i forhold til andre landsbyer var kommet heldig fra krigen og at det var viktigere å fokusere på mer aktuelle temaer. Andre mente det aldri har vært tatt et ordentlig oppgjør med denne voldsepoken. De ulike tilnærmingene kan delvis forklares ut i fra hvilken grad av nærhet en person opplevde krigens hendelser på. En gang jeg var på besøk hos en familie jeg kjente godt, pekte de bort på et av nabohusene og sa der bor det en "hombre muy malo" (en meget slem mann). De fortalte han var en av drapsmennene under krigen. De snakket stygt om han, men i senere samtaler snakket de også stygt om han fordi han tilhørte en annen religion. Pedranoen som giftet seg med kona til det første offeret blir baksnakket av flere, men befolkningen har på en måte akseptert det nye forholdet. Innbyggerne lever side om side med tidligere drapsmenn. For noen er det uproblematisk, mens andre prøver til en viss grad å unngå den vanlige nabokontakten med disse. Dette gjelder særlig de familiene som mistet et familiemedlem. (Se Stuenæs, 2004:113-115)

Dagligliv i San Pedro

Dagen starter tidlig i San Pedro, og de første gjøremålene er tradisjonelt forebeholdt kvinner²⁹. Fra femtiden går kvinnene til en av de mange *molinos de nixtamal*³⁰ (møller) hvor rensset og vasket maiskorn blir malt til *masa* (deig). Hjemme klappes deigen mellom håndflatene til *tortillas*, små lapper/lomper, som deretter stekes på begge sider³¹. I noen familier er dette frokosten, mens andre spiser tortilla sammen med egg og/eller bønner. Kvinnene har hovedansvaret for husstellet, og dette gjøres i tillegg til eventuell annen betalt jobb. En *pedrana* som har utearbeid får ofte hjelp av slektninger til barnepass dersom hun har små barn. En annen mulighet er å ha barna i statsgodkjente, hjemmebaserte *hogares de niños* (direkte oversatt; hjem for barn – men her i betydning barnehage). De minste skolebarna har skole på dagtid, mens ungdomstrinnet har undervisning på ettermiddagen. Turistfasilitetene får daglig besøk av skolebarn, især jenter, som jobber som selgere i den tiden de ikke er på skolen. Slik bidrar de økonomisk til husholdet. Den lange skoleferien, fra november til slutten av januar, sammenfaller med innhøstingen av mais og kaffe.

Det dyrkes flere typer grønnsaker i San Pedro, både for salg og subsistens. Mais til eget forbruk og kaffe for eksport, er de to produktene som dyrkes i størst omfang. Mannen jobber åkeren, dersom dette ikke er satt bort til lønnete arbeidere. Langs med vannet er det en del dyrket mark; mais, kaffe og grønnsaker som *huiscil*³², brokkoli og løk. Hoveddelen av jordbruksproduksjonen foregår imidlertid høyere opp mot vulkanen. Noen familier har også land i San Juan, San Pablo og/eller San Marcos. Ulikhetene i tilgang på landområder er store.

²⁹ For organisering av husholdet og andre aspekter ved det å være kvinne i San Pedro, se Stuenæs 2004

³⁰ Nixtamal: mais som er bløtlagt og kokt i vann tilsatt kalk. Dette gjøres for å fjerne det ytterste laget på maiskornet, samtidig som prosessen øker protein og vitamininnholdet i maisen.

³¹ Tortilla blir tradisjonelt stekt på *comal*, en jern/aluminiumsplate, 30-50 cm i diameter, eventuelt rett på stekeplata (vedovn)

³² *Huiscil* (annen skrivemåte: *guiscil*, annet navn: *chayote*) er en slyngplante hvis frukter ser ut som en pære, men smaken ligner potet. Brukes blant annet i supper.

En del familier eier verken jord eller huset de bor i. Andre eier, i tillegg til egen bolig, både dyrket mark, samt eiendommer som huser turistfasiliteter og/eller ekstra boliger for utleie.

Noen familier eier griser, kuer og/eller høner, og et par fiskere er tidlig om morgenen ute med sin *cajuco* (kano) for å sjekke dagens fangst. Salg fra egen butikk eller salg av frukt og grønnsaker og andre forbruksvarer på markedet er del av mange pedranoers – og særlig pedranaers hverdag. Kvinner vever skjorter og belter og broderer og syr bluser for salg. Arbeid med perler – belter og smykker – utøves særlig av kvinner, men også av menn. Det er vanlig at en familie har flere inntekstkilder. I tillegg til å drive landområder, butikk og/eller håndarbeid, har ofte en eller flere i familien lønnet arbeid. Med en voksende turistnæring og en økning i antall utlendinger som bosetter seg i landsbyen, dukker det opp flere arbeidsplasser innen servicesektoren. Dette kan være jobb som guide opp til vulkanen, servitør, kokk eller oppvaskhjelp i en av de mange restaurantene, bygge hus, vaske hus, hotellrom eller klær.

I 1779 ble den første skolen etablert i San Pedro, og som regional skole betjente den også elever fra de andre landsbyene på vestbredden av Atitlánsjøen. (Richards, 1998:73) I dag finnes det flere ulike typer skoler, de fleste har både grunn- og ungdomsskole (*primaria* og *básico*). I tillegg til den offentlige skolen i sentrum, eksisterer det to andre nasjonale skoler, et privat institutt og fire *colegios*, hvorav ett i senere tid har blitt tilknyttet PRONADE (nasjonalt program for selvadministrering av utvikling). Familiene må betale for skolegang, men da flere, særlig de religiøse *colegios*, har utenlandske samarbeidspartnere og faddere, blir (en del av) skolepengene ofte betalt av disse. Som på andre områder, har pedranoer grepet tak i de mulighetene utdanning har gitt dem. Siden 1956 har San Pedro utdannet et stort antall lærere.

Pedranoer har i dag de fleste lærerstillinger i egen og nabolandsbyene³³. Blant annet har Bethelskolen stor prestisje, og elever fra andre landsbyer reiser daglig til San Pedro for å gå her. Mange turister kommer til San Pedro for å lære spansk. I tillegg til at landsbyen har en flott beliggenhet, er det billigere med språkkurs her enn i andre kjente byer, som Quetzaltenango og Antigua, som også tilbyr dette. Undervisningen foregår ved at hver elev har egen lærer. Selv om behovet for spansk lærere varierer med antall turister, er språkskolene, som også varierer i antall, arbeidsplass for mange pedranaer og pedranoer.

Pedranoer har befestet sin plass som suksessfulle entreprenører i den vestlige delen av Atitlán. Slik jeg ser det, er det i nyere tid særlig tre faktorer som har vært essensielle for San Pedros rykte som en progressiv landsby; kaffe, utdanning og turisme. Som beskrevet ovenfor har pedranoer tatt i bruk de ulike mulighetene utdanning har gitt dem. Oppkjøp av land for dyrking av kaffe og den videre betydningen av dette, kommer jeg tilbake til når jeg tar for meg jordbruksbilder i kapittel fire. Turisme har vært viktig for malerne (se kapittel 2), og det har ført til mange arbeidsplasser. De tre faktorene har økt behovet for transport, og som tidligere nevnt er det pedranoer som eier de fleste *lanchas*, men også fergene som trafikkerer denne delen av sjøen. Det er også pedranofamilier som eier bussene som kjører mellom San Pedro (via San Juan, San Pablo og Santa Clara) og Guatemala By, og San Pedro og Quetzaltenango.

Den amerikanske antropologen Benjamin Paul har, sammen med sin kone Lois, hatt San Pedro som sitt felt siden 1941. Han beskriver i flere artikler de mange endringene San Pedro har gått gjennom. (Paul, 1968; Paul, 1996) De siste 60 årene har innbyggertallet blitt femdoblet og San

³³ Flere av malerne underviste i San Juan, og jeg møtte pedranoer som jobbet så langt borte som Nahualá. I 1980 var det én lærer fra San Pedro i San Marcos, i 1998 var alle 10 lærere i landsbyen fra San Pedro (Richards, 1998:76)

Pedro gått fra å ha subsistensøkonomi til markedsøkonomi. Den første pedrano som dyrket kaffe startet med et par planter i 1926 og i 1962 dyrket halvparten av familiene kaffe for salg. (Paul, 1968:99-100) I dag er antallet rundt 90 %³⁴. Mens det i 1941 var 3-4 butikker i San Pedro, var det i 1962, 24 (ibid., 105), og antallet hadde økt til 200 i 1995. (FUNCEDE, 1995:25) Hvor mange butikker det er i dag har jeg ikke oversikt over, men at antallet har økt siden 1995 er sikkert. Fra den første pedrano konverterte og grunnla "la Capilla Centroamericana" i 1923, var nærmere 1/3 av befolkningen protestanter i 1962. (Paul, 1968: 133-134) I dag er halvparten av befolkningen protestanter (Paul, 1996:5), fordelt på rundt 15 ulike kirkesamfunn, deriblant evangeliske som Bethel og Getsemani, samt adventistkirken og pinsemenigheten. I tillegg praktiseres det fortsatt ritualer tilhørende en eldre mayareligion. Jeg har ingen oversikt over hvor utbredt denne praktiseringen er, men ritualer ledet av mayapresten, Don Pedro Cruz, inntreffer ved spesielle anledninger. Ritualer som utføres i forbindelse med sykdom er derimot mer utbredt, og jeg møtte både katolikker og evangelikere som praktiserte dette. Fra de evangeliske kapell og *templos* (kirker) høres høylytte prekener og sang, og et par av de er også svært synlige i landsbybildet med sine store ruvende bygninger. Den katolske menigheten er særlig synlig under *Semana Santa* (den hellige uke – påsken), når helgenene bæres ut i prosesjoner.

Flere utlendinger, både amerikanere og europeere, har bosatt seg i San Pedro. Siden landsbyen også er et populært reisemål (i tillegg til billige spanskskoler, er San Pedro det stedet i Guatemala med flest lavprishoteller) er turister blitt et daglig skue, særlig i den nedre delen,

³⁴ Tally & Chavajay; *Multiplicidad y antagonismo en torno a la Mayanización en San Pedro La Laguna*. http://www.flacso.edu.gt/docs/eticos/productosweb2/5_14.pdf#search=%22san%20pedro%20la%20laguna%20escuela%20pronade%22

men også på markedet og i landsbybildet generelt. Marcela Gereda³⁵ har gjennomført en undersøkelse om pedranoers relasjon til turister. Hun konkluderer med at forholdet til utlendinger er preget av en positiv likhetsfølelse, mens det til *los capitalinos* (guatemalanere fra hovedstaden) snarere kan karakteriseres som reservert og lukket. Under påskefeiringen, Semana Santa (den hellige uke), er turistmarkedet i San Pedro nærmest mettet, både av utlendinger, men også av tilreisende fra Guatemala City. Mange av *los capitalinos* er uhøflige i samtale med pedranoer. Gereda peker på at å se seg selv som overlegen mayaindianere er dypt rotfestet i ladinokulturen Under feltarbeidet, men også ved senere anledning, opplevde jeg den nedlatende holdningen som Gereda beskriver. Pedranoer selv snakker ofte stygt om ladinoers oppførsel, men de fleste velger likevel å se det positive i turistnæringen; det gir arbeid og bedre økonomi. Gereda deler turistene inn i; a) studerende turister (som kommer for å lære spansk), b) permanente turister, c) semipermanente turister (som kommer igjen hvert år), d) dagsturister (som kommer med båt og har en time eller to til rådighet i byen), e) opplevelses-turister (som kommer for å klatre vulkanen m.m.) og f) ”narkoturister”. San Pedro har rykte på seg for å være et sted der det er lett å få tak i narkotiske stoffer, men den åpenlyse konsumeringen, særlig av cannabis, var mer utbredt før det nasjonale politiet kom. Noen peker på dette som et negativt aspekt ved turisme, og er redde for den dårlige innflytelsen det kan ha på unge pedranoer. Når sant skal sies er dette en inntektskilde for et par lokale familier, som er oppkjøpere av større kvanta som selges videre til selgere og brukere. De fleste ser mer negativt på dyrkingen enn bruken. Blant lokalbefolkningen er alkohol et større problem, og det har det vært siden før starten på ”backpackerturismen”. Døddrukne menn som har sovet hele natten i

³⁵ Marcela Gereda; *El turismo y la forma de vida de las mujeres tz’utujiles en San Pedro La Laguna*; <http://www4.ncsu.edu/~twallace/GUATE%20Gereda%20FINAL%20paper.htm>

rennesteinen er et vanlig syn, særlig etter de større festene. Siden tiden da de ulike *cofradías* holdt fester til ære for sin helgen, har alkohol vært en del av fiestatid. Evangelikere vil ofte understreke at de, i motsetning til katolikker, ikke drikker alkohol, noe som av Paul nevnes som en av grunnene til at katolikker konverterte til protestantisme. (Paul, 1968:134) I praksis er dessverre ikke troen sterk nok; alkoholen tvinger menn av alle religioner i bakken. I tillegg er det særlig de økonomiske problemene ved alkoholavhengighet som synes i landsbybildet, ved at familier kan bli nødt til å selge landområder etc.

San Pedro er en tradisjonell landsby i den forstand at jordbruk fremdeles er en viktig del av hverdagen til majoriteten av befolkningen. De identifiserer seg med og vektlegger behovet for en fortsatt jordbruksproduksjon, og dyrkingen av mais er i så henseende av stor betydning. Dyrkingen av kaffe har stor innvirkning på økonomien; både positiv og negativ avhengig av prisen på det eksterne markedet. Majoriteten av kvinnene bærer *traje* (se kapittel fem), mens de fleste menn går kledd i ola/bomullsbukser og (t-)skjorte. San Pedro har i tillegg ord på seg for å være nyskapende. Lokale entreprenører var av de første i området som startet å dyrke kaffe. Andre pedranoer står bak den voksende båttransportnæringen og opprettelsen av språkskoler for turister. San Pedro som en innovativ by er således en moderne landsby, noe som også sees i (særlig unge) pedranoers omfavelse av moderne teknologi; det være seg tv og radio, eller etter 2000; mobiltelefoner og internett. I de neste kapitlene om malerne og bildene synliggjøres skjæringspunktet mellom det tradisjonelle og det moderne i bildenes tematikk og relasjon til dagligliv. Samtidig understreker malerne at det er viktig å ta vare på, og formidle, de ulike delene av tradisjonell kultur på grunn av dens betydning for konstruksjon av egen og etnisk identitet.

2. Malerne

Dette kapittelet handler om malerne i San Pedro. Med malere mener jeg her de lokale kunstnerne som betegner seg som *primitivistas* og *paisajistas*. (I betydning primitivistmalere og landskapsmalere, se neste kapittel for en diskusjon av begrepene.) Jeg vil først ta for meg noen ideologiske og sosioøkonomiske fenomener som var med på å prege tiden forut for og den perioden da de første mayamalene entret den guatemalanske kunstverden; nemlig indianisme og turisme. Disse strømmingene har betydning for Guatemalas kunsthistorie generelt, samtidig som de er med på å plassere San Pedros malere i en større kontekst. Etter dette følger en kort historikk om malerne, før jeg gir en generell karakteristik av dagens kunstnere. Under feltarbeidet var det blant malerne visse temaer som var særlig aktuelle. Jeg vil kort ta for meg disse slik at en mer helhetlig forståelse av malernes hverdag er mulig.

Indianisme og turisme

(Dersom nevnt) innenfor kunsthistorie og antropologisk litteratur blir Mellomamerikanske kunstuttrykk ofte redusert til artefakter produsert av de klassiske mayaene eller dagens mayaindianeres rike tekstilproduksjon. (Se Gardner, 1986 og Gombrich, 1984 for kunsthistorie; Magnum, 1994 for antropologisk analyse av vevere og deres vevnader) Liten økonomisk støtte og lite publisert informasjon har i tillegg ført til at samtidskunst produsert i Mellom-Amerika sjelden blir regnet med i diskusjoner om moderne latinamerikansk kunst. (Kupfer, 1996:52) Som K. Anne Pyburn bemerker, blir objekter produsert av de klassiske mayaene fremstilt som "high art", mens produkter av dagens mayaindianere går under betegnelse håndverk eller "folk art". (Pyburn, 1998:111)

Den kunstneriske aktiviteten i Guatemala blir beskrevet som begrenset frem til 1890 årene, da regjeringen begynte å leie inn europeiske skulptører for å lage monumenter til hovedstadens avenyer. (Kupfer, 1996:53) Kunstnerisk aktivitet forstås her som "high/fine art", og tar ikke høyde for mayaenes rike kunsttradisjon. Frem til slutten av 1800-tallet var mye av billedkunsten knyttet til europeisk inspirert kirkeutsmykning. På denne tiden, som ellers i Mellom-Amerika, førte fremveksten av et kaffeeksporterende borgerskap til økt etterspørsel av portretter og landskapsmalerier. Denne eliten ønsket å holde tritt med europeiske trender, og bestilte verker fra europeiske kunstnere. Som følge av dette kom utviklingen av nasjonal kunst ikke i gang før rundt 1920-30 årene, da første generasjon kunstnere kom tilbake fra studier i Europa. De første kunstskolene ble etablert av europeiske immigranter, men i 1920 grunnla guatemalaneren Rafael Rodriguez Padilla "Academia Nacional de Bellas Artes", den nåværende "Escuela Nacional de Artes Plásticas". (Kupfer, 1996:53)

Carlos Mérida³⁶ (1891-1984), av k'iche' avstamning, var en av de som dro til Europa. Da han returnerte i 1914, startet han en proindiansk bevegelse for å finne frem til en autentisk "amerikansk" kunst. (Ades, 1989:350) Hans kunstneriske uttrykk går i retning av både surrealisme og geometrisk abstraksjon, mens temaene og fargene er inspirert av mayakunst og guatemalansk populærkultur. Stilen hans står dermed for seg selv blant kunstnere som foretrakk landskaps- og genrebilder i første halvdel av 1900-tallet. (ibid) Selv om majoriteten av de første kunstnerne ikke var mayaindianere, var flere inspirert av dem, og malte bilder der de romantiserte indianernes liv. Også skulptører lot seg inspirere av samtidens og fortidens mayaer. (Kupfer, 1996:53) Denne fascinasjonen med mayaene må blant annet sees i sammenheng med *indigenismobevegelsen*.

³⁶ På [artemaya.com](http://www.artemaya.com) finnes trykk (av drakter fra flere kommuner) av Carlos Mérida; http://www.artemaya.com/gap_mer.html

I begynnelsen av 1900-tallet oppstod den latinamerikanske *indigenismo* (indianisme) som en intellektuell bevegelse og en reaksjon mot positivistisk filosofi og såkalt ”liberal” politisk ideologi. Til forskjell fra ”positivistene” og de ”liberale”³⁷, som ønsket å fortrenge det indianske, var indianistene opptatt av å glorifisere mayaindianernes kulturarv. (Schackt, 2002:152)

Den første indianisme kongressen (*el Primer Congreso Indigenista Interamericano*) ble holdt i Mexico i 1940, og kort tid etter, i 1945, ble *Instituto Indigenista Nacional de Guatemala* opprettet. (Cabrera Padilla, 1999:138) Opprettelsen av dette instituttet er et eksempel på hvordan den indianistiske ideologien også fikk praktisk politisk betydning innenfor reformregjeringene til Juan José Arévalo og Jacobo Arbenz (1944-1954). I tillegg til å være til inspirasjon innen kunst og litteratur, førte indianismen til en interesse for studier innenfor antropologi og folkloristikk. (Schackt, 2002:152) Blikket ble rettet mot den prekolumbiske historien og samtidens populærkultur.

I denne konteksten gjør den første maleren fra San Pedro, Rafael Gonzalez y Gonzalez, sammen med Andrés Curruchich og Juan Sisay, sine separate inntog på den guatemalanske kunstscenen. Rafael Gonzalez y Gonzalez (1907- 1996) malte sitt første bilde i 1929, men begynte for alvor sin karriere på slutten av 40-tallet. Uavhengig av, men nærmest samtidig som Gonzalez y Gonzalez malte sitt første bilde, begynte Andrés Curruchich i San Juan Comalapa, Chimaltenango å male dagligscener på treplanker og melsekker. 20 år senere ble han ”oppdaget”. Den første maleren i Santiago Atitlán var Juan Sisay, som raskt ble berømt etter

³⁷ Som Schackt påpeker har liberal politikk i Guatemala ofte blitt ført av autoritære regimer, og følgelig har ikke liberal politikk betydning det samme der som i en vestlig kontekst.

begynnelsen i 1950. (Johnston & Paul: 1994:5) At de to sistnevnte ble gitt mer oppmerksomhet og muligheter enn Gonzalez y Gonzalez – de fikk blant annet stille ut i USA – må sees i sammenheng med det politiske skifte. Med kuppet i 1954 ble indianismen avbrutt, da den ble sett på som en del av det venstreorienterte Arbenz- regimet. Den dukket imidlertid opp igjen, under president Miguel Ydígoras (1958-1963), dog med et mer militært preg. Militære enheter ble gitt mayaindianske navn, men presidenten oppmuntret også til ”skjønnhetstevlinger for å kåre indianske ’prinsesser’” (Schackt, 2002:154) Ydígoras motsatte seg å sende Gonzalez y Gonzalez til USA for å vise frem bildene sine, grunnet hans ”uindianske” etternavn. I stedet sendte Ydígoras Juan Sisay, og i 1960 mottok sistnevnte også *la Orden del Quetzal* (Quetzalordenen)³⁸ av samme president. Dette er historien slik den ble fortalt av Gonzalez y Gonzalez selv, og slik den fortelles av de av dagens malere som kjenner til den lokale kunsthistorien.³⁹ Denne historien er også med på å fortelle hvorfor det i ettertid er Sisay, sammen med Curruchich, som er blitt stående som Guatemalas pionerer innen ”naiv kunst”. (Kupfer, 1996:52)

I tillegg til indianismen og reformregjeringens politikk, er utviklingen av turisme på 40-50 tallet av betydning for guatemalansk kunst generelt og for fremveksten av mayakunst. Det har gjerne vært utlendinger eller guatemalanere, i form av turister, kunstnere eller samfunnsvitere, som har stått for den første eksponering av bildene til ulike mayakunstnere. (Cabrera Padilla, 1999:139) Fra 1970 tallet så Guatemala By en oppblomstring av kommersielle kunstgallerier. Slike gallerier har vært viktige arenaer for pedranokunstnerne, og flere av dem nevner galleriet Sombol som den første kontakten med den nasjonale kunstverdenen. For mange av malerne er

³⁸ Quetzal er mayaenes og aztekernes hellige fugl, nasjonalfuglen i Guatemala, samt navnet på landets myntenhet.

³⁹ Se også Garcia, 1999; Dary Fuentes, 1999 og Paul & Johnston, 1998

galleriene, og da særlig turistkunstgallerier i Santiago Atitlán, fremdeles den viktigste arenaen for å vise frem og få solgt maleriene.

Selv om San Pedro La Laguna og Santiago Atitlán er nabokommuner, og selv om det finnes tematiske likhetstrekk mellom kunstnere derfra og fra Comalapa, har det, i tillegg til individuelle trekk, blitt utviklet en særegen stil på hvert sted – egne ”skoler”. Det som kalles San Pedro-skolen har i tillegg ”spredd” seg til nabokommunen, San Juan. Mens Paul og Johnston tar utgangspunkt i at maya malerkunst oppstod i tre kommuner, baserer andre seg på at det finnes to sentre og to skoler for utvikling av nyere mayakunst i Guatemala, nemlig Atitlán og Comalapa. (Se blant annet Garcia 1999:9 og Méndez de Penedo 1999:17)

Jeg vil i denne oppgaven følge utgangspunktet til Paul og Johnston. De legger til vekt at malerkunsten oppstod uavhengig i de tre kommunene, og at utviklingen har vært forskjellig. Det har likevel vært kontakt og flyt av inspirasjon mellom malere i San Pedro og Santiago. En av de som har vært med på å forme utviklingen i San Pedro, Mariano Gonzalez Chavajay, gikk i sin tid i lære hos Manuel Reanda og Miguel Chavez i Santiago Atitlán, begge elever av denne byens første maler, Juan Sisay. Slik har han tatt opp i seg noe av den stilen som oppstod i Santiago;

Mariano had been concentrating on small detailed paintings but Manuel Reanda persuaded him to work on large canvases, and this change pushed Mariano in to his particular area of strength. He is master of the large detailed painting which he executes with confidence and speed, often in a week or two. Many of his best works measure three feet by four. (Johnston & Paul; 1994:13)

Kort historikk om oljemaling i San Pedro

Rafael Gonzalez y Gonzalez' første møte med oljemaling fortelles som et heldig uhell. I klasserommet der Gonzalez y Gonzalez underviste som ufaglært lærer, havnet lilla blekk ved et uhell i en bøtte med sevje, ment for å brukes som lim. Dagen etter ser han til sin overraskelse at uhellet har ført til at det har blitt laget "pintura pura" (ekte maling). Etter å ha laget flere farger, malte han sitt første bilde. Bildet ble solgt til en turist og en ny inntektskilde var funnet. En langvarig feide med en nabo, førte til at han i 1942 forlot San Pedro, for aldri å flytte tilbake. Sammen med sin kone og barn dro han for å jobbe på en av de mange kaffeplantasjene sør for Atitlánsjøen. Etter å ha blitt introdusert til kunstoljemaling og kunstpensler, skjøt hans billedproduksjon fart, og fra 50-tallet deltok han på flere utstillinger i Guatemala By. Som nevnt oppnådde ikke Gonzalez y Gonzalez i sin samtid den samme statusen som Curruchich og Sisay, men i 1987 ble han hedret for sin rolle som grunnlegger av oljemalingskunsten i San Pedro med en utstilling i Guatemala By, der han ble tildelt *Cruz al Mérito Artístico*. (Korset for kunstnerisk fortjeneste) (Johnston & Paul; 1994:6-8)

Mens Gonzalez y Gonzalez' to eldste sønner ble snekkere og flyttet tilbake til San Pedro, fulgte de to yngste i sin fars kunstneriske fotspor. Den ene, Rafael Ángel Gonzalez Escobar, ble boende i Chicacao, mens den andre, José Antonio, flyttet til Guatemala By. Slik har det seg at Gonzalez y Gonzalez barnebarn, Pedro Rafael Gonzalez Chavajay, ble den første pedranomaleren bosatt i San Pedro. Han interesserte seg tidlig for tegning og maling, og bestefaren lot seg også imponere av hans tegneferdigheter. Både Pedro Rafael, og senere Mariano, samarbeidet en stund med José Antonio i Guatemala By. Mens de tegnet, malte han. Sistnevntes bilder er i en mer enkel og naiv stil, der personene er i mindre størrelsesforhold enn

det de fleste pedranokunstnerne maler i dag⁴⁰. Fargevalget og lyssettingen er òg annerledes. Jeg vet ikke når Pedro Rafael og Marianos stil forandret seg, men som tidligere nevnt ser det ut til at Manuel Reanda har vært en av grunnene til at Mariano nå maler som han gjør. I følge Joseph Johnston, amerikansk kurator som har samarbeidet med noen av malerne siden slutten av 80-tallet, malte Pedro Rafael i begynnelsen i samme stil som sin bestefar (dvs. mer naivistisk, som José Antonio), og også Mariano, samt broren Matias, som lærte å male av Mariano, hadde en lignende stil da de startet⁴¹. I løpet av 80-tallet har imidlertid malerstilen i San Pedro utviklet seg til en egen ”skole”, forskjellig fra Santiago og Comalapa, som følge av at disse tre malerne til sammen har vært maestroer for en stor del av kunstnerne fra San Pedro og San Juan. Mariano forteller om sin rolle;

Jeg var, nå skal vi se. Jeg er 44 år, jeg var 20 år. Jeg var 20 år da jeg begynte å arbeide innenfor malerkunsten. Fra denne perioden begynte malerkunsten i San Pedro å endre seg. De tre, faren og sønnene, malte ved kysten... Så San Pedro hadde definitivt ikke sin egen maler som arbeidet i landsbyen. Men de var pedranoer, men de jobbet ved kysten og den andre jobbet i hovedstaden. Men jeg var ett år sammen med dem. Jeg lærte håndverket litt, men jeg likte egentlig ikke den teknikken de brukte og begynte å forandre teknikken min. Så jeg sa; ”Jeg vil bli maler, men jeg ønsker å være kreativ... jeg vil bli en selvlært maler” Det var dette jeg tenkte. Så jeg hadde definitivt ikke kurs på skolen. Alle mine teknikker, alle mine farger, alt arbeidet jeg realiserer, det er mine egne ideer. I årenes løp har jeg hatt elever. Og med elevene begynte pedranokunsten å utvikle seg. Jeg begynte med en elev... eh... jeg var den første som lærte en fra San

⁴⁰ De minste suvenirbildene som selges i dag, ligner i så måte på den eldre stilen.

⁴¹ Informasjon mottatt per e-post 2.april 2003.

Juan La Laguna å male. San Juan hadde ikke sin egen kunstner, men eleven begynte hos meg... Hos meg lærte han og han lærte etterpå til elever i sin egen landsby.

Mariano velger å fremheve seg selv og nevner ikke lærertiden i Santiago eller Pedro Rafael som den første maleren som faktisk var bosatt i San Pedro. Andre steder anerkjenner han riktig nok også Pedro Rafaels rolle.

Pedro Rafael, Mariano og Matias ble en stund promotert som brødre av Marianos og Matias' eldre bror Benjamin, som i virke av kunstpromotør har mye av æren for suksessen til de tre. Pedro Rafael er barnebarnet til Rafael Gonzalez y Gonzalez, mens de andre er sønnene til Gonzalez y Gonzalez yngre bror. Paul og Johnston peker på at både Gonzalez og Chavajay er blant de mest vanlige etternavnene i puebloen. (Paul & Johnston, 1998:433) Likevel er flere av kunstnerne som har samme navnkombinasjon eller deler et av navnene, i slekt med hverandre, om enn ikke nær familie.

Selv om de tre malerne ikke samarbeider like tett med Benjamin nå, er det klart at det har vært et samarbeid de alle har tjent mye på. I løpet av 80-tallet var Benjamin ansvarlig for at trioens bilder ble utstilt i flere byer i Guatemala, samt i USA, Japan, Mexico og de andre landene i Mellom-Amerika. (Paul & Johnston, 1998:433) Dessuten er det Benjamin som står bak ideen om at malerne kler seg i *traje* (drakt) fra San Pedro når de er til stedet ved utstillinger. (Johnston & Paul; 1994:18) Dette var også tilfelle for utstillingen jeg besøkte i Panajachel i november 2000.

Flere av malerne ga uttrykk for frustrasjon over det de mener er forskjellsbehandling av disse tre i forhold til andre kunstnere. De ser på trioens berømmelse og ”rikdom”⁴² som ervervet på bekostning av andre. Flertallet understreker likevel malernes dyktighet. Luis sier om Pedro Rafael; ”Han er flink, men han har også vært heldig.” Det har i tillegg vært vanskelig å finne litteratur om andre enn de tre kunstnerne. De artiklene og bøkene som er skrevet om malerne fra Atitlán tar for seg første generasjon med Rafael Gonzalez y Gonzalez og Juan Sisay og andre generasjon med Santiago artistene Reanda og Chavez. Så nevnes Pedro Rafael og Mariano som de første pedranomalerne bosatt i San Pedro, og deretter nevnes Matias og ofte José María Gonzalez Cox. (Akvarellmaler kjent under navnet Chema Cox.) Presentering av den yngste generasjons malere har nesten utelukkende fokus på kunstnere fra San Juan. (se blant annet Garcia, 1999 og Dary Fuentes 1999, i tillegg til artikler av Johnston og Paul) Fra 1994 har Joseph Johnston bygget opp en web side, www.artemaya.com, der han presenterer kunstnere fra Atitlán med tekst og bilder, og her introduseres flere av San Pedros yngre generasjon av malere.

Fra å være en neve kunstnere tidlig på 80-tallet er det i dag over 50 malere i San Pedro som arbeider innenfor genren *primitivismo/paisajista*. Jeg har valgt å ta med malere fra begge de to gruppene, fordi de har flere ting til felles, blant annet fargevalg og til dels samme referanseramme når det gjelder tid og rom. Selv om de fleste paisajista-malerne hevder de aldri har malt primitivismo, er det flere primitivistas som inkluderer landskapsbilder i sitt repertoar. Blant mine informanter er to kvinner som lager *cuadros bordados* (broderte bilder), og jeg har valgt å inkludere de da bildene deres har tematiske fellestrekk med primitivismo-bildene.

⁴² Mariano og Mattias har begge bygget seg store hus i flere etasjer og slik synes deres suksess tydelig i landsbybildet. At de har tjent penger på kunst er hevet over en hver tvil, men malernes inntekt kommer både fra salg av bilder og betaling fra elever som går i lære hos dem. Pedro Rafael jobber som lærer og familien driver en kafé i den delen av huset som vender mot gaten.

Malerne

Malerne i San Pedro er ingen homogen gruppe, men de er alle født i San Pedro og arbeider innenfor samme genre. Selv om de færreste er klar over hvor mange malere det finnes i landsbyen, inkluderer de ofte de andre i samtalen og snakker om ”vi” malere. Jeg vil her gi en beskrivelse av malerne som en gruppe, og henviser til Appendiks A for en kort karakteristikk, særpreg eller bakgrunn av de individuelle malerne.

Halvparten av mine 26 informanter er under 30 år, åtte er mellom 30 og 40 år, mens fem er mellom 40 og 60 år. Fire av malerne har delvis eller fullført akademisk kunstutdannelse, og tre av disse har i tillegg gått i lære hos en lokal maestro. Til sammen har over to tredjedeler hatt en lokal maestro, mens 7 hevder de er selvlærte. Majoriteten sier de var mellom 12 og 20 år gamle da de begynte å male bilder for salg, to var mellom 25 og 30 år, én var 40 år og én har som pensjonist tatt opp maling som inntektbringende hobby. De fleste oppgir tegne/maleglede som årsak til karrierevalg og ikke mulighet for økte inntekter. Mens de to mest kjente malerne startet sin karriere på 70-tallet, har hele 70 % begynt som malere etter 1985, hvorav 31 % på 90-tallet. Malergenren vi finner i San Pedro er med andre ord en ung tradisjon som består av forholdsvis unge kunstnere. Mens den inntil nylig var preget av Pedro Rafael, Mariano og sistnevntes bror Matias, kan det snart være duket for et generasjonsskifte;

Kanskje om en 5-10 år, så kan de unge gi Pedro Rafael og meg konkurranse, men, det som hjelper oss er signaturen vår, spesielt min, den er meget anerkjent på internasjonalt nivå. (Mariano)

Mariano understreker at hans egen og Pedro Rafaels omdømme foreløpig ikke blir utsatt for merkbar konkurranse av de andre malerne. Muligheten for et generasjonsskifte er der, men fremdeles plasseres de to malerne i en egen klasse, både av seg selv, kritikere og andre malere. Flere mener den raske økningen i antall malere har ført til konkurranse blant malerne, noe som igjen har ført til lavere pris, dårligere kvalitet og masseprodusering. Dette kommer jeg tilbake til senere, men først flere trekk ved malerne;

Alle har hatt noe allmenn skolegang, og flere har til dels høy utdanning. Som jeg har nevnt har fire hel eller delvis kunstutdanning, hvorav tre på *Escuela Nacional de Artes Plásticas* i Guatemala By. 46 % har vært, er eller studerer til å bli lærer. 27 % eier eller jobber i butikk, kafé eller galleri. De fleste eier jord og/eller har en annen inntektskilde ved siden av. Malerne gir inntrykk av at det er vanskelig å brødfø seg selv og familien utelukkende av å selge kunst, og bare 19 % (eller 5 personer) sier de kan leve av kunsten. Av disse fem eier 3 kaffe, 3 er i tillegg malermaestroer og en av dem driver også en butikk. Kun én av de fem malerne opplyser ikke om andre inntektskilder. 50 % hevder at å male er deres daglige hovedbeskjeftigelse. Av den andre halvparten sier én at han maler når han har lyst, én er student og maler kun i feriene, én har hatt lite tid til å male det siste året, mens resten maler i gjennomsnitt et par timer daglig.

Selv om en fjerdedel av malerne sier de er selvlærte, er det tydelige likheter i bildene. En av de selvlærte forteller, at han som liten pleide å gå på besøk til andre malere for å se på ferdigproduserte bilder. Pedro Rafael, som i tidligere bøker er sitert som selvlært, tilbakeviste dette i en samtale vi hadde. Han sier de alle er influert av hverandre, noe som kommer til syne i likhetene i komposisjon, fargevalg og motiver. Selv anser han bestefaren som sin læremester. De med kunstutdanning har bredere teknisk erfaring, mens andre har lenger erfaring innenfor

primitivismogenren. I denne oppgaven er det tematiske av interesse, og når jeg viser til temaer generelt, skiller jeg ikke mellom raskt produsert turistkunst og detaljerte bilder i store formater. Dog er sistnevnte i større grad representert i mitt billedmateriell.

Utdannelsen hos en maestro kan bestå av observasjon, lære å blande farger, skissering og å kopiere maestroens eller andres bilder. I tillegg må eleven hjelpe maestroen med hans egne bilder – da gjerne i form av å male de mer tidkrevende momentene, som røde kaffebønner på trær eller i kurver. Etter en slik læringsprosess, som kan være av ulik lengde (et par måneder til 1-2 år) har elevene førstehåndserfaring med en viss mengde ulike temaer. De har fått en følelse av hvilke motiver som er populære og selger mest, noe som senere understrekes i møte med gallerieierne. Malerne maler i sitt eget hjem, som regel er et rom i huset viet produksjonen. Her har malerne sitt staffeli, malingstuber, oppspente lerreter og ofte noen ferdigmalte bilder, som enten henger eller står langs veggen. Hvordan man går frem i produksjonen av et bilde er selvfølgelig individuelt. Felles for malerne jeg møtte, er at når de har bestemt hvilket motiv som skal males, lager de først en skisse direkte på lerretet før de begynner å male. Hvor detaljert skissen tegnes er individuelt. Deler av Domingo Rocchés detaljerte skisse kan sees på bildet på neste side. For noen var inspirasjon i valg av motiv av stor betydning, mens andre hadde sine favorittmotiver og da bestod planleggingen mer i hvordan plassere personer og objekter i forhold til hverandre og valg av bakgrunn. I hvilken rekkefølge man maler de forskjellige momentene varierer. Bildene på neste side viser to individuelle tilnærminger til maleprosessen. Domingo Rocché maler bakgrunnen først, deretter maler han personene, en etter en, med fullt utsmykket traje. Diego Toc begynner i motsatt ende, men også han maler ferdig hele drakten før bakgrunnen males til slutt.



Domingo Rocché med et detaljert Mercado de Noche bilde



Diego Chavajay Toc maler et Adoración de Maíz bilde

José Antonio og Pedro Rafael maler de forskjellige elementene i andre rekkefølger, og legger vekt på ulike aspekter i fremstillingen av et bilde;

Først skisserer jeg, og deretter begynner jeg å male bakgrunnen. Når lerretet er tørt maler jeg alle draktene, og deretter ansikt, armer og til slutt frukt, høner etc. Aller sist maler jeg utsmykningen på draktene. (José Antonio Mendez Chavajay)

Først preparerer jeg lerretet (...) Deretter må jeg finne inspirasjonen. Hva er det jeg har lyst til å male? Hvilken beskjed vil jeg gi med bildet mitt? Hva vil jeg forklare til folket? (...) Noen ganger koster det å tegne (...) Og noen ganger når jeg er ferdig å tegne, må jeg begynne på nytt. (...) Jeg blir ikke lei av å gjøre ting perfektjonistisk (...) [Når jeg maler] så begynner jeg fra denne siden til dit. [Her peker han øverst i det venstre hjørne og beveger hånden diagonalt mot høyre hjørne nederst] Deretter, del for del helt til jeg er ferdig. Så, når alt er ferdig dekket, hvis jeg mangler lys eller må ta bort lys, ja det er problemet mitt noen ganger, da må jeg gå over bildet en gang til. Helt til slutt mangler kun utsmykningen på draktene. (Pedro Rafael)

Malerne samarbeider ikke om produksjonen av bilder, dette gjelder også for Domingo Jonatán og Antonio Yojcóm som deler arbeidsrom i sistnevntes hus. Unntaket her er de som går i lære hos en maestro, slik Felix Gonzalez Gonzalez gjorde hos Mariano. Første gang jeg var hos Mariano var det Felix jeg møtte og da satt han og malte på et stillebensbilde. Ideen til dette bilde var Marianos og han hadde laget skissen. Selv om Felix stod bak mye av malingen, var det Mariano som til slutt signerte bilde.

Kvinner og kunst(håndverk)

I husholdet er menn overordnet kvinner (Stuenæs, 2004), men kvinner og menn utfører begge essensielle oppgaver og er i sine økonomiske roller komplementære partnere. (Paul, 1974:284)

Tradisjonelt er kvinners roller knyttet til hjemmets sfære (*la casa* – huset), mens mannen forbindes med arbeid utenfor hjemmet (og da tradisjonelt *el campo* (åkeren))⁴³. Det å male er knyttet til hjemmet i den forstand at det er her produksjonen foregår, men samtidig er den knyttet til sfæren utenfor hjemmet, fordi det som produseres vises og selges på det lokale, nasjonale og/eller globale kunstmarkedet. At kunst er knyttet til de to sfærene på denne måten har fått følger for både de mannlige og kvinnelige kunstnerne. Noen av de mannlige malerne peker på at de møter kritikk fra deler av lokalsamfunnet. Kritikken går på at å male er sløsing med tid, og at de heller burde jobbe på åkeren. Med andre ord kritiseres det utradisjonelle valget, som finner sted i hjemmet (*la casa*) og ikke i den tradisjonelle mannlige sfæren (*el campo*). Sett slik er det noe feminint over yrket som kunstner, det står i kontrast til det maskuline arbeidet på åkeren⁴⁴. I tillegg er det tradisjonelt kvinner som sees som sentrale for kontinuiteten av mayakultur; det er de som er bærere av neste generasjon og står for sosialiseringen av barna. (Warren, 1998:108) Dessuten står de for videreføring av kunstneriske tradisjoner⁴⁵, som veving og bruk av drakt. Selv om det er trekk ved den kunstneriske maleproduksjon som kan sies å ha feminin karakter, er maletradisjonen i San Pedro assosiert med menn. Majoriteten av malerne er menn, og det å benytte oljemaling i kunstproduksjon er

⁴³ Lois Paul viser hvordan rolledelingen på 40-tallet ble understreket allerede fra fødselen ved at jenters navlestreng ble lagt under "bestemorsteinen" (en av tre steiner som utgjorde ildstedet) slik at hun ville holde seg til hjemmet som voksen, mens gutters navlestreng ble hengt opp i uthus eller nær utmark så han ville jobbe bra på åkeren. (Paul, 1974:284)

⁴⁴ Det at man ikke er en ekte mann dersom man ikke jobber åkeren, kan også få konsekvenser for menn med andre yrker. Else Marie Stuenæs peker på at en av hennes informanter hadde en kjæreste som ikke ble akseptert av hennes foreldre, fordi han ikke var en ekte mann (som jobbet åkeren). Han var lærer – et yrke uten moral. (Stuenæs, 2004:147)

⁴⁵ Også menn viderefører kunstneriske tradisjoner, for eksempel innen keramikk og produkter laget av agavefibre.

forbundet med menn. Det kan sies at ved å male, beveger både kvinner og menn seg bort fra de aksepterte normene og sfærene forbundet med de respektive kjønnsrollene. Noen av malerne har lært konene sine å male, slik at de kan hjelpe dem i produksjonsprosessen, og da spesielt med de mer tidkrevende elementene og detaljene. Pedro Chavajay Toc forteller;

I begynnelsen lagde jeg skisser etter mine ideer. Hun bare malte. Men hun likte å male, og nå har hun begynt med sine egne ideer. Motivene hun kommer med er slike som jeg aldri ville tenkt på. Ideene hennes er bra. (...) Et tema som kona mi malte er om 2 – 3 barn som slåss (...) om en leke, mens en sitter stille. (...) De bildene som er hennes ideer signerer hun på.

Kona har begynt å produsere egne bilder, og slik har det gått med flere malerhustruer. Likevel fortsetter de å hjelpe mannen sin med hans arbeider, og foreløpig er det bare Marianos kone, Vicenta Puzul, som fullt ut satser på billedproduksjon. Både hun, Pedro Tocs kone og Matias' kone henter inspirasjon fra hendelser i dagliglivet. Barn figurerer ofte i kvinnenes bilder, og Vicenta har blant annet malt flere portretter av barn. Da oljemaling har blitt sett på som en mannlig aktivitet, har Vicenta møtt en del negative reaksjoner fra andre kvinner fordi hun har valgt å vie tiden sin til å male. For at hun skal ha nok tid til å male, har familien ansatt hushjelp. Andre kvinners misunnelse, for at familien har råd til hushjelp, kommer til uttrykk gjennom sladder om at Vicenta er mindre kvinne fordi hun ikke gjør husarbeid. Flere personer har tvilt på at det er hun som har malt bildene, men Vicenta understreker at de fleste er glade på hennes vegne. Flere venninner mener hun gjør et godt arbeid og har fortalt henne at de ikke hadde mestret det samme. Selv takker Vicenta sin mann for at han oppmuntret henne; ”takket være han kan jeg beherske fargene”.

Mens de fleste malerne ser sin produksjon som kunst, knytter de kvinnene som lager *cuadros bordados* (broderte bilder) egen produksjon til den større kunsthåndverkstradisjonen som inkluderer veving og brodering. Som ved veving er hovedmaterialet garn. Produksjonen foregår i hjemmet, og sees, som for veving, av utøverne som forenelig med de tradisjonelle oppgavene i husholdet. Dette innebærer, i motsetning til Vicentas situasjon, at broderingen først foregår etter andre oppgaver er unnagjort, som oftest kun noen timer på kvelden. De to kvinnene som broderer bilder, broderer med ulike typer garn (bomull, akryl, silke) på et svart tøyestykke⁴⁶ som blir spent opp på en ramme. Maria Mendez Gonzalez er, så vidt både hun og jeg har oversikt over, den første i San Pedro som begynte å brodere slike bilder for salg. Hun har laget bilder der hun har brodert ansikt og hender (eksempel: "Torteando"), men som regel får hun mannen sin, Luis, til å male disse kroppsdelene direkte på "lerretet" (eksempel: *vendedora*). (Se bilder nedenfor av de to variantene) Hun bestemmer hvor personene skal plasseres, så tegner han opp ansikt og hender, og først når hun er ferdig å brodere maler han. Lia (Maria Rosalia Batz) betaler Domingo Jonatán for samme jobb. Tematisk kan *cuadros bordados* sammenlignes med bildene til malerne, men hovedfokus er kvinners gjøremål, som å veve, lage tortilla og selge på markedet. Lia selger sine bilder i familiens butikk for Q80. Maria selger sine til gallerier i Santiago Atitlán og Antigua; for miniatyrbilder får hun Q20-25 (Q5 ekstra hvis de selger bra); de store får hun Q60-100 for. Luis mener galleriene betaler hans kone for lite, og at hun diskrimineres på grunn av kjønn; "Her er en kvinnes arbeid nesten uten verdi". Maria broderer også bluser for salg, men får bedre betalt for bildene sine og sier hun er fornøyd med den inntekten hun kan ta med hjem til husholdet.

⁴⁶ Kona til en av malerne begynte å lage broderte bilder mens jeg var i San Pedro. Hun benyttet i motsetning til Maria og Lia, et hvitt klede som bakgrunn.



Vendedora (selgerske) bilde uten tittel av Maria Mendez Gonzalez



"Torteando" av Maria Mendez Gonzalez, 2000

Gallerier og artesania versus kunstsamlere og originalbilder

Blant dagens malere i San Pedro står Mariano og Pedro Rafael i en særstilling. De tilhører den første generasjon malere bosatt i landsbyen og de har siden slutten av 70 tallet produsert bilder og utviklet den stilen som i dag er gjeldende blant malerne. De ser nå at de har mange etterfølgere, men de vegrer seg for å kalle samtlige for kunstnere, da de mener en del driver med kopiering og masseprodusering. Blant de øvrige malerne mener mange at ikke alle malere kan kalles kunstnere. Majoriteten bruker ordene maler og kunstner om hverandre og tilla begrepene samme mening. Mariano og Pedro Rafael føler seg ikke truet av den yngre generasjonen. De har allerede etablert seg som kunstnere og har oppnådd en viss status knyttet til sitt navn. De ser imidlertid at blant de mindre etablerte malerne er det nå økt konkurranse:

Blant de andre, der er det konkurranse. De lager konkurranse. De bryr seg verken om arbeidet eller størrelsen. De selger. Hvis den ene selger til 100,- sier den andre: ”Jeg skal selge til 75,-”. Men blant oss, nei. Det er vi som ber om prisen. Hvis kjøperen vil ta det med, så ta det med. Hvis han ikke vil, så er ikke det noe problem. For vi, vi arbeider innen kunst. Vi arbeider ikke innen *artesania*. Men majoriteten av de andre malerne jobber som *artesanos*, fordi de selger per dusin, og ikke per enhet. (Mariano)

Mariano benytter ord som *artesania* og *artesanos* om ”de andre”. Han er ikke den eneste, majoriteten av malerne skiller mellom de som produserer *arte* – kunst og de som produserer *artesania* – kunsthåndverk. Slik ordet *artesania* blir benyttet i denne konteksten står det ikke som kunsthåndverk på linje med for eksempel tekstilproduksjonen, som sees som en stolt tradisjon som har i seg noen av de samme kvalitetene som malernes *arte* – synliggjøring av

mayakultur, emosjonelt bindeledd mellom tradisjon og modernitet og dokumentasjon av kultur. I denne konteksten forstås artesania derimot med en masseprodusering av små, raskt malte bilder. Order er negativt ladet og står i motsetning til det positivt ladede arte – kunst. Ingen av malerne innrømmer at de produserer artesania, men de fleste påpeker at det er mange andre som gjør det. ”De andre” betegner en navnløs gruppe og står i motsetning til de kunstnerne (*artistas*) som navngis. Slik kan kategorien ”de andre” være god å bruke for å lage et skille mellom seg og sin kunst og de man eventuelt opplever konkurranse fra, og den kan også fungere som forklaring på hvorfor kunstmarkedet er vanskelig å komme inn på; ”de andre” masseproduserer og selger per dusin, mens ”jeg” bruker lang tid; ”de andre” kopierer, mens ”jeg” lager originalbilder.

Mariano sier at det blant de øvrige malerne er konkurranse. Hva mener de andre malerne? José Antonio sier ”Det er mye konkurranse. Noen arbeider raskt, mens andre veldig langsomt (...) prisene på bildene går ned.” Over halvparten av malerne deler dette synspunktet, men ikke alle ser økningen i antall malere som konkurranse og ikke alle ser det som noe negativt. Manuell Hí mener konkurranse er bra for da kan maleren forbedre kunsten sin. José Agapito sier; ”Jeg kaller det ikke konkurranse. Nesten alle maler forskjellig”. Slik uttrykker flere av malerne som sier det ikke er konkurranse – kunstnerne maler forskjellig, og om temaene er like, så er ikke teknikken den samme. De som derimot bekrefter at det er konkurranse mellom malerne peker på at situasjonen er slik fordi malerne maler de samme temaene og at det kopieres av hverandre. Kopiering betyr her at man tar en annens ide og maler et lignende bilde. Nora Taylor sier forfalskning av den vietnamesiske kunstneren Bui Zuan Phais (1920-1988) bilder foregår på to måter – enten ved å male et bilde som ligner hans og signere det med navnet hans, eller også å imitere Phais stil og tema men signere det med eget navn. (Taylor, 1999:241)

I følge Taylors siste definisjon kan mye av kunsten i San Pedro sies å være forfalskninger. I malernes betydning av ordet kopiering, ligger det derimot ikke at man maler et identisk bilde eller søker å forfalske. Likhetene i teknikk og tema forklares med at mye av undervisningen hos en maestro nettopp går på å kopiere dennes bilder, og som Pedro Rafael sier er malerne gjensidig influert av hverandre. Mange av malerne ønsker å forbedre seg innenfor visse temaer, og minner slik om ”kinesiske malere [som] ofte prøvde å overgå mesteren ved å kopiere sine læreres bilder, for på denne måten å lage originale ”kopier”.” (ibid, 234) En av malerne hevder gallerieierne spekulerer i å fotografere originalmalerier for deretter å vise frem bildene til andre malere og be dem lage lignende bilder som senere kan selges billig; ”Det er virkeligheten. Jeg snakker ikke stygt om mine kollegaer, de gjør det fordi de er nødt til det. Men, det finnes personer som kopierer...” (anonym) Maleren peker på at noen kopierer andres bilder fordi gallerieieren sier at slike bilder vil han ha. Noen av kunstnerne har sikret inntekt gjennom andre jobber, men de fleste ønsker å tjene penger på kunsten sin, og flere vil da male bilder etter gallerieierens ønske. Blant malerne er det et skille mellom de som selger bilder til gallerier og de som ikke gjør det. For de fleste vil salg til gallerier bety ”lønn”, mens salg til enkeltpersoner og institusjoner, eller det å stille ut bilder, understreker at det som er produsert er kunst og ikke artesania. Jeg spurte Mariano hva han solgte sine bilder for:

Jeg selger i quetzaler og da tar jeg Q5000.

EM: Er det til gallerier eller til enkeltpersoner?

Nei, det er bare til kunstsamlere. For de som kjøper av oss de er kunstelskere. De som kommer til oss er kunstelskere og kunstsamlere (...) Jeg har kunstsamlere fra forskjellige steder i verden. Jeg har en veldig spesiell kunstsamler i Israel... i Afrika, og

mange i USA, og her i Guatemala har jeg mange (...) Personer som jobber i regjeringen (...). På denne måten arbeider jeg og slik har jeg oppnådd min berømmelse.

De fleste andre har ikke oppnådd den anerkjennelsen som Mariano og Pedro Rafael har.

Sistnevnte jobber også som lærer, da han tidlig så det var økonomisk risikabelt kun å satse på kunsten. For han betyr det at han har en fast inntekt at han kan be om den prisen han ønsker.

De yngre kunstnerne som enda ikke har bygget seg opp et navn, benytter ulike strategier og forbindelser for å selge bilder. José Antonio Mendez Chavajay arbeider med et markedsbilde som måler 50 x 32 tommer:

Jeg er ikke så veldig glad i å male små bilder (...) Dette er ikke et originalt bilde, det er for å selge (...) Bilder som jeg lager for å selge, er bilder som er bestilt. De lager jeg ikke etter min egen smak. Jeg lager da mest *mercado* (marked), *costumbre* (skikker), jeg er ikke så veldig glad i *corte de café* (kaffeinnhøsting).

EM: Hvem har bestilt dette bildet?

Et galleri i Pana. Jeg spurte hva slags, og de svarte *mercado*, med frukt, og så må du ha med ”dette og dette”.

EM: Hvor lang tid bruker du på å male et bilde?

Det kommer an på om det er originalbilder eller ikke. [Original]bilde med avokado [Hele prosessen med å plukke, bære og selge avokado vises] tok nesten 1 måned, men dette andre tok en uke, fordi da betaler de meg mindre; Q450. Original får jeg Q2500 eller Q2000 for. (...) De betaler deg ikke prisen for originalbilder i galleriene. De verdsetter ikke bildene, de går bare etter størrelsen. De betaler meg det samme, jeg har 9 års erfaring, som en ny en. De som kjøper ser også på størrelsen og ikke på kunsten.

EM: Hvem kjøper originalbildene dine?

Señor Mincho i Tecpan kjøper mine originalbilder. Han organiserer utstillinger i ulike deler av verden. (...) Han selger de i andre land.

Originalbilder og salgsbilder er to termer flere benytter for å vise til den ulike kvaliteten på egne bilder og for å forklare den ulike prisen de får for bildene sine. José Antonio er heldig for han har funnet seg en kjøper. Økonomisk er det dog ikke store forskjeller i fortjeneste⁴⁷.

[Jeg selger bildene] i hovedstaden. Noen er på konsignasjon, de lar jeg bli der, jeg vet ikke om folk kommer til å like det eller ikke (...) I galleriene [får jeg] Q700, men mer på konsignasjon. Jeg selger til flere gallerier og noen ganger kommer folk hit for å kjøpe. De kjenner meg, og leter etter meg hvis de liker det jeg lager. (Domingo Garcia Criado)

Av mine informanter opplever cirka halvparten av kunstnerne at det, via utstillinger eller ryktebørsen, kommer interesserte kjøpere på døra. De færreste av disse selger til gallerier, og dersom de gjør det er det slik som José Antonio – egne salgsbilder han legger mindre arbeid i – eller som Domingo – på konsignasjon. Den andre halvparten er prisgitt galleriene. Luis forteller:

Nå maler jeg mest *paisaje* (landskap), men jeg har bare holdt på i 3-4 måneder. Før malte jeg *costumbres*. Man er nødt for å være kreativ. Noen bare repeterer. Men, man må også lages det som etterspørres. Og det som det spørres mest etter nå er *paisaje*.

EM: Hvem står bak etterspørselen?

⁴⁷ Q2000 for originalbilde som tar 1 mnd å male = ca Q66/dag. Q450 salgsfor bilde som tar 1 uke å male = ca Q64/dag

Det er særlig galleriene som spør. De ser ikke etter kvalitet, bare etter størrelse.

EM: Så galleriene er med på å influere det som blir malt?

Ja, så absolutt. Det er mye utnyttning fra galleriene. Vi ønsker å ha vår egen forretning, med våre egne priser. Noen ganger så nedlegger man mer i et bilde enn det man får igjen for det. Det er vanskelig... hvordan overleve...

EM: Er det en dårlig innflytelse?

Ja. Ja, fordi de betaler ikke det de burde, og de vet ikke noe om kunst, tema eller teknikk. De går bare etter størrelse og ikke noe annet, ikke etter kvalitet. Det er dette som har hendt oss. De verdsetter ikke det som burde være verdien. (...)

EM: Hvilken pris får du for bildene?

I Santiago, for de små, får man Q35 -40 nå for tiden, uavhengig av tema, om det er landskap eller costumbres. Det er mer jobb og tar lenger tid med costumbres, og så bruker man mer farge. Når det er turister går det opp litt til Q40-45. De store får man Q75-80 for. De betaler ikke så veldig bra, men man gjør det fordi man liker å male og man har også behov for pengene.

EM: Hvor lang tid bruker du på et bilde?

De små landskapsbildene tar 1 ½ til 2 dager, de store landskapsbildene tar 3 dager. Costumbres tar lenger tid. De store selges for Q150 og tar mer enn 15 dager. Jeg har en kjøper i Atitlán, men hvis han har nok bilder, må jeg selge de for Q80, som landskapsbildene. Hver dag går prisen for materialer opp, mens man selv ikke går opp. Det har nesten ikke gått opp de siste 10 årene. (...)

EM: Hvorfor er situasjonen slik?

Muligens er det fordi det er mange malere og at eierne ikke vet å verdsette. Kanskje de utnytter at det er så mange malere.

Gallerieierne får mye av skylden for hvorfor det er vanskelig å tjene penger på kunsten. Prisene er lave, og kunstnerne føler at de ikke blir verdsatt. Luis selger bilder i små størrelser, A4 og A3. Størrelsen på disse bildene og den prisen de får i galleriene vil appellere til turister. De er lette å ta med seg og koster ikke mye. Gallerieieren vil være den som tjener mest på dette, og slik er det også for de som selger større bilder til galleriene. Luis sier at nå er det etterspørsel etter landskap, tidligere ønsket gallerieieren *costumbres*. Malere på Haiti, som hører til den primitivistiske skolen, opplever tilsvarende etterspørsel; ”Lag flere markedsscener”, ”Landskap er veldig ”in” nå.”⁴⁸ José Agapito forteller at han får Q500 for et 29 tommers bilde i Santiago, men det dobbelte i hovedstaden. ”I hovedstaden går de etter bildets motiv”. Han mener også galleriene har en dårlig innflytelse; ”De betaler så vidt Q500 og så kommer noen turister og dermed omgjøres prisen til dollar.” Professor Lorenzo Gonzalez Mendoza understreker: ”Malernes økonomi er veldig dårlig, og det er på grunn av fem faktorer; Konkurransen; høy pris på oljemaling og annet materiale; konsignasjon; periode med lite turisme og kopiering.”

Prisen på oljemaling varierer fra Q25 til Q70 for en tube, avhengig av størrelse og kvalitet. I tillegg kommer utgifter til lerret og pensler, og da sier det seg selv at malere som Luis ikke tjener så mye på de små bildene⁴⁹. Også lokalsamfunnet og regjeringens manglende støtte, blir trukket frem som faktorer som spiller inn på malernes hverdag. En av malerne, som kritiserer det manglende støtten blant kunstnerne, sier:

Det er mye kritikk, også fra de som ikke er kunstnere. Noen mener at det ikke er en jobb. Kanskje de ikke liker stilen. De mener det er sløsing av tid og at man burde jobbe

⁴⁸ Malerne tilhører det som kalles ”Primitive Art School”; galleri innehavere ”rettleder” malerne: ”do more market scenes”, ”landscape are very hot now” se www.discoverhaiti.com/artsynop.htm

⁴⁹ Til sammenligning har jordbruksarbeidere og de som arbeider på hotell eller restaurant en dagslønn på ca Q20.

på åkeren (...) i stedet. Det er ikke mye støtte fra lokalsamfunnet, og heller ikke fra departementet i regjeringen. Departementet burde åpne nye dører som turismen gjør kjent, ikke bare her i San Pedro og rundt sjøen. Med støtte fra departementet vil malernes drømmer gå i oppfyllelse.

Det finnes folk som ikke verdsetter kunsten (...) Både her i San Pedro og i Guatemala. Den kunsten som vi har her, det er ikke så mange som respekterer deg som maler, og de kjenner ikke til den. (...) Det forekommer meg at det er slik i hele Guatemala. Det er aldri muligheter for å reise ut. INGUAT⁵⁰ hjelper oss ikke med å forbedre oss eller med utstillinger i andre deler av verden. (José Antonio)

Det er takket være turismen at malerne har blitt kjent, nå mener malerne at turistkontoret og kulturdepartementet må gi dem videre støtte, men den uteblir. Malerne ønsker å representere Guatemala, og de trenger økonomisk hjelp for å kunne stille ut. Den manglende støtten fra staten understrekes også i samtaler med kunstnere i Zaïre. (Fabian, 1996:8) De fleste av malerne har vært med på en eller flere utstillinger, men de færreste har stilt ut i utlandet. De som er "inne med" de store kunstnerne får ofte anledning til å stille ut sammen med dem, mens andre føler seg utestengt fra den muligheten. På den utstillingen jeg deltok, var tre av malerne, Rafael, Mariano og Emilio, blitt bedt om å komme med forslag til andre utstillere. Slik hadde det seg at Rafaels bror, Mario og Marianos bror, Mattias, hans kone, Vicenta, og hans elev, Felix, var blant de som fikk stille ut.

⁵⁰ INGUAT er Guatemalas institutt for turisme

Organisering, håp for fremtiden og mål med kunsten

For mange ligger løsningen på de ulike problemene i å danne en kunstnerforening. Rafael Enrique forteller, som den første av malerne jeg snakket med, at malerne i Comalapa har en organisasjon som sørger for eksport av malerier til USA og Europa. Noe slik kan San Pedro trenge, mener han, men det er ingen som ønsker det. Etter denne samtalen begynte jeg å spørre, dersom det ikke kom opp av seg selv, hva malerne mente om å organisere seg. Det viste seg at, i motsetning til Rafael Enriques inntrykk, ønsker de fleste en slik forening, men de færreste tror det er mulig fordi det blant malerne er mye intern kritikk.

I San Juan Comalapa så er malerne organisert. Det er det vi mangler. De her som har kunstsamlere i Los Angeles, de burde begynne å organisere. Slik vil det bli lettere å ha utstillinger. I det minste å være med på én utstilling i året.

EM: Tror du det vil bli en realitet i fremtiden?

Kanskje når jeg er død. Det må mye organisering til. (Luis)

Jeg har tidligere nevnt bussulykken som rammer San Pedro hardt 16. oktober 2000. Ulykken, der en buss fra San Pedro på vei til hovedstaden er innblandet, fører til at 23 mennesker dør og 65 blir skadet. Blant de omkomne er en maler fra San Pedro, og jeg blir senere fortalt at han ønsket å danne en kunstnerorganisasjon. I tiden etter ulykken snur stemningen for å danne en slik forening. Mariano er en av dem som går i teten for å samle kunstnerne slik at de sammen kan gi en gave til den avdøde og hans familie. De gir en gravstøtte. Mens de har møter om dette, er mange av malerne optimistiske med tanke på å organisere seg.

Akkurat nå begynner vi å organisere oss. (...) Jeg kommer til å gå inn i denne. Alle vil samle seg for å lage utstillinger. Det vil bli den samme prisen og ikke så mye konkurranse. (José Antonio)

Ideen min er å ha et direktiv (...) slik at vi tar denne organisasjonen alvorlig ... eh ... slik kan vi be om hjelp eller ha utstillinger sammen, men min plan er med han andre, med Pedro Rafael... vi vil ha direktivet (...) vi vil koordinere, fordi vi kjenner til kunst og vi vil hjelpe. (Mariano)

Dette var status da jeg dro fra Guatemala i desember 2000, de fleste ønsket å ta del i foreningen og snakket om å gå sammen for å gi julegaver til de fattigste barna i landsbyen. Da jeg kom tilbake i 2004 var det ikke blitt opprettet en slik kunstnerforening. Et par av de jeg snakket med fortalte dette på en måte som om det aldri egentlig hadde vært realistisk. Selv om det i 2000 ikke er en organisasjon som samler malerne, finnes det små og store nettverk blant dem. Noen av nettverkene binder dem sammen som malere, andre går på aldersgruppe, bosted eller tilknytning til kirkesamfunn. Domingo Rocché har sammen med to andre pedranoer som alle har gått på *Escuela Nacional de Artes Plásticas* dannet en kunstnertrio som heter "Innovación Tz'utujil". To år på rad har de hatt utstillinger i San Pedro. Målet er å vise sambygdingene den kunstneriske aktiviteten i byen, samt å inspirere de unge til å tegne og male.

Nora Taylor peker på hvordan kunstners liv ofte forstås i form av myter; myten om den fattige kunstneren, myten om kunstneren som vidunderbarn og at en ekte kunstner ikke bryr seg om penger, men maler for kunstens skyld. (Taylor, 1999:237) Dette er myter som går igjen i kunsthistorien og som man finner over hele verden. I San Pedro er myten om den fattige

kunstneren også levende. Kun et fåtall av malerne tjener bra på salg av kunst. Hvor dyktig⁵¹ en maler ansees å være av de potensielle kjøperne spiller en stor rolle for hvilken pris som settes på bildene, men også om man ”har vært heldig”, for å bruke Luis ord. De ”heldige” har blitt oppdaget av kuratorer og andre kunstinteresserte. Dette er personer som har jobbet for å promotere malerens bilder, via utstillinger i inn- og utland, samt på internett. Joseph Johnston har fungert som kurator for flere av malerne jeg var i kontakt med. Majoriteten kan ikke leve av kunsten alene, og, slik det er vanlig for pedranohushold flest, kommer familiens inntekter fra flere ulike kilder. Å selge bilder til turistgalleriene er oftest forbundet med å få en inntekt, men malerne kan likevel understreke at de maler for kunstens, og ikke pengenes skyld. Som svar på spørsmål om håp for fremtiden og mål med kunsten sier en femtedel av malerne at å tjene penger har blitt en viktig del av (for)målet med kunsten. En av malerne begynte å male som terapi, men nå ser han det som en jobb og sier han vil slutte når han har nok penger. Nær sagt alle ønsker å oppnå en viss berømmelse eller ”å få signaturen kjent” (Luis), og for de fleste er personlig utvikling samt teknisk og komposisjonsmessig forbedring det viktigste. Malerne som er tilknyttet et eller flere gallerier sier de ”maler for turistene”; de er deres målgruppe. Andre igjen sier de maler for kunstens skyld eller for å gi noe tilbake til lokalsamfunnet. Majoriteten av malerne influeres av – og maler det markedet ber om, men de misliker og kritiserer bestillinger som tillater lite eller ingen personlig kreativitet. Slik er det også blant kunstnere i Vietnam. (Næss, 2002:98, 148) Luis og Domingo Rocché, liker best å male fantasi- og abstrakte bilder, men de er vanskeligere å selge. Når de maler innenfor arte tz’utujil er det både på grunn av økonomi, men også fordi de føler en nærhet til temaene. Som de neste kapitlene vil vise, er malernes tanker om og følelser til *primitivismotemaene* sterke.

⁵¹ Dyktighet kan blant annet være originalitet i temaer eller originalitet i stil – f.eks Emilio som maler bilder sett ovenfra (fugleblikk) eller nedenfra (maurblikk), se kapittel 3.

Temaene representerer hverdagsliv og rituellet liv og bildenes meningsinnhold er nært knyttet til både personlig- og gruppeidentitet. Malerne ser seg som representanter for lokalsamfunnet, men understreker også at deres bilder forteller noe om livet i Guatemala.

3. Bildene; genre og motiv

Den type kunst jeg har sett på i San Pedro, er kjent under mange navn. Antropologene Asturias de Barrios og Berger peker på at den malegenren som oppstod i Comalapa, San Pedro og Santiago i de første tiårene av det 20. århundre, har blitt kalt *primitivista*, *costumbrista* og *popular*. Om disse termene sier de at *primitivismo* beskriver at artisten er selvlært, samt at kunstverket har visse karakteristikk som mangel på perspektiv og bruken av rene, klare farger. *Costumbrismo* derimot er et begrep som viser til bildenes innhold; skikkene og tradisjonene til en sosial gruppe, mens *arte popular* viser til hvilken sosial klasse malerne kommer fra; den folkelige, populære, motsatt eliteklassen. *Pintura maya*, *pintura kaqchikel* og *pintura tz'utujil* viser til malernes etnisitet og den kultur de representerer. (Asturias de Barrios & Berger, 1999:141)

Jeg vil i dette kapittelet se på hvordan disse termene har blitt brukt og brukes, både av kunsthistorikere, samfunnsvitere, kuratorer og kunstnerne selv. Jeg vil ta for meg de ulike meningsaspektene som tillegges de forskjellige begrepene. Målet er ikke å komme frem til en fullgod term, da jeg tror det er nødvendig å sette flere navn på denne kunstformen i sin helhet og på deler av den. Malernes diskurs om de ulike begrepene viser hvilken kunnskap de har om den større kunstverdenen, kunsthistorie og hva de legger vekt på i selvpresentasjon. Til slutt i kapittelet vil jeg gi eksempler på bilder som er representative for kunstproduksjonen i San Pedro.

Primitivismo

For antropologer har ”primitiv kunst” vært (kunst)objekter produsert av ”primitive” eller ”ikke-vestlige” folk, det vil si de gruppene antropologer tradisjonelt har studert. Kategorien ”primitiv” var således lenge uproblematisk innad i faget. At den vestlige verden til slutt fikk øynene opp for kunst produsert av disse folkene, er derimot ikke takket være antropologer. (Coote & Shelton, 1992:2) Snarere var det Picasso og andre vestlige kunstnere som ”anerkjente at ”primitive” objekter faktisk er kraftfull kunst”. (Clifford, 1988a:190) Disse kunstnerne samlet og imiterte ”primitiv” kunst, og deres variant av slik kunst, er den ”moderne primitivismen”. Innenfor både antropologi og kunsthistorie har begrepet primitivisme vært debattert⁵². Primitiv har blitt et ladet begrep som kan forstås som ”et vestlig begrep med en underforstått betydning av underlegenhet” (Méndez de Penedo, 1999:15). Malernes diskurs vil vise at en slik forståelse av begrepet ikke er universell. Termen ”ikke-vestlig” har blitt brukt som erstatning, men som Gell viser til, har ikke ”primitiv” og ”ikke-vestlig” som definisjoner på kunst nødvendigvis samme referanseramme. (Gell, 1992:62, note 1) Kinesisk vasekunst er et eksempel på ”ikke-vestlig” kunst som ikke er primitiv.

Om det var Benjamín Gonzalez Chavajay som først brukte ordet primitivismo om stilen til pedranomalerne er uvisst, men i følge Johnston og Paul brukte han denne betegnelsen før han gikk over til å kalle det ”contemporary popular art” (Johnston & Paul, 1994:17) Muligens har Benjamín lånt ordet fra kunstnerne i Comalapa, som blant annet tar i bruk denne termen, innført av Comalapas første maler, Andrés Curruchich, for å betegne stedets kunst. (Asturias de Barrios & Berger, 1999:142)

⁵² Se blant annet debatt etter MOMAs (Museum for moderne kunst, New York) utstilling i 1984: ”’Primitivism’ in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern”. Se James Clifford (1988a)

Alle mine informanter kjenner til betegnelsen primitivismo. Halvparten mener termen er beskrivende for kunstproduksjonen i San Pedro. Selv de som mener termen ikke er dekkende nok, og foretrekker å bruke arte tz'utujil eller arte maya, beskriver seg som artista primitivista så fremt de maler temaer som dagligliv og skikker. For noen er begrepet uproblematisk, mens andre diskuterer betydningen av ordet.:

Bestefaren min var den første kunstneren her i San Pedro, så puttet de han og Juan Sisay sammen (...) som primitivistiske malere. Men...jeg vet ikke hvorfor de kalte dem primitivistiske malere, for de var ikke de første guatemalanere som begynte å male. De var heller ikke de første menneskene som begynte å male. (Pedro Rafael)

Jeg forstår arte primitivista med mayaene, aztekerne...en eldre epoke, (...) men ikke oss. Min måte å tenke på er at primitivistene er de første malerne. De brukte ikke oljemaling. (Lorenzo Gonzalez Mendoza)

Han (Rafael Gonzalez y Gonzalez) malte bare skikker og tradisjoner. (...) Han gjorde denne typen kunst populær. Det er derfor det er primitivisme, på grunn av scenene de viser. (Anonym)

Jeg er maler og maler nesten bare primitivisme; det som puebloen min gjør hver dag (...) Det finnes to klasser malere: primitivister [som maler] skikker og realister [som maler] landskap og gater. (José Agapito)

Jeg kaller meg pintor primitivista. Primitivistisk vil si at man maler temaer fra forfedrene, det som man ikke kan se i dag. (...) Jeg liker å male skikker fra fortiden og noen fra nåtiden. (Mariano, sitert i Garcia, 1999:11)

Pedro Rafael sier navnet ble gitt til de første malerne, men, som Lorenzo, stiller han seg undrende til betydningen av ordet – som for ham refererer til ”de første”. Skikkene og tradisjonene som males har ikke nødvendigvis forsvunnet, og som José Agapito sier, så inkluderer primitivismo også scener fra dagens hverdagsliv. Asturias de Barrios og Bergers definisjon av primitivismo, selvlært maler hvis bilder mangler perspektiv, kan være en passende beskrivelse av malegenren i San Pedro. De fleste av malerne er selvlærte og flere mangler innsikt i perspektivtegning. Likevel ser det ut til at primitivismo, som term brukt av kunstnerne selv, har tatt opp i seg karakteristika til costumbrismo, som viser til bildenes innhold, og primitivismo har således blitt en emisk betegnelse på bilder der tema er eldre og nyere skikker. Når jeg i denne oppgaven bruker primitivismo er det i henhold til den emiske forståelsen av ordet, og da brukt for å skille denne retningen fra landskapsbilder;

Paisajismo/Realismo

I tillegg til *primitivismo* finnes det, i følge Asturias de Barrios og Berger to andre retninger i Comalapa, nemlig *realismo* og *surrealismo*. Sistnevnte, hvis temaer omfatter drømmer, legender og myter, er ikke en utviklet genre blant pedranomalerne. Det er derimot *realismo*, oftere kalt *paisajismo* blant mine informanter, som viser til noe som eksisterer (informantenes

ord), det være seg et landskap fra Atitlánsjøen eller en gate i Antigua⁵³. Et landskap fra Atitlán består gjerne av elementer som ikke eksisterer den dag i dag, som hus slik de ble bygget før, og som primitivismo-bildene, inneholder heller ikke de moderne elementer, som tv-antennar, motorbåter og busser. Referanserammen til landskapsmalerne er med andre ord lik primitivismo-malernes. Av mine informanter er det tre som maler paisajismo; Manuel Hi Gonzalez, Rafael Gonzalez y Gonzalez⁵⁴ og professor Lorenzo Gonzalez Mendoza. En av mine informanter som valgte å være anonym maler også landskap, men han beskriver bildene sine som realismo. Flere av disse maler av og til, eller har malt, bilder med et mer primitivismo-preg, og blant primitivismo-malerne er det flere som av og til maler landskapsbilder. Jeg opplevde at flere av paisajismo-malerne hadde et negativt syn på primitivismogenren. De mente malerne i denne gruppen kopierte hverandre og gjorde kunsten kjedelig fordi alt ble likt. Teknisk skiller paisajismo seg fra primitivismo ved at førstnevnte ofte er malt med spatel og ikke pensel.

Arte naïf

Betegnelsen naiv kunst har jeg først og fremst funnet brukt i skriftlige kilder. I oppslagsverket *Latin American art in the twentieth century* beskrives mayakunst, fra 1940-tallet slik; "Guatemala's naïve art began to flourish. (...)Depicting indian life and rural scenes it developed mainly in Comalapa and Santiago Atitlán." (Kupfer, 1996:52) I 1998 ga UNESCO ut boken *Arte Naïf, Guatemala – Pintura Maya Guatemalteca contemporánea*. I boken sier kunstkritikeren Lucrecia Méndez de Penedo at *naïf* karakteriserer verkene til en gruppe malere

⁵³ Antigua var hovedstaden i visekongedømmet frem til 1773, da den ble rammet av et jordskjelv. (storenorskeleksikon.no) Byen er i dag et populært turiststed, og de brosteinsbelagte gatene samt husene fra kolonitiden er ofte motiv for malere.

⁵⁴ Må ikke forveksles med hans navnebror som er grunnlegger av malegenren i San Pedro

på slutten av det 19. århundre, men at det som begrep også kan settes på en gruppe selvlærte malere, hvis stil bryter med regler for perspektiv, volum og proporsjoner. (Méndez de Penedo 1999:16) En slik definisjon minner om Asturias de Barrios og Bergers definisjon på *primitivismo*, og kan således være like god å bruke for å betegne kunsten til pedranomalerne. Flere av dem er representert i boken *Arte Naïf*, og er således kjent med denne termen, men *naïf* brukes ikke i samme utstrekning som *primitivismo*. Noen av informantene viser til begrepet som en mulig måte å beskrive kunsten i San Pedro på, mens andre så det som en fornærmelse å bli kalt *naïf*. Bare Domingo Rocché (med akademisk kunstbakgrunn) bruker begrepet aktivt når han snakker om denne formen for kunst; ”Det som mest males her (dvs i San Pedro) er *arte naïf*”, ” *el naïf* er mitt også” (dvs den naive kunsten er del av meg også). Pedro Rafael, mente man kanskje kunne bruke betegnelsen *naïf* fordi;

...*naïf* er ordet, vel, etter det tyskerne sier, for jeg har spurt dem; hvorfor sier dere *naïf*? Fordi, ordet *naïf* er det som verken har regler eller form, det er en situasjon som (...) verken representerer perspektiv eller form. (...) Kanskje ordet *naïf* [passer] fordi vi har verken regler eller form. Det vil si at det er en blanding med *naïf*, *contemporánea*, *primitivista*, alt dette. Vi mangler bare å finne et navn på denne kunsten.

Arte popular/arte contemporánea.

Joseph Johnston har samarbeidet med malere fra San Pedro i 10-15 år og er ansvarlig for nettsiden *Arte maya*. Han sier ”the art in Guatemala is called *pintura popular*”⁵⁵. I tillegg

⁵⁵ Dvs, den type kunst som har utviklet seg fra de tre grunnleggerne i San Pedro, Comalapa og Santiago. Sitatet er hentet fra korrespondanse via e-post, min kursiv.

benytter han betegnelsene arte maya, arte tz'utujil og arte pedrano. Arte popular viser til den sosial klassen malerne kommer fra. (Asturias de Barrios & Berger, 1999:141)

Méndez de Pinado sier *Pintura Maya Contemporánea*, maya samtidskunst, er et begrep kunstnerne selv har kommet frem til. (Méndez de Penedo, 1999:15) Hun ser begrepet i forhold til blant annet populærkunst; som hun mener er kunst som faller innunder kunsthåndverk fordi den er anonym, repetitiv, er skapt av selvlærte kunstnere og rettet mot et ruralt eller uindustrialisert urbant publikum. Hun konkluderer med at maya samtidskunst ligger nært til populærkunst fordi den er repetitiv og produsentene er selvlærte, men at den er forskjellig fra denne fordi den verken er anonym eller rettet mot et populærpublikum. (ibid;16)

Hva sier kunstnerne? Det var ingen av mine informanter som selv kalte sin kunst for arte contemporánea eller arte popular, men et par av de var inne på at disse termene også ble brukt for å beskrive kunstformen deres. Som tidligere nevnt er dette en term Benjamín Gonzalez Chavajay benytter, og kanskje er det han som står bak den. (Johnston & Paul, 1994:17) Lorenzo Gonzalez Mendoza, var den eneste som brukte begrepet ”populær”, men da om malerne. ”Vi er alle *pintores populares* (folkelige malere)”. De ulike navnene som har blitt satt på kunsten i San Pedro, prøver å gi en beskrivelse av lokalprodusert kunst ved å bruke vestlige termer. Det er imidlertid viktig, som Asturias de Barrios og Berger påpeker, å se på den mening produsentene selv legger i de forskjellige begrepene. Som både de og jeg har funnet bærer en term som primitivismo ikke nødvendigvis på negative konnotasjoner. En del av malerne synes det er rart å bruke dette begrepet på sin egen kunst fordi de ikke er de første, opprinnelige malerne. At det i primitivismebegrepet skulle ligge et aspekt av underlegenhet er ikke til stede. Derimot tillegges ”naiv” kunst dette meningsinnholdet av en del av de malerne

som ikke kjenner den kunsthistoriske betydningen av begrepet, men i stedet forstår termen bokstavelig (naiv = enfoldig og lettlurt)⁵⁶.

Stedslokaliserende betegnelser

I tillegg til begreper ment å forklare hvilken type kunst malerne produserer, omtales også bildene med begreper som fokuserer på malerens og bildenes opprinnelse. Slike betegnelser er arte maya, arte tz'utujil og arte pedrano. Er dette betegnelser som brukes aktivt av malerne, og hva legger de i så fall i disse begrepene? Hvilken sammenheng er det mellom bruken av de tre betegnelse og malernes identitet?

[Vi] er ikke ekte mayaer, men mer eller mindre. Siden vi er tz'utujil [passer termen] arte maya. (Emilio)

EM: Hvorfor kaller du det arte tz'utujil?

Fordi her er det (området og menneskene) tz'utujil. (Rafael Enrique)

EM: Hva kan man kalle kunsten i San Pedro?

Arte tz'utujil, tror jeg, fordi vi er annerledes enn i andre landsbyer der de også lager malerier. (Miguel Angel)

Det eksisterer en arte pedrano. Det som dominerer er de forskjellige fargene [og] draktene fra de forskjellige landsbyene. (prof. Lorenzo Gonzalez Mendoza)

⁵⁶ Naiv kunst (naivisme); enkel uttrykksform uten teknisk bestrebelse, og i snever forstand retning i overgangen mellom 1800 og 1900-tallet.

I sitt utsagn sier Emilio at det er en forbindelse mellom tz'utujil og maya, selv om han uttrykker at de i dag ikke er ekte mayaer. Arte maya er den betegnelsen som ble minst brukt, men som vi skal se er dette en term den større kunstverdenen har brukt, og jeg synes den er god å bruke for å betegne kunstproduksjonen i de ulike kommunene under ett. Arte pedrano blir av og til nevnt, men den betegnelsen som gikk oftest igjen blant malerne er arte tz'utujil. Den blir som regel ikke brukt som en felles betegnelse på den samlede kunsten fra San Pedro, Santiago og San Juan, som alle tilhører språkgruppen tz'utujil. Dette kommer blant annet fram av Miguel Sunús utsagn. Han bruker arte tz'utujil om kunsten i San Pedro og peker på at det er fordi den er forskjellig fra malerkunst andre steder. Da jeg snakket med Mariano om den kommende utstillingen i Panajachel, viste han en lignende holdning. Jeg konfronterte han med at det på plakatene ble invitert til en utstilling med "The Mayan Artist of San Pedro la Laguna" og lurte på om han syntes at det var en passende presentasjon av malerne. Mariano svarte da at de hadde ønsket å skrive *pintores tz'utujiles*. Han skiller ikke mellom de forskjellige tz'utujillandsbyene, men sier at fordi San Pedro er del av tz'utujilområdet, er dette et navn som passer; "Hvis vi snakker om maya, alt som er ... det er mange mayaer her. Dette navnet interesserer meg ikke. Tz'utujil interesserer meg." Her trekkes maya frem som et samlede navn for flere grupper, og slik sett kan *arte maya* være bra å benytte om mayakunst generelt.

Flere av malerne har innvendinger mot å bli beskrevet som mayaartister, men de blir ofte profilert som nettopp det av andre. I heftet *Abajo del Volcan* (Nedenfor vulkanen) av Johnston og Paul, er undertittelen "The Mayan Artists of San Pedro la Laguna". På Johnstons nettsted

artemaya.com, presenteres derimot kunsten som "Arte Maya Tz'utuhil"⁵⁷ og malerne som "Mayan Indians". I en større global kontekst; utstillinger i utlandet og for de som ser bildene på internett, er det en fordel å benytte termen maya, da det er en mer kjent betegnelse for publikum. I kombinasjon med tz'utujil, understrekes samtidig det særegne. Malerne selv foretrekker betegnelse arte tz'utujil og arte pedrano, og jeg kommer derfor til å benytte meg av disse. Jeg bruker arte tz'utujil i henhold til pedranomalernes hoveddefinisjon av ordet, nemlig for å navngi kunsten i San Pedro, og således refererer begge betegnelse til kunst fra San Pedro. I tillegg til de to stedsangivende betegnelse vil jeg, som tidligere nevnt, også benytte meg av primitivismo og paisajismo/realismo begrepene. Arte tz'utujil/pedrano vil således være det samlende navnet for all billedkunst som faller innenfor de to genrene.

Etnisk-, turist- og suvenirkunst

Arte pedrano, arte tz'utujil og arte maya er alle benevninger som viser til kunstens – og kunstnerens – etnisitet. Graburn mener begrepet "fjerde verdens kunst" (arts of the Fourth World), om kunst lagd av urbefolkning uten eget nasjonalt territorium, er en mer riktig term en "primitiv kunst". Han sier studier av denne typen kunst må ta høyde for mer enn ett symbolsk og ett estetisk system, da den sjelden produseres for gruppens eget konsum eller i følge produsentenes "umodifiserte smak". (Graburn, 1976:2) Primitivismobildene vil i følge Graburn kunne defineres som kunst fra den fjerde verden, og dermed etnisk kunst. Jeg vil argumentere for at det er særlig innholdet i bildene som gjør det til etnisk kunst – ikke utelukkende malernes etnisitet. Malerne ønsker å bli vurdert ut i fra kunstproduksjon og ikke etnisk bakgrunn⁵⁸. I de ferdige bildene synliggjøres derimot malernes etnisitet. Bildene representerer ulike skikker og

⁵⁷ Før mayaspråkernes ortografi ble standardisert, forekommer Tz'utujil som "Tz'utuhil" og "Zutugil", mens Kaqchikel ble skrevet "Cakchikuel" og K'iche', "Quiché". Etter dagens rettskriving er derfor denne stavemåten ukorrekt.

⁵⁸ Domingo Rocchés abstrakte bilder vil ikke være etnisk kunst selv om han er maya.

tradisjoner som finnes i den lokale- og større mayakulturen. Malerne ønsker å vise det eksterne publikum sin kultur. I dette ligger også et ønske om å promotere Guatemala som land. Som Graburn og malerne selv understreker, produseres bildene for et eksternt publikum, til tider etter andre enn kunstnerens egen smak. Kunstnerne selv har en oppfatning om at utlendinger ønsker å kjøpe bilder i sterke farger, med motiver av noe de selv har sett. Dette samsvarer bra med det som vektlegges av de turistene jeg snakket med (se nedenfor). Blant noen av de yngre malerne er også det lokale markedet interessant; de ønsker å dele kunnskap om tradisjoner med pedranoer selv; både for å (be)lære de yngre om skikker som er (på vei til å bli) mistet, men også for å vise at det kan komme noe positivt ut av kunst. Kunsten produseres dermed ikke utelukkende for et eksternt marked.

Graburn skriver i forordet til boken ”Souvenirs: The Material Culture of Tourism”, at suvenirer vanligvis sees som det materielle motstykke til reiser, hendelser, relasjoner og minner. (Suvenir og minne er da også synonyme) Suvenirer har med andre ord en minne/hukommelse funksjon, ofte forbundet med eierens reise(r). Suvenirer kan òg bli gitt i gave, og betydningen av en suvenir endres derfor etter hvem eieren er. (Graburn, 2000:xii) Pedranomalene maler bilder for salg, men også for utstillinger der salg ikke nødvendigvis er målet. De bildene som finner vei til et turistgalleri er derimot rettet mot salg, og det er særlig de bildene i små størrelser (ca A4 og mindre, men noen kan være så store som A3) som kalles turistbilder og suvenirer. De koster ikke like mye som de større, som regel mer forseggjorte, bildene. De turistene jeg snakket med som hadde kjøpt eller tenkt på å kjøpe et bilde, fokuserte ofte på fargevalget – de likte de sterke fargene; gjenkjennelse – bilder som representerte noe de hadde sett, som *corte de café* (plukking/innhøsting av kaffe); opprinnelsen – lokal kunst, malt i en landsby de hadde besøkt og størrelsen – lett å ta med hjem. Flere av de som kjøpte bilder i gave hadde barn som

mottakere – de mente fargevalg og det at bildene er figurative gjorde dem ”lett forståelig”. Graburn peker på at turistens generelle forståelse av et folk ofte er underlagt stereotyper, noe som gjenspeiler seg i suvenirene, som viser simplifiserte eller stereotypiske sider av produsentenes kultur. (ibid, xiii) Et enkelt turistbilde lagd i San Pedro kan sies å gi et stereotyp bilde av pedranoer/maya. Den samlede kunstproduksjonen kan derimot være med på å gi et større innblikk i denne kulturen. De bildene som sirkulerer blant kunstsamlere, på utstillinger og i museer oppnår sin verdi i sirkulasjonen, og malerne mener dette gir dem *fama* (berømmelse). Bilder som er lagt ut på internett, enten for salg eller i arkiv (se artemaya.com), har et potensial til å nå mange mennesker, som, via tilleggsinformasjon på nettstedet om malerne, bildene og stedet, har mulighet til å få en dypere forståelse av temaene.



Lia i familiens suvenirbutikk, hennes bordados øverst til venstre

Bildene

Jeg vil nå ta for meg noen bilder som er representative for den kunsten som males i San Pedro. Jeg har valgt å se på to landskapsbilder, samt to primitivismo bilder, der det ene faller innunder kategorien *corte de café* (kaffeplukking) og det andre representerer et *mercado de noche* (natt marked) bilde. De var de to mest populære og hyppigst malte temaene da jeg var i San Pedro.

Paisajismo; tema, teknikk og komposisjon

Paisajismo-bildene males som oftest med spatel, men noen benytter også pensel. To av malerne var ofte ute og fotograferte landskap, som de deretter malte, men ingen av dem satt noen gang ute i naturen og malte. Som primitivismomalene bruker de ofte sterke farger, noe som særlig kommer til syne i Manuel Hís Atitlánhimmel; ofte malt turkis og grønn, eller i dype lillatoner. Den tematiske og komposisjonsmessige forskjellen mellom primitivismo- og paisajismo-bildene ligger i forholdet mellom mennesker og natur. Naturen, og da særlig Atitlánsjøen og vulkanene, danner ofte bakgrunn for primitivismo-malernes utendørsscener, mens de for paisajismo-malerne, er selve tema og fokus. Malerne henter inspirasjon til sine landskapsbilder hovedsakelig fra to steder; Atitlán og Antigua. Antiguamotiver viser som regel en del av en brosteinsbelagt gate med tilhørende kolonibygninger. I Diegos galleri hang det to slike urbane landskapsbilder, malt av hans søster, Vicenta Puzul. Manuel Hís elev lærte å kopiere et slikt Antiguamotiv, men ellers så jeg lite til denne typen motiver. De fleste som maler landskapsbilder søker til nærmiljøet. Atitlánsjøen omkranset av vulkaner og fjell er et yndet motiv, med sterk grad av tilhørighet. Også malere innenfor realismo-genren i Comalapa henter sine motiver fra disse to områdene. (Asturias de Barrios og Berger: 1999:142)

Atitlánlandskap

Fotografiet på neste side viser Rafael Gonzalez y Gonzalez ved siden av to av hans landskapsbilder. På veggen over henger en plakate som består av et fotografi av et landskap samt teksten "Las Maravillas de Dios" (Guds underverk) og salme 107. Dette landskapet er ikke hentet fra nærområdet, men plakaten er representativ for den type kunst man finner hjemme hos pedranoer, i den forstand at det har et religiøst budskap. Rafaels bilder er uten tittel. De er begge malt med spatel. Det øverste bildet går i rød- og guloner. I forgrunnen er det trær, busker og steiner, og en mann, som står med ryggen til og speider utover sjøen, er plassert litt til høyre for senter av bildet. Mannen har vandrestav, og er kledd i oppbrettet skjorte og bukser til knærne. Han har hatt på hodet og en *morral* (veske) over skulderen. Under han svinger en vei seg nedover og mot høyre. Midt på bildet sees Atitlánsjøen, mens de tre vulkanene danner bakgrunnen; Atitlán og Tolimán til venstre og San Pedro-vulkanen til høyre, noe som tilsier at Santiago Atitlán ligger bak åpningen mellom disse. Himmelen er gul med rødoransje og mørke "bomullsskyer". Fargevalget er med på å skape en varm stemning, som er vi vitne til en kraftfull solnedgang. Det andre bildet viser en annen værtype. I bakgrunnen letter regnet og en regnbue ligger ved "inngangen" til Santiago Atitlán, mens "bomullsskyer" ser ut til å legge seg rundt en blålig San Pedro vulkan. Over disse henger tunge, mørke regnskyer. I forgrunnen er vi delvis over uværet og sola skinner over en jordvei som slynger seg bratt nedover mot sjøen. Maleren har plassert oss på et utkikkspunkt der vi ser utover et grønt og frodig landskap med trær, blomster og dyrket mark. Nedenfor veien skimtes et lite hus med rødt teglsteins tak. Rafael forteller;

Fra å være et prinsipp i bevisstheten, liker jeg skapelsen av naturen. For tiden maler jeg fra Atitlán. Det er magisk. Jeg har oppdaget at den har fantastiske farger som kamera, av og til, ikke klarer å fange. Kritikere forteller meg: ”fargene dine er for sterke”. Jeg: ”det er greitt”. Jeg vil lage annerledes (...) [men] jeg uttrykker virkelige farger. Fem, halv seks, går solen ned der. Fra Pana (Panajachel) går solen bak vulkanen. Hvert sekund skifter fargene.



Rafael Gonzalez y Gonzalez med to paisajes

Det å kunne leke med farger er også viktig for de andre landskapsmalerne. Manuel Hí, som maler med pensel og ikke med spatel, forteller: ”Himmelen er ikke alltid slik (her peker han på et landskapsbilde der himmelen er lilla), men jeg gir den farge og form.” Hovedmotivet til Manuel er Atitlán, for som han sier; ”Det er selve fundamentet. Det er det som bringer turistene hit. Det er det som gir oss inspirasjon.” Fargevalget inspireres av malerens egen opplevelse av naturen, men også av faktiske farger. Atitlánsjøen og vulkanene symboliserer essensen i det å være pedrano. Manuell sier det er selve fundamentet; fundamentet for kulturen, for språket og for identiteten. Sjøen gir livgivende vann og med båt er reiseveien kort til flere av de andre landsbyene. Elementene gir næring og bosted og knytter menneskene til forfedre som har befolket området i mange hundre år. I tillegg kommer en stor andel av turistene hit på grunn av vulkanene og sjøen, både for fysiske opplevelser (bestige vulkanen, svømme, dykke, leie kano) og/eller mer mentale/sjelelige, indre opplevelser (meditere ved sjøen eller gamle ruiner, eller som et bra sted å lære et nytt språk uten forurensning og lyder forbundet med de større byene).

Primitivismo; tema, teknikk og komposisjon

Primitivismomalerne henter sine motiver fra dagliglivet og det rituelle liv. Antropologen Benjamin D. Paul, som har gjort feltarbeid i San Pedro siden 1941, sier: ”Cumulatively the paintings of San Pedro artists represent a colorful ethnographic record of highland Mayan culture, secular and ceremonial.” (Paul and Johnston, 1994:18-19) Også malerne selv sier bildene deres er viktige som en type historisk dokumentasjon. Det som er karakteristisk ved den samlede produksjonen av disse bildene, er, ved siden av fargevalget, at personene, som er typer og ikke portretter, males i *traje* (lokal, etnisk drakt), de er som regel i forgrunnen og i

fokus, og moderne oppfinnelser som bil, motorbåt, buss, elektrisitet og tv-antenner er fraværende. Selv om malerne som regel setter egne titler på bildene sine, har et par av de oftest malte temaene nå blitt egne navngitte kategorier. Jeg vil nå se på to bilder som henholdsvis faller inn under kategoriene *corte de café* og *mercado de noche*.

Corte de café

Den første gangen jeg snakket med Antonio Chavajay Yojcom, tok jeg også bilder av han, familien og noen av bildene han hadde hjemme. Blant bildene var et større *corte de café*, som Antonio har kalt *Producción del café* (kaffeproduksjon). Bildet beskriver prosessen kaffen går i gjennom fra den blir plukket bær for bær (kun de røde bærene plukkes mens umodne blir igjen på grenene), til den pakkes i sekker og fraktes til kjøpere. I høyre hjørnet av bildet er det en liten kaffe”plantasje”, der tre menn og en kvinne arbeider. Nedenfor ser vi hus tett i tett og den katolske kirken som gjør opp San Pedro. Bakgrunnen er vulkanene og Atitlánsjøen. En mann i *cajuco* (kajakk) er ute på sjøen og en mann og en kvinne kommer bærende på hver sin sekk med kaffebønner. De er på vei opp til et kaffevaskeeri, som vi ser i venstre hjørne, den enkle vasken står i kontrast med dagens elektrisitetsdrevne. En mann i rødt står på en stol og heller røde kaffebønner opp i ”vasken”, som håndteres av en annen mann. Ut av ”vasken” kommer det røde skallet i en haug og de hvite bønnene i en annen. To menn og to kvinner håndterer de vaskede kaffebønnene, som blir puttet tilbake i sekkene og fraktet bort. I forhold til andre bilder med samme tema, er Antonios personer malt forholdsvis små, og stor plass er viet landskapet. Til daglig maler han små miniatyr bilder som selges som suvenirkunst til turister. Miniaturbildene ligner kaffebildet når det gjelder størrelsesforholdet mellom person og bakgrunn. I *Producción del café* har han malt personer fra flere av landsbyene rundt

Atitlánsjøen. De fleste mennene, har traje fra San Pedro, noe som synes ved de hvite buksene med sorte detaljer. Mannen som tømmer kurven for kaffebønner, samt de to som kommer bærende med sekker, har alle hvite bukser med lilla striper, noe som tilsier at de kommer fra Santiago Atitlán. Det gjør også to kvinnene med rødlig skjørt og hvite bluser med lilla striper. De to siste kvinnene har blå skjørt med hvite striper og rød huipiler og det er sannsynlig at disse kvinnene bærer traje fra San Juan.



"Produccion del cafe" av Antonio Chavajay Yojcóm, 2000

Det er ingen kvinner fra San Pedro på bildet. Tradisjonelt er kvinnes plass i hjemmet, og ikke på åkeren. I andre landsbyer er kvinner og barn med på innhøstingen (Tax, 1963 [1953]: 56), og selv om jeg møtte unge jenter som hjalp til med kaffeplukking, er dette mindre utbredt i

San Pedro. Der familiene har råd er det mer vanlig å leie inn hjelp utenfra på åkeren. San Pedro er relativt velstående i forhold til nabolandsbyene og Lois Pauls observasjon fra 1941 er til en viss grad gyldig den dag i dag: ”pedranaer ser på seg selv som ”aristokrater” i forhold til kvinner i nabolandsbyer [og de] gjør et poeng ut av at de aldri går til åkeren for å hjelpe mennene sine” (Paul, L: 1974:282) Antonios bilde er på denne måten en representasjon av kjønnsdelingen i San Pedro og andre landsbyer.

Antonio sier ”Våre bilder er kun forestilling, men man kan se hvor de er hentet fra ved å se på kirkene og klesdraktene”. I andre bilder som Antonio har malt er kirken lik den på bildet ovenfor – den katolske kirken i San Pedro. Maler han derimot et bilde fra Chichi⁵⁹ understreker han det ved å male en av kirkene herfra. Videre forteller han at malerne tenker seg hvordan det så ut før, de bruker sin *imaginación* (fantasi/innbilning). Dersom de maler stedsspesifikke skikker er dette ofte situert i de respektive landsbyene, noe som sees på kirkene og klærne.

Mercado de noche

Å male bilder fra markedssituasjoner var populært blant de første malerne, men Mariano har utviklet en ny variant med sine nattmarkeder. Dette er blitt et populært tema å male, da det gir rom for å leke med lyssetting og farger. Noen ganger velger maleren å ta et ”nærbilde” og maler selve samhandlingen mellom kjøper og selger. Det er vanlig at det ved større markeder kommer folk fra andre landsbyer, og slik sett kan malerne med rette male folk med traje fra mange forskjellige steder, og med det også vise sin styrke (male traje med mange detaljer) og kunnskap (male traje fra steder langt borte).

⁵⁹ Kortversjon for Chichicastenango, en by i departementet Quiché.

Pedro Chavajay Toc var en av mange som holdt på med å male et *Mercado de noche* mens jeg var i San Pedro. Jeg var innom et par ganger i løpet av produksjonsprosessen. I det ferdige bildet ser vi 13 kvinner og menn i en markedssituasjon. Dette bildet er representativt for majoriteten av primitivismobildene, i at de fleste personene avbildes i profil og ikke forfra. Bakgrunnen er mørk, i en brunrød tone, og lyset kommer fra flere små gass/parafinlamper. Hele 7 lyskilder kan skimtes, de fleste kan man se hvor kommer fra. I høyre hjørnet er det et tre, noe som forteller oss at det dreier seg om et utendørsmarked. Det er nærliggende å tro at de to mennene med blå skjorte og rødt skjerf er fra samme sted, mens de to med cowboyhatt og grønn skjorte er fra et annet sted. Buksene forteller dog en annen historie; Mens den hvite buksen med sorte detaljer er fra San Pedro er den med lilla striper fra Santiago Atitlán. Med utgangspunkt i hodeplaggene, tror jeg nok likevel Pedro har ment at mennene med skjerf er fra



”Mercado de Noche”, Pedro Chavajay Toc, 2000

Santiago, (da det røde skjerfet er karakteristisk for denne landsbyen) mens de med hatt er pedranoer. Mannen som kneler ved kurven med vårløk bærer den karakteristiske drakten fra Todos Santos, Huehuetenango. Bak han; en kvinne kledd i den fargeglade huipilen fra Sololá, og én i den enkle, hvite blusen fra San Pedro. Kvinnen i midten av bildet er kledd i traje fra Santiago. Kvinnen kledd i blå rutet corte, og gul huipil med broderier som går i blått, rosa og grønt bærer en drakt man sjelden ser i maleriene. Bilder og fotografier hentet fra andre kilder peker på at hun mest sannsynlig er fra San Juan Sacatépequez. (se Altman & West, 1992:167, Pettersen 1976:167, Dietrich et al. 1979:78) Nederst til høyre sees en kvinne med huipil fra San Juan. Mellom henne og kvinnen fra Santiago, sitter en kvinne med en rød, veldekorert huipil, muligens fra Todos Santos. To kvinner er på vei ut av bildet; hun til venstre sannsynligvis fra Chichicastenango; kvinnen til høyre fra San Pablo La Laguna.

Tematisk og teknisk utvikling

Som jeg allerede har vært inne på er bildene til Rafael Gonzalez y Gonzalez og hans sønner malt i en enklere stil enn bildene til dagens pedrano malere⁶⁰. Gonzalez y Gonzalez sønner bor ikke i San Pedro, og dette kan forklare hvorfor de har fortsatt å male som sin far og ikke blitt influert av stedets nye malestil. Bildene i San Pedro har med andre ord gått fra det enkle til det mer komplekse; de er nå, som regel, et nærbilde eller et utsnitt av en situasjon. Personene gis mer plass i dag enn før, og utsmykningen på traje har utviklet seg til en nøyaktighetskunst. Det foregående *Producción de café* av Antonio Chavajay Yojcom passer i så henseende ikke denne beskrivelsen, men i valg av lys og farger skiller han seg tydelig fra den opprinnelige stilen. De første malerne brukte lyse, klare farger, mens dagens malere ofte benytter en sterkere og til tider mørkere og mer dyster palett. Denne bruken av lys og farge, som ofte skaper en gåtefull

⁶⁰ Se side på artemaya.com for bilder av Rafael Gonzalez y Gonzalez: <http://www.artemaya.com/thumraf.html#Row%203>

atmosfære, har blitt kalt suggestiv og dramatisk. (Méndez de Penedo, 1999:21) Tematisk har det også skjedd en endring. Mange av bildene til Gonzalez y Gonzalez skildrer katolske prosesjoner, de ulike dansene som ble fremført ved høytider og fester, men også markedssituasjoner. Mitt billedmateriale inkluderer ikke katolske prosesjoner, noe som kan forklares med at flere av dagens malere tilhører et av de evangeliske trossamfunnene. Derimot males fremdeles de ulike dansene, og markedsbilder (*mercado de noche*), har utviklet seg til en institusjon. De ulike *corte* (innhøsting) bildene er av nyere dato. At San Pedros første maler ikke fremstilte *corte de café*, kan ha den enkle forklaring at da han forlot landsbyen på 40-tallet, var kaffe enda ikke blitt økonomisk viktig for pedranoer, og det forholdet han hadde til kaffe, var forbundet med arbeid på de store kaffeplantasjene sør for Atitlán. Gonzalez y Gonzalez' bilder er gjengivelser fra hans fødested og traktene rundt, og så vidt jeg vet, ikke fra området der han senere bodde. I kapittel 2 viser jeg til at en av grunnene til endringen i stil kan være Marianos samarbeid med Atitlánkunstneren Reanda. Dessuten har turisme spilt en rolle, og det er mulig at visse endringer i stil har skjedd som følge av et ønske om å tilby turistene bilder etter deres smak. (Dary Fuentes, 1999:151) Flere av mine informanter understreket av turistene likte de sterke fargene og temaer som *corte de café*.

Jeg har foreløpig fokusert på et par av de temaene som jeg så gikk igjen hos flere av malerne. *Corte de café* og *mercado de noche* var blant favorittene til flere av malerne, og det gjenspeiler seg i etterspørselen fra gallerieierne. Noen av malerne har favoritttemaer som de gjentar, på en måte som minner om trobriandernes utførelse av "canoe-board". De er ikke ute etter å lage en ny type brett; snarere søker de å lage en ny versjon av en allerede eksisterende type. (Gell, 1992:54) Mens noen av malerne er fornøyde med å lage lignende bilder, eventuelt små turistbilder over disse temaene, søker andre perfektjon av "allerede eksisterende" temaer, malt

i større formater. I motsetning til trobrianderne, uttrykker flere av malerne at de verdsetter originalitet. Temaer som *corte de café* og *corte de algodón* (plukking av bomull) har blitt degradert og mistet noe av sin status blant de malerne som ikke produserer turistkunst. Flere er påpasselig med å understreke at de aldri har malt et *corte de café*. Det males bilder som bryter litt ut av *costumbrerammen* og har mer samfunnskritiske temaer som forsøpling (se Lorenzo Morales bilde i appendiks A), alkoholisme og borgerkrigen (se artemaya.com). Emilio Gonzalez Morales lager bilder som skiller seg ut i mengden ved at hans fokus enten er ovenfra; *vista de pajaro* (fugleperspektiv)⁶¹ eller nedenfra; *vista de hormiga* (maurperspektiv).



Emilio Gonzalez Morales med bilde uten tittel, 2000

⁶¹ Johnston skriver på artemaya.com at det var Emilios eldre bror, Fermin, som først prøvde ut dette perspektivet. I 2004 da jeg var tilbake var dette blitt en populær stil, og mange malte bilder fra fugleperspektiv. Emilio har på sin side videreutviklet sin malestil og fokuserer nå på maurperspektiv; store, bare føtter dominerer bildene, og man skimter kun ben og overkroppen, samt blader etc, i bakgrunnen.

Antropologen Claudia Dary Fuentes (1999), som tar for seg malerne fra de tre tz'utujiltalende puebloene ved Atitlánsjøen, har klassifisert temaene og delt dem inn på følgende måte;

- a) Fra dagliglivet; Herunder klassifiseres jordbruksscener, markedsbilder og temaer som tar for seg kvinnes gjøremål og kunsthåndverk.
- b) Religiøst/rituelt liv
- c) Etnomedisin; motiver som fødsler og *curandero*
- d) Portretter
- e) Stilleben
- f) Nyere historie/modernitet; temaer rundt borgerkrigen eller temaer som tar med moderne elementer.

Portretter av eldre, *cofrades* og *texeles* (menn og kvinner som tilhører en *cofradía*) er særlig utbredt blant malerne i Santiago. Jeg så ingen slike bilder da jeg var i San Pedro og malere herfra som har malt bilder med kun én person fokuserer ikke på portrettdelen, men heller på utformingen av en del av *traje*; *huipil* (vevd bluse) eller *perraje* (sjal). Selv om flere har malt bilder som er mer samfunnskritiske (se ovenfor), så jeg svært få av disse og har derfor valgt å ikke ta med de som en egen kategori. Malerne selv klassifiserer ikke bildene på denne måten. Når de snakker om bildene differensierer de mellom landskapsbilder, stilleben⁶² og *costumbres* (skikker). Noen sier de maler "lo de antes y lo de hoy" (det fra fortiden og det fra i dag). Fabian (1996:194) har studert kunstnere og genrebilder i Zaïre, og i følge den definisjonen han benytter for genrebilde ("Et bilde som viser en scene fra dagliglivet der de menneskelige

⁶² Det er spesielt primitivismomalene som maler stilleben. Jeg har valgt å ikke fokusere på denne type bilder, både for å begrense oppgaven, men òg da det var svært få malere som lagde stilleben under mitt opphold i San Pedro.

figurene” er malt som anonyme typer) kan også primitivismobildene karakteriseres som genrekunst.

Jeg har i dette kapitlet sett på de ulike benevnelsene som er satt på den lokale kunsten i San Pedro La Laguna. Jeg har, gjennom eksempler, gitt en beskrivelse av landskapsmalerier (paisajismo) og av primitivismobilder. Oversikt over bildenes opprinnelse, tematiske utvikling og distribusjon av motiver gitt i dette og forrige kapittel, kan sammenlignes med de første kunstantropologers tilnærming til kunst. (Firth; 1992:20) Den kunst de første antropologene studerte betegnes hovedsakelig som dekorativ kunst. Pedranomalernes fargerike bilder faller i smak hos mange turister som ønsker å ta med seg et dekorativt bilde hjem (som suvenir). Med mulig unntak av et par turistkunstprodusenter, ønsker malerne å selge noe mer enn bare et pent bilde. De ønsker å ”fremstille seg selv og sin kultur til verden” (Marcus og Myers, 1995) En metode for å se nærmere på en del aspekter ved deres kultur, er å ta utgangspunkt i bildene slik jeg her gjør og se hvordan de forholder seg til dagliglivet (se neste kapittel). Her følger jeg Coote og Shelton (1992:5) som mener kunst kan være et godt utgangspunkt for å analysere et folks verdensbilde.

I neste kapittel vil jeg sette bildenes tema inn i en større kontekst der dagliglivet før og nå har en essensiell rolle. De temaene jeg vil ta for meg går under primitivismo – de bildene malerne klassifiserer som costumbres. Med costumbres som en slags overskrift for de ulike temaene, vil de fleste bilder passe inn i følgende klassifisering:

1)Daglig liv

a) Jordbruk

b) Produksjon og salg

c) Kvinneres gjøremål;

2) Rituelle skikker;

a) Danser, fester og prosesjoner

b) Riter

c) Rituelle yrker.

4. Costumbres i dagliglivet og i kunsten

I dette kapittelet vil jeg videreføre bildenes tematikk ved å se på hvordan billedkunsten, og da spesielt de bildene som klassifiseres som primitivismo, forholder seg til hverdagslivet. I denne sammenheng vil jeg også si noe om malernes symbolbruk. Utgangspunktet er temaer, ikke enkeltbilder, og jeg baserer min analyse på noen av de motivene som går igjen i den samlede billedproduksjonen. Utvalget er basert på bilder og fotografier av bilder jeg så hjemme hos malerne, bilder utstilt i de lokale galleriene, samt bilder presentert i bøkene *Arte Naïf Guatemala* (1999), *La Pintura del Lago Atitlán* (Garcia, 1999) og på internettsiden www.artemaya.com

Lo de antes y lo de hoy – fortid og nåtid

Temaet for primitivismobildene er dagliglivet, samt ritualer og fester. Dette kan fremstå som et uttrykk for mayaindianernes hukommelse. (Méndez de Penedo, 1999:15) Som jeg har vært inne på kjennetegnes bildene av en mangel på moderne elementer. Er det dermed rett å anta at bildene er representasjoner av fortid? Hvordan beskriver malerne temaenes forhold til nåtiden? Pedranomalene er også opptatt av å gjengi andre landsbyers skikker og drakter. De skiller seg her fra Comalapamalene, som sjelden henter inspirasjon utenfor egen kommunegrense. Asturias de Barrios og Berger (1999:141) hevder Comalapamalernes temaer er hentet fra tiden før jordskjelvet i 1976; kirken som ble ødelagt under skjelvet males slik den stod og de lokale draktene som gjengis er av den typen som var vanlig på 70-tallet. Motivene herfra er med andre ord historiske i den forstand at de er lettere å tidfeste enn motivene i San Pedro.

Kunstkritiker Lucrecia Méndez de Penedo (1999:17) er skeptisk til den repetitive siden av primitivismo, som hun mener lett blir anekdotisk. Hun hevder bildene blir ahistoriske fordi de ikke henviser til et historisk tidsperspektiv; det refereres ikke til historiske fenomener – som utnytting av mayaindiansk arbeidskraft eller *la violencia* (borgerkrigen) – i stedet er det naturens syklus som dominerer. Fravær av samfunnskritiske bilder begrunner hun med malernes redsel for ”represalier” og fravær av kjøpere. På artemaya.com kan man se noen av de bildene som har borgerkrigen som tema. Både Mariano og Pedro Rafael har gitt sin tolkning av krigen, men de fleste bildene ble malt flere år etter de aktuelle hendelsene. De er enige i at usikkerhet rundt mottakelsen av bildene, redsel og feighet, gjorde at de ikke malte slike bilder under de mest voldelige periodene av krigen. Mariano peker dessuten på at å bedrive samfunnskritikk ikke er malernes oppgave. Likevel finnes det flere bilder av samfunnskritisk art (se Lorenzo Gonzalez Morales bilde i appendiks A), men hovedtyngden er som Mariano presiserer;

Alle temaene som vi lager, er (...) retrospektive. Det vil si (...) den jobben vi gjør er fra fortiden. Den er fra 30 årene, fra 40 tallet. Dette er de temaene som vi realiserer, fra 50 årene. For eksempel; Vi lager prosesjonen med Maximón, *adoración de mais* (tilbeding av mais), alt det som ikke lenger er⁶³. Dette undersøker vi og vi lærer det bort til menneskeheten. For eksempel; Det finnes ikke lenger *baile del venado* (direkte oversatt hjortedans – en av mange maskerte danser), det eksisterer ikke lenger. Vi lager (som i maler) *baile del venado*. (Mariano Gonzalez Chavajay)

⁶³ Jeg tror Mariano nevnte prosesjonen med Maximón i denne sammenheng som et eksempel på en eldre, men ikke forsvunnet, religiøs skikk, for han er klar over at den fremdeles praktiseres i Santiago Atitlán. Likeledes fremføres fremdeles de maskerte dansene, men ikke i San Pedro, 2000.

Tittelen fremfor noen er ”minne fra fortiden”, det males nesten ikke fra i dag (...) fordi det er det turistene liker. (Felix Gonzalez Gonzalez)

Når jeg maler viser jeg at jeg er *indígena*, hvordan historien om våre forfedre og disse puebloene er. (Vicenta Puzul)

Temaene er mest fra fortiden. Det blir som et minne om det som var før. Nå har vi ikke lenger trajes, som dette (med henvisning til primitivismobilder), det er 30-40 år siden. I San Pedro har vi ikke lenger *traje típico*. (José Antonio Mendez Chavajay)

Mariano peker på to viktig roller malerne innehar; den undersøkende og den ”oppdragende” rollen; gjennom bildene ønsker de å opplyse om pedrano- og mayakultur. Jeg vil se nærmere på disse rollene i slutten av dette kapittelet. Felix understreker betydningen av å male salgbare temaer som en årsak til hvorfor det males fra fortiden. Det økonomiske aspektet er viktig for de fleste malerne, men som det synliggjøres i diskursen om bildene, er ikke den kunstneriske gleden alltid til stedet i produksjonen av bilder etter andres smak. I kapittel to skiller José Antonio mellom bilder etter egen smak – original bilder – som han bruker lang tid på og bilder som bestilles fra gallerier – ”de lager jeg ikke etter min egen smak” – som han maler på en uke fordi han får mindre betalt for det. Vicentas utsagn understreker at når malerne lar seg inspirere av selvvalgte temaer fra egen kultur, maler de med stolthet for den tilknytningen de føler med stedet og forfedrene.

Jeg maler det fra fortiden, men også det som er i dag. (Diego Toc)

De temaene jeg lager er det som skjer her i San Pedro. Moren min er curandera. Mange andre personer er det også, jeg har sett at de kurerer bein. Hun har òg behandlet folk fra andre land. Sånn gjorde hun det og jeg så det. I november er det måneden for innhøsting av kaffe. Jeg maler dette temaet også, og før så eksisterte også ”mercado de noche”. Det som jeg har sett er det jeg lager. Og landskapet er vulkanene, Atitlán, det er det jeg lager. Jeg lager landskap også. Og her i San Pedro er det også folk som selger *atol* (varm korndrikk). Og kvinnene arbeider, veverskene vever. Det som jeg har sett er jeg nødt til å male for å vise folk fra andre land. Det er realistisk. Jeg maler ikke det jeg ikke har sett. (Pedro Toc)

De fleste primitivismomalene sier de maler temaer fra fortiden. Noen, som Pedro Toc, fremhever at det de maler er det de ser og kjenner til. De fleste av tradisjonene og skikkene som malerne skildrer, praktiseres den dag i dag. Malerne peker på at de ulike dansene ikke lenger finner sted, men i andre landsbyer opptrer (som oftest tilreisende) dansere i forbindelse med landsbyers feiring av egen skytshelgen. Derimot er nattmarked en *costumbre* som har forsvunnet. Som tidligere nevnt er det andre elementer enn skikkene i seg selv som peker på at bildene ikke er fra dagens landsby(er). Hus er bygget i eldre stil, personen fremstilles i traje, og andre elementer i bildet er av eldre dato. For eksempel er kurver til mat ikke av plast, men av vevde agavefibre, og vannkrukker er av keramikk (ikke plast) eller vann drikkes av *tecomate* (uthult gresskar) slik det ble gjort da malernes (beste)foreldre levde. I Rafael Gonzalez y Gonzalez bilder, er ikke alle personene malt i traje; som regel er noen av mennene malt med bukse, skjorte og cowboyhatt, slik ladinoer og dagens pedranoer kler seg. Noen av personene i bildene hans er lysere i huden enn majoriteten; de er ladinoer. Gonzalez y Gonzalez malte med andre ord en befolkningssammensetning og en bruk av drakt som mer realistisk viste til den

faktiske situasjonen. I bildene som males i dag, overkommuniseres bruken av drakt; alle mayaer er kledd i drakt og tilstedeværelsen av ladinoer er ikke-eksisterende.

Costumbres

De fleste bildene kan klassifiseres under ”dagliglivet” eller ”rituelle skikker”, og sammen representerer disse temaene det malerne kaller *costumbres*. *Costumbres* har blitt omtalt som ”tradisjonelle aktiviteter som helgenfester, *cofradía*, helbredelsesriter” der de som holder fast ved disse kalles ”tradisjonalister”. (Petrich, 1999:291) Carlsen (1997:183) beskriver *costumbres* som en del av det han kaller ”the Old Ways”, og sier de er ”gamle nedarvede modeller for mayaindiansk væremåte og kunnskap”. Hendrickson gir følgende definisjon av *costumbre*:

indigenous custom or tradition; often used to refer specifically to Maya ritual practices, but also more broadly to refer to such activities as wearing indigenous dress and speaking a Maya language. (Hendrickson, 1995:222) *Municipios* (...) are often described – by local residents and foreign academics alike – as ethnically distinct and defined by differences in costumbre (custom), traje, and speech. (ibid:11, min understrekning)

Costumbre kan oversettes med tradisjon og skikk. I dette ligger både nedarvede kunnskaper og modeller for å tenke med, måter å oppføre seg på, måter å utføre arbeid, rituelle praksiser, fester og en forklaringsmodell på hvorfor ting er som de er – ”es *costumbre*”. Folk i San Pedro

bruker dette begrepet for å forklare eller peke på at slik har ting blitt gjort i lang tid tilbake. Det at *costumbres* forsvinner (helt eller delvis) kan sees som et tap:

For hver dag som går mister vi noe av *la costumbre*. Jeg synes det er beklagelig. Våre forfedres *costumbres* forsvinner.(...) Det er bra at malerne maler disse bildene. Hvis de ikke hadde gjort det, ville alle *costumbres* ha forsvunnet uten at vi hadde et minne om dem. (...) Corte de café og veverske er *costumbres* som vi fremdeles har. Et tema, mercado de noche, er en *costumbre* vi har mistet. (...) Malerne maler ”Adoración de Maximón” (Tilbeding av Maximón). I Santiago praktiserer folket denne kulturen. Visst nok er han som en gud for dem. For å være ærlig så tror ikke jeg på dette. Men hvis noen tror, så er det slik. Det er en del av kulturen i Santiago Atitlán. Slik som de i Chichicastenango har ”Adoración a Pascual Abaj”⁶⁴ (Tilbeding av Pascual Abaj) Jeg tror det er en del av deres kultur. (...) Alle temaene er *costumbres* herfra. For eksempel corte de café. Folket her lever av kaffe. (...) Ved ”el pedido de una novia” (be om kjærestens hånd), så er *costumbre* her at mannen tar med seg alt det brødet som skal spises. Slik gjøres ikke overalt, bare her i San Pedro. Ni dager etter en persons død, lager man en lunsj og inviterer alle sammen, for å takke dem for at de i den uken som har gått har kommet med mat etc (Lia)

Malerne representerer las *costumbres* og er med på å bevare de. Det er ikke bare en tradisjon eller en skikk som forsvinner med tapet av en *costumbre*, men også en viktig del av lokale kultur og identitet. Lia peker her på hvordan visse *costumbres* er stedsspesifikke, og er med på

⁶⁴ Pascual Abaj: Hode skåret ut i stein, situert i Chichicastenango, representerer jordgud. Tilbedere gir offergaver som rom, mat og røkelse ved bønn om god innhøsting.

å identifisere innbyggerne som for eksempel pedranos, i motsetning til atitecos (folk fra Santiago Atitlán) Flere elementer ved *costumbre* minner om melanesisk *kastom* (engelsk custom, norsk skikk/vane) på lokalt nivå; ”kastom [som ikke deles av andre] spiller en viktig rolle i defineringen av en gruppe” sier Tonkinson, og viser til at folk understreker forskjeller i språk, dialekt etc når de hevder særegen identitet. (Tonkinson, 1982:302) Kastom kan i tillegg proklamere enhet (Keesing, 1982:299), slik *costumbres* kan vise til samlede maya skikker og handlinger (i motsetning til ladino skikker). Både kastom og *costumbre* (se kapittel 5) er således nært knyttet til identitet på flere nivåer; individuelt, lokalt, etnisk og nasjonalt. Keesing understreker at kastom (som *costumbre*) også er av antropologisk interesse, fordi det er kulturen i seg selv som tjener som symbol. (ibid, 300) En *costumbre*, en del av kulturen, som *corte de café* kan i malernes representasjon sies å være et metonym (et billedlig uttrykk) for pedranokultur og identitet. I sitatet ovenfor peker Lia også på at *costumbres* og *tz’utujil* er mayaverdier. Som Hendrickson sier er både språket og *traje* en del av *costumbre* – den *costumbre* som gjelder i den spesifikke kommune. Både *traje*, *la lengua* (språk) og andre *costumbres* er i tillegg etniske markører.

Når jeg spurte malerne om *costumbres*, nevnte flere av dem, *noviasco* (forlovelse, her mer i betydning stevnemøte) som en *costumbre* spesifikk til San Pedro som ikke lenger praktiseres, men som ofte benyttes i billedproduksjon. Antropologen Lois Paul forteller hvordan dette ”romantiske drama” foregikk da hun første gang besøkte San Pedro i 1941;

The drama takes place each afternoon at the lakeshore, where the young men, returned from the fields, station themselves to wait for the girls to ascend from the lake with full water jars on their heads. The young man detains the girl by grasping her wrists from

behind and addresses her in rehearsed phrases learned from his companions. Courtship is the high point of a girl's life, beginning when she is thirteen or fourteen. (...) By deferring consent she also exerts power over men. (...) A man may court only one girl at a time but a girl may have several suitors simultaneously. (Paul, 1974:292)



"Noviasco" av Domingo Criado, 2000

De fleste malerne kan beskrive hvordan flørting på foreldre og besteforeldres tid foregikk. Når en jente gikk ned til sjøen for å hente vann, ville gutten komme og prate med henne. Flørting og et begynnende kjæresteforhold finner i dag ofte sted utenfor jentas hus; er man ute og går i

byen om kvelden er det vanlig å møte på unge par som står tett sammen ved husveggen. Selv om flørting også foregår på andre arenaer, er det ikke lenger costumbre å møtes ved vannet. Fremdeles hjelper unge jenter til med klesvask, som kan finne sted ved sjøen, men det er et mindretall som i dag går ned for å hente vann til bruk i huset – i stedet benyttes vann fra husets pila. Sammen med *la pedida* (be om hånd ved giftermål) har noviasco blitt et tema som males i flere varianter av malerne. Criados bilde viser en jente i pedranotraje, med vannkrukke i hånda, og en pedrano som stopper og drar henne i sjalet og rekker frem blomster. De går på en jordsti som fortsetter ned til vannet hvor Atitlánsjøen og vulkanene danner bakgrunn. Komposisjonen med vulkanene i bakgrunnen tilsier at paret er i en landsby på den andre siden av sjøen, kanskje Panajachel, og ikke i San Pedro. Bildet er et eksempel på at omgivelsene ikke alltid samsvarer med virkeligheten samt et tegn på kunstnerisk frihet. Som jeg nevnte i kapittel 3 sitter ikke malerne ute i naturen og maler det de ser, noe som tydeliggjøres i Criados bilde der de geografiske forhold er satt til side. Hvilken betydning har sjøen og vulkanene i bildene? Manuell Hí sier Atitlán er selve fundamentet. Både i paisajistabildene og primitivismobildene brukes Atitlánsjøen og vulkanene som symboler fordi de er gode å tenke og føle med. Som lokalisierende symboler gir de mening til bildene i den forstand at de understreker tilknytningen til stedet og folket.

En metodologisk tilnærming for å avgjøre om et symbol er et nøkkelsymbol, er å analysere de element som virker å være av særlig kulturell interesse for gruppen. Ortner (1973:1339) mener de fleste nøkkelsymboler synliggjøres etter flere av følgende indikasjoner; 1) Befolkningen forteller at X er kulturelt viktig; 2) Lokalbefolkningen er positive eller negative – snarere enn likegyldige – overfor X; 3) X dukker opp i flere ulike kontekster; 4) Det er en større kulturell utdypning rundt X enn andre lignende fenomen (for eksempel vokabular knyttet til X); 5) de

kulturelle restriksjonene rundt X er mange og/eller alvorlige. Jeg vil nå se på hvordan traje forholder seg til de tre første kriteriene; 1) Malerne, og pedranoer generelt, understreker den kulturelle viktigheten av traje. Traje forteller noe om hvem de er og hvor de kommer fra. 2) Når innbyggerne snakker om drakt er det aldri med en likegyldig mine, snarere er det særlig i positive vendinger, men av og til også negativt; Blant annet vil mange av de yngre mennene si at de vil bli latterliggjort om de begynte å kle seg i den lokale mannsdrakta. 3) Det snakkes mye om bruk og ikke-bruk av traje, og i andre kontekster, som ved spesielle anledninger og i kunstneres bilder understrekes betydningen av drakt. Ortner (ibid., 1939-1940) deler nøkkelsymboler inn i summerende ("summarizing") symboler og analyserende ("elaborating") symboler. Traje kan sies å være et summerende symbol, fordi drakt representerer hva det vil si å være tz'utujil og/eller maya på en følelsesladet måte. Fordi drakt visuelt inndeler mennesker i ulike grupper (maya og ikke-maya, samt tilhørende ulike kommuner) kan traje også være et analyserende symbol som ordner erfaring. Traje symboliserer el pueblo (folket, (lands)byen) på ulike nivåer; særlig lokalt (pedrano, tz'utujil), maya generelt og Guatemala som nasjon. Ved siden av malernes bruk, har drakt som summerende og analyserende symbol aktivt blitt brukt av panmayanister (traje står for maya som samlet, se kapittel 5) og det nasjonale turistinstituttet (traje er et symbol på Guatemala, se avslutning).

Dagligliv

Jordbruk

Det meste av jordbruksarealet ligger ovenfor landsbyen, opp mot vulkanen og på vei mot Santiago. Tidlig hver morgen kjører lastebiler arbeiderne opp til *las milpas* (maisåker) og

”kaffeplantasjene”⁶⁵, for å arbeide på egen jord eller som betalt arbeider. Da kaffe og mais dyrkes hver for seg, vil en som eier begge deler ha kaffe på et sted og mais på et annet sted. Noe kaffe og mais dyrkes også nedenfor landsbykjernen; mellom hus og nede ved vannet.

Kaffe ble introdusert i 1926 av en daværende innflytelsesrik leder i samfunnet. Han kjøpte noen små planter som han plantet i nærheten av huset sitt og da produksjonen gikk fra 6 *libras* etter 2 år til 50 *libras* året etter, kjøpte han mer land for å øke produksjonen tilsvarende⁶⁶.

Andre så hans suksess og fulgte etter og i 1962 dyrket nærmere halvparten av alle familiene i San Pedro kaffe. Noen pedranoer begynte også å dyrke kaffe i San Juan og San Pablo.⁶⁷ (Paul, 1968:99-100). I 1987 førte lokal korrupsjon i San Marcos til at flere hundre *cuerdas*⁶⁸ kommunalt land ble solgt til blant andre entreprenører fra San Pedro, som raskt satte i gang kaffeproduksjon. (Richards, 1998:70) Flere av mine informanter har kaffe, noen arbeider selv, mens andre har satt arbeidet bort til lønnede arbeidere. Kaffeproduksjon har økt velstanden til flere familier, samtidig som den er sårbar i forhold til svingninger i pris på det eksterne markedet. Kaffe har vært med på å befeste San Pedro og pedranoers posisjon som velstående i forhold til andre landsbyer i denne delen av Atitlán.

Før var det mais og ikke kaffe som var arven i puebloen. Det ble bare dyrket mais, bønner og kikerter. I begynnelsen ble kaffe kun brukt som medisin. (...) Her ble folk vant med å dyrke kaffe fordi det betalte seg bra. Mange sluttet å dyrke mais og

⁶⁵ Å bruke ordet kaffeplantasje blir ikke helt riktig. Store områder er satt av til dyrking av kaffe, men disse består av ulike størrelsesparseller, som er i familiers private eie.

⁶⁶ 1 libra = 453 gram

⁶⁷ Jeg vet ikke hvor utbredt det er å eie land i andre landsbyer, men jeg møtte flere pedranoer som eier land i San Juan og San Pablo. Juaneros solgte unna landparseller under Estrada Cabreras styre og i 1962 eide pedranoer halvparten av alt landet i kommunen San Juan. (Paul, 1968:99)

⁶⁸ 1 cuerda = 625 kvadratmeter

dedikerte seg kun til kaffe. Noen ganger gikk det bra, men når prisen var lav beklaget de seg over å ikke ha dyrket mais. Nå dedikerer nesten alle som kan seg til kaffe. (Don Agapito Cortez, 85år, sitert i Petrich, 1999:116-117)

Corte de café bilder står i en særstilling blant bildene og malerne i San Pedro. Bøndene som avbildes er hovedsakelig fra Santiago eller San Pedro, og handlingen er ofte lagt til et av de to stedene. Frem til 1960-tallet var det store forskjeller på rik og fattig i disse to puebloene, og førstnevnte arbeidet på sistnevntes jord for en billig penge. Også arbeidere fra andre landsbyer rundt sjøen fikk arbeid. (Petrich, 1999:108-110) Kaffen har ikke overtatt maisens rolle som føde, men temaet er nært knyttet til pedranoers identitet og hverdagsliv, da kaffen symboliserer pedranoers levebrød og velstand. Bildene er veldig detaljerte og da bærene males hver for seg er produksjonen tidkrevende. Fra flere av malernes synspunkt er temaet et av de mest salgbare. Guatemala er et av de store kaffeeksporterende landene, og dette er noe man ikke trenger å reise til Guatemala for å kjenne til. For turister som har vært i landsbyen og med egne øyne sett kaffeplanter, plukking og tørking av kaffe, blir temaet også erfaringsnært. Salgbarheten av temaet har ført til en masseproduksjon av små, enkle *corte de café* bilder, og som jeg har vært inne på har denne utviklingen ført til at motivet har mistet status blant de som selv understreker at de produserer *arte*. Rafael Gonzalez y Gonzalez kritiserer det kommersielle aspektet ved motivet, samtidig som han prøver å finne mulige årsaker til hvorfor det har blitt så populært:

Kanskje det er fordi det er en *costumbre*, eller på grunn av den økonomiske situasjonen. I følge mayaenes historie har jordbruk vært viktig. Kanskje det er med bakgrunn i dette at malerne maler det, det er farsarven vår (...) For andre er det kanskje viktig for

identiteten. Men dette avhenger av hver maler, og derfor kan jeg ikke si om det er *artesanía*, eller kommersielt, eller ikke, selv om jeg kritiserer det.

Jeg vil ikke repetere, kopiere. Da er det ikke kunst. Da er det, la oss kalle det *artesanía*. Det finnes ingen forskjeller blant dem som er i galleriene. Jeg maler aldri *corte de café*.
(Lorenzo Gonzalez Morales)

Når man gjør noe mange ganger synker prisen (...) Det som gjentas, for eksempel *corte de café* er kunst. Det som er originalt finner man ikke i galleriene, det er forskjellen. Begge deler er kunst. (Diego Chavajay Toc)

Som de to siste sitatene viser er det uenighet blant malerne om man kan kalle *corte de café* bilder for kunst eller ikke. Det kan synes som om meningsytringene rundt form (turistbilde eller kunst) har en tendens til å overskygge de om tematikken (innhøsting av kaffe). Likevel er det et tema som samtlige av mine informanter mener noe om, og flere trekker paralleller mellom pedranoers forhold til kaffe og andre (lands)byers forhold til andre *costumbres*:

Det er et tema som heter Maximón. I Santiago tilber de hele tiden denne figuren. Jeg har malt dette temaet. Det er nesten ingen her som tilber ham, bare i Santiago Atitlán. Og i Chichicastenango, tilber de Pascual Abaj. Jeg har malt dette temaet også. Her har vi kaffe. Jeg liker å se folk som plukker kaffe. De bruker en *costal*, som er en beholder som de putter kaffen i. Jeg maler hele tiden ”*corte de café*”. (Pedro Chavajay Toc)

Guatemala har sine forskjellige *costumbres*. I Atitlán er det *cofradía* og Maximón, her i San Pedro er det *corte de café*, og i Chichicastenango er det marked og *palo volador*⁶⁹ og *Pascual Abaj* (Domingo Jonatán)

Her i Guatemala er vi langt unna resten av verden, slik tenker nå jeg. Men hit kommer tyskere, franskmenn og de kan bringe videre beskjeden fra San Pedro – som finnes i bildene (...) dette kan være *las costumbres*, som *corte de café*, som er en nødvendighet for landsbyen. (Antonio Chavajay Yojcóm)

Kaffe er en nødvendighet for San Pedro, sier Antonio, både i positiv og negativ forstand. Kaffe kan stå som et symbol på rikdom og velstand, men den kan også representere det motsatte; tapte inntekter. Som malerne og sitatet fra Petrichs bok viser har kaffe blitt et viktig lokalt element, som er synlig i alle sine ulike stadier (fra umodent, grønt bær, via rød og plukkeklar tilstand, til vasking og tørking av skrellede, hvite bønner), og innhøstingen av den regnes som *costumbre*. Samtidig er det et viktig nasjonalt produkt, og denne referanserammen deler malerne med publikum. Det erfaringsnære og gjenkjennelsesaspektet ved *corte de café* bildene, kan være med å forklare bildenes popularitet – både blant produsenter og kjøpere.

Corte de algodón (innhøsting av bomull) og *corte de caña* (innhøsting av sukkerør) er også populære temaer, særlig blant de som lager mindre turistbilder. Dette er produkter som ikke dyrkes rundt Atitlánsjøen, men innhøsting av dem har vært en del av pedranoers liv. Blant tidligere generasjoner var det vanlig med sesongarbeid på plantasjer nær Stillehavskysten, og

⁶⁹ Palo volador – flyvende stokk: opprinnelig dans for å be om regn, kulminerer med 4 dansere som kaster seg fra ut fra en oppreist stokk. Med beina bundet fast i tau festet til stokken, ”flyr” de 13 ganger rundt stokken.

jeg møtte flere som hadde familie på denne kanten. San Pedro Cutzán lå, som kysteiendom, under San Pedro la Laguna, men er nå del av kommunen Chicacao. San Pedros første maler bodde som nevnt flere tiår her. Innhøstingen av bomull og sukkerrør er kjent for de eldre innbyggerne, og er en del av historien for de yngre. Da det foregår på ”den andre siden” av sjøen er gjerne en eller flere av Atitlánvulkanene med i bakgrunnen. Fortellinger om sesongarbeid på de store plantasjene og malernes fremstilling av dette, knytter San Pedro til nasjonen Guatemala.

Før i San Pedro var det ikke nok arbeid, bare på kysten. Det har faren min fortalt. ”Vi dro for å plukke kaffe, bomull”. Han fortalte meg mer, og da han så bildet mitt [Corte de café] sa han; ”Ja, slik var det før. Hvorfor lager du ikke corte de caña?” Og så gjorde jeg det. Det syntes han var veldig interessant. (Pedro Toc)

Andre jordbruksmotiver er innhøsting av avokado, tomater, løk, appelsiner etc. Dyrking og innhøsting av mais er derimot et tema som sjeldent males. Likevel er ikke mais som symbol fraværende i billedproduksjonen. Pedro Rafael har blant annet malt ”Hombres de Maiz” (menn av mais) og ”Adoración de Maiz” (tilbeding av mais) (se også bilde i kapittel 2, der Diego Toc maler et ”Adoración”-bilde) som begge viser til, ikke bare dyrkingen av mais, men også den større betydningen mais har hatt og har for mayaene. Jeg har valgt å plassere beskrivelsen av disse bildene under jordbruk, selv om motivene ofte viser ritualer, da de har så sterk tilknytning til jordbruket. Mais beskriver folket og språket for selve ordet tz’utujil betyr maisplanteblomst (flower of the maiz plant). (Carlsen, 1997:41) I *Popul Vuh* (Tedlock, 1985) står mayaenes skapelsesberetning, om hvordan gudene på det fjerde forsøket fant den riktige oppskriften på mennesket. Det første forsøket endte med dagens dyr. Etter å ha prøvd å lage menneske i leire

(de klarer ikke å opprettholde formen) og av tre (de blir skylt bort av storm) lager de en blanding av de fire sortene mais; hvit, gul, rød og sort. Pedro Cruz, den lokale maya presten fortalte meg at de fire sortene mais også representerer de fire himmelretningene. Mais er et analytisk symbol og vil slik jeg ser det også være et rotmetafor. Et rotmetafor er et spesielt kraftfullt symbol som er med på å forklare og gi mening til ulike aspekter ved kulturen (Ortner, 1973:1340). For mayaindianerne er mais ikke bare den viktigste komponenten i dietten, men også den viktigste bestanddelen i kosmologien og selve substansen av mennesket.

De største milpaene ligger ovenfor landsbyen, langs sidene av vulkanen. Innhøstingen av denne maisen foregår i november/desember. Langs med vannet blir mais dyrket og høstet to ganger i året. Mais er den viktigste delen av den daglige dietten, vanligvis inntatt som tortilla. Tortilla spises til alle måltider, ofte akkompagnert av bønner. Ved spesielle anledninger lages tamales; maisdeig, gjerne fylt med kylling og chili, som pakkes inn i mais- eller bananblader og kokes før de serveres. Viktigheten av en god avling sier seg selv. Den som av sin milpa ikke kan fø hele familien, er avhengig av å kjøpe mais⁷⁰. Fra gammelt av finnes det derfor mange ritualer forbundet med såing og innhøsting av mais. Boken *Derecho Indígena Tz'utujil-K'iche'* (COPMAGUA, 1999) viser noe av det innsamlede materialet av en undersøkelse blant eldre innbyggere, foretatt blant annet i San Pedro. Samfunnets eldre beskriver hvordan røkelse ble brukt for at frøene skulle spire og hvordan *atol de masa* (varm drikk laget av maisdeig) skulle hindre at dyr spiste opp frøene. Ritualer for å be om regn og ritualer for å vise takknemlighet for god innhøsting ble også utført. Flere av de intervjuede sier ”slik gjorde våre *abuelos* (besteforeldre/forfedre)”, noe som kan tyde på at det er lenge siden slike ritualer ble utført. Det

⁷⁰ Min nærmeste nabo fortalte meg, på en tur opp til milpaen hans, at hans familie var selvforsynt med mais. I dag er det slik at ikke alle eier land, og allerede på 60-tallet skriver Paul at fra 1941 til 1965 har San Pedro, på grunn av befolkningsøkning og at områder blir satt av til dyrking av kaffe, gått fra å ha tilstrekkelig av til mangel på mais. (Paul, 1968:105)

er imidlertid ikke usannsynlig at dette fremdeles utføres i noen familier, om enn ikke på samme måte som før. ”Det finnes personer som husker lærdommen fra forfedrene, for de tar med seg ofringer til kirken, for å takke Gud for det de har høstet. Men før utførte majoriteten denne takken” (COPMAGUA, 1999:408) I skogen ovenfor San Pedro, nær milpaene, på vei til Santiago, er det bygget et alter. Der blir det tent lys og lagt ned blomster o.l. blant annet som bønn om og takk for vellykket innhøsting.

Andre temaer som tar for seg mais hører innunder kvinnegjøremål. Relasjonen mellom kvinner og mais; hvordan kvinner omformer mais til et kulturelt produkt – tortilla –, den viktige posisjonen mais har i hverdagen og maisens symbolske rolle fremheves over arbeidet med å høste inn mais. Både for produsenten og kjøperen er ritualer rundt mais og produksjon av tortilla mer eksotiske temaer enn innhøsting av mais, samtidig er innhøsting av kaffe mer eksotisk enn innhøsting av mais. Dette kan være en forklaring på hvorfor presentering av mais og kaffe, de to viktigste jordbruksvarene, er så forskjellig. For malerne vil innhøstingen av kaffe og andre grønnsaker være en del av ”*lo de hoy*” og samtidig en *costumbre*, mens ritualene rundt innhøstingen av mais vil være ”*lo de antes*” og en *costumbre*.

Produksjon og salg

Mercado de noche bildene er ikke de eneste som tar for seg markedssituasjoner. Det males også bilder der markedet foregår på dagen, slik skikken er nå. Markedet er en viktig plass for kjøp og salg av varer, men spiller også en avgjørende rolle i det sosiale liv i form av å være en arena for sladder og oppdatering, særlig blant kvinner, som er overrepresentert både som selgere og kunder. I innledningskapittelet viser jeg hvordan sladder er et sosialt fenomen som

er med på å opprettholde en viss moral for samfunnets borgere. De som avviker fra den gjeldende moral blir utsatt for sladder, men sladder kan òg forekomme for å fremme egne interesser.

I dag er markedet under tak og består av tre rader med boder, der det hovedsakelig selges frukt og grønnsaker. De som selger under tak har hvert sitt faste område og selger flere typer grønnsaker og frukt. De fleste selgerne er kvinner, og det er kun én mann som fast selger frukt og grønnsaker. I det ene hjørnet er det boder som selger kjøtt og mot basketballplassen selges klær, sko og plastartikler. Noen av damene som selger frukt, selger også produkter av keramikk, som skåler og mugger. Tidlig på dagen selger en eller to kvinner (den ene ladina) varm arroz con leche og trigo con leche⁷¹, samt små ”bakevarer”. Utenfor sitter Juana (se nedenfor) og andre med en eller flere plastkurver med det de selger. Vekten er en håndholdt stang med to mindre plastkurver, én for loddene og én for grønnsakene. Noen av produktene er lokale, men mesteparten av det som selges kommer fra andre kommuner. Markedet har ikke faste åpningstider, men det er størst pågang tidlig på dagen og frem til klokken to. Noen dager kan de fleste bodene være stengt etter denne tiden, mens andre dager kan man handle frem til fem-seks. Frukt, grønnsaker og bønner handles inn på markedet, og markedet besøkes flere ganger ukentlig. Det daglige markedet i San Pedro utvides i helgene, da det også kan komme selgere fra andre (lands)byer. I tillegg finnes det et stort antall butikker med ulikt utvalg av kolonial- og tørrvarer; hermetikk, godteri, skriveartikler, garn, jernvarer, rengjøringsmidler.

I tillegg til mercado (de noche) bilder, klassifiserer jeg innenfor denne kategorien også bilder som *vendedora de frutas* (fruktselgerske), bilder som viser folk på vei til eller fra markeder

⁷¹ Varm melk med ris og varm melk med havre, begge varianter blir noen ganger servert med kakao oppi.

samt bilder som omhandler tilvirkning av produkter. Dette er bilder der temaet er produksjon av lasso (se bilde på forsiden), snekkerarbeid og andre håndverksaktiviteter.

Kvinnens gjøremål

Jeg har valgt å ta med en egen kategori for kvinners gjøremål nettopp fordi dette er aktiviteter som forbindes med kvinner, og man vil aldri eller veldig sjelden se menn utføre disse oppgavene. Dette er aktiviteter som foregår i hjemmet, den sfæren kvinner assosieres med. Blant temaene som hører innunder denne kategorien er følgende mest kjente; *torteando*, (lage tortilla), *lavando ropa* (vaske klær), *tejedora/tejiendo* (veverske/veve) og *hiladora/volteando hilo* (spinnere/spinne tråd). Motiver som *comadrona* (jordmor) og *curandera* (helbrederske) har jeg valgt å ordne under rituelle yrker.

De overnevnte temaene er eksempler på en kvinnes daglige gjøremål. Jeg vil kort gi en skisse av kvinners arbeidsoppgaver blant annet eksemplifisert ved Juana og hennes døtres hverdag. Flertallet av jentene går nå på skole, og det begynner å bli mer vanlig for kvinner å ha jobb utenfor hjemmet. Likevel regnes hjemmet som kvinners hovedsfære der oppgaver som matlaging og vasking av hus og klær er noen av gjøremålene. Jenter begynner tidlig å hjelpe til med å sanke ved, vaske klær og passe barn. Veving, på hoftevev, er en tradisjonell kvinneaktivitet. Mange vever for salg, det være seg *fajas* (belter), *servilletas* (duker/tørklær som blant annet brukes for å dekke over tortilla og andre matvarer) eller deler av *traje*. Andre broderer bluser for salg, og de som har symaskin tar syoppdrag. Kvinner jobber som selgere på markedet, i (familiens eller egen) butikk, som rengjørere på hoteller eller privat, i oppvasken, som servitør eller kokke på restauranter. En kvinne med formell utdannelse kan jobbe som

lærer i San Pedro eller en av nabokommunene, eventuelt på spanskskole for utlendinger, i bank eller på kontor. Noen flytter ut av byen, andre utdanner seg til sykepleier eller advokat, men de hører fremdeles til en liten minoritet som tar utradisjonelle valg.

Juana⁷² og hennes familie er å regne som fattige i San Pedro. Familien eier ikke land og mannen tar de jobbene han får, det være seg å jobbe på andres åker eller håndverksjobber. I tillegg har han verv i den katolske kirken. Blant annet på grunn den uvisse arbeidsmengden har han lange perioder der han drikker. Juana er 41 eller 42 år og hun har aldri gått på skole. I tillegg til arbeidet hun har hjemme med å lage mat, vaske klær og stelle for familien, kjøper hun inn tomater som hun selger på markedet. Hun har mistet to barn, fem lever fremdeles, fire døtre og en sønn. To av døtrene er gift og har egne barn. Den ene, Anita 21 år, har ett års skolebakgrunn og snakker noe bedre spansk enn moren, men ikke mye. Hun bor hos svigerforeldrene, har tre små barn, steller i huset og vever *fajas*, for salg. Den eldste av døtrene som bor hjemme hos Juana, Josefa 13 år, nekter å gå på skolen. Juana vil gjerne at hun skal gå, men tvinger ikke datteren sin, som i stedet kjøper brød som hun selger til turistene. De fleste pengene hun tjener går til familiens hushold, men hun bruker daglig et par quetzaler på godteri. I perioder med lite turisme blir familiens inntekter betraktelig redusert. Familien fikk tilgang på vann mens jeg var der, men før, og også de dagene de ikke hadde vann, tok Josefa klesvasken ned til sjøen for å vaske den der. Selv om mye av tiden tilbringes sammen med turister snakker hun veldig lite spansk.

Maria Mendez Gonzalez identifiserer seg med kvinnene hun representerer i bildene sine, og de kvinneaktivitetene hun broderer, er de hun selv daglig utfører. Maria, som var den første i San

⁷² Av hensyn til familien er alle navnene pseudonymer.

Pedro som begynte å brodere bilder, har omgjort den ”mannlige” aktiviteten å male til en kvinneaktivitet. Å brodere bilder føyer seg dermed inn i kunsthåndverkstradisjonen, på linje med å brodere bluser og veve. De kvinnene som maler og broderer har samme repertoar som sine mannlige kollegaer, men for dem er temaer som omhandler kvinnenens daglige oppgaver mer erfaringsnære, samt temaer de særlig identifiserer seg med. I maleriene og cuadros bordados fremvises et bilde av kjønnsystemet i San Pedro der hjemmet og husholdet er kvinnenens sfære. Kvinner i dag beveger seg mer ut av denne sfæren ved at de tar jobb utenfor hjemmet i tillegg til arbeid de har i hjemmet. Denne nyansen kommer ikke til syne i bildene, selv om kvinner her er representert på markedet og på åkeren. Selv om mange kvinner i dag har ekstern jobb, forbindes de fremdeles med hjemmet. Kunstnerens representasjon av kjønnsystemet, selv om det til en stor grad er et riktig bilde, viser med andre ord et tradisjonelt, og ikke et moderne system.

Rituelle skikker

Jeg kan ikke med sikkerhet si hvor stor plass ritualer har i San Pedro i dag. Ved store begivenheter, som *semana santa*, *fiesta titular* og de dødes dag, er de tilhørende ritualer svært synlig i landsbybildet (se nedenfor). Ritualer som praktiseres i hjemmet er av den grunn ikke synlig for omverdenen og hvor ofte ulike ritualer fremføres er vanskelig å si. Selv om ritualer ofte forbindes med katolikker (på grunn av deres helgentro og at de sees som mer tradisjonelle enn protestantene), kjenner jeg til flere evangeliske familier som fremdeles praktiserer ulike ritualer. Ritualer er dessuten i kontinuerlig endring. I forbindelse med påsken 2000 ble det, blant annet ved de to bryggene, satt opp store portaler (en stukk (bundet fast) oppå to stokker som var festet til bakken) som ble pyntet med blomster og frukt. Fire år senere var ikke dette

lenger et ritual. Ulike ritualer i forbindelse med en curandera og en comadronas arbeide praktiseres fremdeles. Det samme gjelder ritualer i forbindelse med ulike familiefeiringer. Mitt inntrykk er at det fra 2000 til 2004 har skjedd en økning, eller i det minste en synliggjøring i antall mayaritualer som utføres i samsvar med den eldre mayareligionen. Dette kan ha sammenheng med at det ble oppført et alter nede ved vannet, og at det var et samarbeid mellom mayapresten Pedro Cruz og noen utlendinger om å fremføre ritualer som sammenfalt med spesielle dager i henhold til mayakalenderen.

Ritualer

Ritualer i forbindelse med dyrking og innhøsting av mais er nevnt under kategorien jordbruk. Andre ritualer som males er de som er situert i andre byer; som tilbeding av Pascual Abaj i Chichicastenango og Maxímon i Santiago Atitlán. Dette er ritualer som oppleves som særdeles eksotisk for turister, og flere drar da også til disse byene i håp om å få se de to ”figurene”. Malerne understreker at de ikke tror på Maxímon, og de fleste som har malt et ”Pascual Abaj” bilde har ikke selv sett steinfiguren. En mulig årsak til hvorfor bilder med slike temaer males, kan være at malerne ser bildene som salgbare. Både Pascual Abaj og Maxímon nevnes i guidebøker og turistinformasjon som eksotiske sider ved mayakulturen.

Danser, fester og prosesjoner

Fiestas occur no less than once a month. Fiesta time feeds all the senses. The streets are full of people in bright new clothing following the procession of saints, watching

masked dancers, sampling sweet snacks offered by vendors. There is color; music of the marimba, drum and reed flute; exploding rockets; the smell of incense and candles; and other delights. (Paul, 1974:287-288)

Det er ikke lenger fiestas en gang i måneden, slik Lois Paul beskriver fra 1941, og de er ikke lenger sentrert rundt den katolske kirken og helgenprosesjoner. Men helgenprosesjonene og dansene har ikke dermed forsvunnet. Det er feiring i forbindelse med *dia de los muertos* (de dødes dag) og jul, men de største begivenhetene er San Pedro dagen(e)⁷³ og *Semana Santa* (Den hellige uken, dvs påskeuken). Fiestaen i forbindelse med 29. juni, er preget av tivoli med pariserhjul og andre karuseller, samt rader med dataspill. Som Lois Paul beskriver, så er det fremdeles en tid som gir næring til følelsene på en annen måte enn dagliglivet. Gatene er fulle av mennesker, salgsboder holder oppe til sent på kveld, musikk strømmer ut fra høytalere eller fra scenen der det holdes marimba konsert, noen danser, ungguttene fyrer av kinaputter og nede ved vannet er det satt opp en inngjerding til rodeoshowet.

Semana Santa er den feiringen som er mest nær Lois Pauls beskrivelse, da den er nært knyttet til den katolske kirkes påskefeiring. I San Pedro er det ulike prosesjonene gjennom gatene, der grupper av menn, kvinner og barn bærer tunge helgenidoler på sine skuldre. Natt til langfredag nedlegges mange timer i arbeidet med de flerfoldige fargerike *alfombras* (tepper/bilder laget av farget sagflis, og/eller blomster). Under arbeidet blir teppene til stadighet vannet, slik at den tørre sagflisen ikke skal forflytte seg og dermed ødelegge teppet. Når prosesjonen ankommer, akkompagnert av den tunge, monotone og sørgmodige musikken, vuggende sakte til sidene for

⁷³ San Pedros *fiesta titular* (årlig fiesta til ære for byens helgen, apostelen San Pedro (Peter)) er 29. juni, men fiestaen varer i opp i mot 2 uker. De andre byene rundt sjøen feirer på lignende vis sin landsbys "skytshelgen" på dennes aktuelle dag. Innbyggerne på de forskjellige stedene reiser, så sant de har penger til det, for å være med på de ulike fiestaene.

hvert skritt som tas, etterlater den seg de vakre alfombras i en ugjenkjennelig tilstand. Tilbake ligger grumsete sagflis i alle mulige farger blandet sammen med støv. Det er en helt spesiell stemning i byen i denne uken, spesielt under og like etter prosesjonene har passert. Folk står samlet og ser på, de som ikke selv er med, følger kanskje etter til slutt. Mange gråter og bøyer hodet ned. Den store prosesjonen langfredag stopper opp ved flere provisoriske altere, der det leses og minnes Jesus liv denne dagen. Mine naboer, som var evangelikere, holdt seg hjemme under noen av prosesjonene. De feirer ikke påsken slik som katolikkene, men fortalte de skulle ha en gudstjeneste i et privat hus i løpet av Semana Santa. Noen protestanter er kanskje tilskuere til katolikkens prosesjoner, men de ser på denne høytiden som en katolsk høytid da helgenene spiller en stor rolle. Protestantene har ikke det forholdet katolikkene har til helgene.

Rafael Gonzalez y Gonzalez malte bilder der tema var religiøse prosesjoner i San Pedro (se *Arte naïf*). 80 år tilbake i tid konverterte den første pedrano til protestantisme, og i 1941, året før Gonzalez y Gonzalez måtte forlate San Pedro, talte protestantene 25 familier som hørte til "la Capilla Centroamericana", etablert i 1923. (Paul, 1968:134) Det San Pedro han forlot var fremdeles en katolsk landsby, der seremonielle og sivile oppgaver var organisert i det hierarkiske *cofradia*-systemet. De 6 *cofradia*ene, ansvarlig for hver sin helgen, organiserte de ulike festene. Mens de økonomiske utgiftene for de øverste lederne, blir sett på som en årsak til konvertering til evangeliske kirkesamfunn, blir den raske økningen av protestanter i landsbyen sett på som en av årsakene til at *cofradías*systemet til slutt kollapset.

Blant de temaer Gonzalez y Gonzalez malte, finnes prosesjoner og fester som passer Lois Paul beskrivelse; de er scener fra levd erfaring. Blant de bildene jeg så hos mine informanter, kan

ingen klassifiseres under prosesjoner. Noen maler temaer som inkluderer *cofrades*⁷⁴ og *cofradías*, men som regel er dette med henvisning til Chichicastenango og byens seremonielle *traje*. Selv om prosesjoner både er en del av ”lo de hoy” og ”lo de antes”, utgjør det ikke en stor del av malernes repertoar. Mer populært, både blant malere og kunder, er de ulike dansene og andre aspekter ved *fiestas*, som ikke lenger praktiseres i San Pedro; *Baile del Venado* (hjortens dans), *Baile del Torito* (tyrens dans), *Baile de la Conquista* (conquistadorenes dans), *Palo Volador* (flyvende stokk). I 2004 deltok jeg i feiringen av San Pablos skytshelgen, og der ble det blant annet fremført en *Baile de la Conquista*. Danserne var fra Totonicapan og mange pedranoer var også til stede for å se på dansen. Folk stod tett i tett rundt basketballplassen, der dansen ble utført. Blant de fargerike kostymene som skal forestille conquistadorenes drakt, var det også to skikkelser med blond parykk, kledd i noe som mest av alt minnet om en svart skinndrakt a la Michael Jackson. Jeg har dessverre ikke nok materiale for å kunne si noe om hva slags forhold folk har til de ulike dansene, men de fleste tilskuerne klappet entusiastisk med. Danserne er leid inn fra en annen by, og økonomisk sett vil San Pedro har råd til å betale for slike opptredener. Det store antall pedranoer til stede indikerer at interessen for de maskerte dansene er stor, og jeg mener derfor det ikke er utenkelig at slike danser på ny vil kunne bli fremført i San Pedro.

Rituelle yrker

Blant bildene som klassifiseres i denne kategorien er temaer som tar for seg lokale former for helbredelse, samt jordmorfunksjonen. Selv om lokal helbredelse også består av tilvirkning av urtemedisiner, er det særlig San Pedros beindoktorer (*curandero/curador de huesos*, ofte

⁷⁴ Øverste leder i en *cofradía*. Dette temaet er mer utbredt i Santiago Atitlán, der systemet har overled lenger enn i San Pedro. (Se Carlsen, 1997)

forkortet til *curandero/a* eller *huesero*) malerne fokuserer på. Av arbeidsoppgavene til en *comadrona* (jordmor), er det særlig de tilknyttet *parto* (fødsel) som males. En *curandero* de *huesos* og en *comadrona* kan sies å dele samme referanseramme når det gjelder inkorporering til yrket. På samme måte som sjamaner, er de forutbestemt for sin oppgave. Tegn til stedet ved fødselen varsler om hva som er i vente, og via drømmesyn blir yrkesvalget meddelt. Dersom de utvalgte velger å ignorere dette, er utfallet ofte personlig sykdom som kun kureres ved å følge de instruksene som er gitt i drømmene. Som rituelle eksperter skal de ikke kreve betaling for utførte oppgaver, men ta til takke med det de får av mat, drikke, penger og eventuelle andre gaver, som vil variere i størrelse blant annet avhengig av pasientens velstand.

Lois Paul hevder *comadronas* nyter en høy status på grunn av sitt rituelle yrke, men at de samtidig betaler en høy pris ved at de ofte gjennomgår langvarig sykdom før de tiltrer i rollen som jordmor. (Paul, Lois, 1975:450) En *comadronas* liv endrer seg fra slik det var; blant annet må hun helt eller delvis slutte å utføre de daglige oppgavene sine, og da rituell renhet er av stor viktighet må hun også avstå fra seksuell aktivitet i dagene før og etter en fødsel – noe som kan skape problemer i forholdet til ektemannen. (ibid, 451-452) En *comadrona* utfører ulike ritualer i forbindelse med en fødsel; beskyttelsesritualer (hvis barnet fødes med navlestrengen rundt halsen) samt en runde med ritualer en uke etter fødselen for å signalisere at mors hviletid er over samt at jordmorens plikter er avsluttet. (Paul og Paul, 1975:709-710)

Jeg har ingen statistikk over antall *curanderos* i San Pedro, men jeg ble fortalt at det var mange av dem, men at ikke alle var ”ekte”. En ikke ”ekte” beindoktor er en som aktivt går inn for å lære seg ”yrket” uten å ha et kall. Det å ta betaling for behandlingen er også en negativ faktor. Selv møtte jeg to *curanderos* og var vitne til at en av dem behandlet to personer, den ene

pasienten hadde fått vondt i ribbeina etter et fall. Da jeg senere besøkte helbrederen fortalte han hvordan det hadde seg at han ble curandero de huseos;

Da jeg ble født holdt jeg en ting i hånda mi, og da jeg ble eldre fortalte de meg at jeg hadde fått en gave av Gud. (...) En natt drømte jeg; en mann snakket til meg og sa at jeg neste dag klokken tolv måtte dra til fjellet for å hente en ting. (...) Da jeg kom til fjellet spratt det ut et bein fra bakken, jeg tok det og dro hjem. (...) Noen måneder senere drømte jeg igjen, at en mann begynte å sette sammen et skjelett, og han sa til meg at nå skulle jeg sette sammen beina til skjelett (...) og slik begynte jeg å jobbe.
(mannlig beindoktor fra San Pedro)

I drømme kommer det fremtidige redskapet til syne, og læringsprosessen omhandler hvordan knokler og bein i kroppen er forbundet til hverandre. Under selve seansen er det det lille beinet⁷⁵ (redskapet), pakket inn i et klede, som finner frem til skaden. Beindoktoren holder beinet i hånda og beveger det med sirkulære bevegelser rundt området der pasienten har vondt. Det lille redskapet finner frem til der beinet er brukket, og de to brukkne delene blir presset sammen, og deretter masseres området med en krem⁷⁶. En trebit pakket inn i papir blir lagt på det ømme stedet mens støttebandasje/klede blir bundet rundt for å holde det på plass. Dette gjøres for at de sammenpressede delene ikke skal gli fra hverandre. En slik seanse kan være svært smertefull for pasienten og ofte må behandlingen gjentas flere ganger. I det tilfelle jeg var vitne til, kom beindoktoren tilbake dagen etter, og fortsatte med behandlingen som denne

⁷⁵ Noen bruker i stedet en stein, men redskapet er alltid et lite objekt, rundt 5 cm i diameter.

⁷⁶ Curanderoen i dette tilfellet brukte forskjellige kremer, blant annet solkrem. Han viste meg også en krukke med tigerbalsam, men sa at "la gente" (folket) ikke likte den kalde og varme følelsen de fikk av den.

gangen innebar at redskapet ble presset på der det gjorde mest vondt. Avslutningen var den samme som dagen før.

Protestanter gir uttrykk for at de ikke deler katolikkens helgentilbeding og tro på hekseri.⁷⁷

Rituelle costumbres står likevel sterkt, selv blant protestanter. Etter den store bussulykken valgte en familie å hente sin datter fra sykehuset og la en curandero de huesos behandle henne. (se innledningskapittelet) Faren til denne jenta er en samfunnsaktiv evangeliker. Det var i den sammenheng viktig å hente tilbake jentas sjel fra ulykkesstedet. Margarita Yojcom Gonzalez forteller om tilbakebringning av sjelen; ”hvis slaget/fallet var hardt, må man dra tilbake til ulykkesstedet ved midnatt, man tar med seg en bukett blomster og stearinlys, knelende kaller man på ånden/sjelen, så den ikke forsvinner for alltid eller blir syk. Neste dag er barnet bedre fordi sjelen har blitt hentet tilbake til huset.” (COPMAGUA, 1999:176) Costumbres som helbredelsesmåter og ritualer spunnet rundt disse er en viktig del av pedranoers liv. De stoler i visse tilfeller mer på egne behandlingsformer enn leger og sykehus. Pedranoer er stolte av sine beindoktorer, noe som ble uttrykt av samtlige jeg snakket med om dette.

Malerne som etnografer/malerne som samlere

EM; Ligger det en historie bak temaene/motivene dine?

Alle temaene har sin historie og sin forklaring.

EM: Hva betyr disse historiene/temaene for deg?

Vi representerer disse temaene fordi det er vår kultur, det er fra dette vi har kommet.

Det er veldig viktig at vi kjenner vår bakgrunn. (...)

EM: Hvilken betydning har denne kunsten i livet ditt?

⁷⁷ Ulike personer fortalte meg at det var mange hekser i Santiago, men kun to i San Pedro.

Den har den betydning at dette er vårt, det tilhører ingen andre. Denne kunsten kan ingen ta fra oss, selv om de kjøper den og tar den med seg. (Diego Puzul)

Tematisk forholder bildene seg til gamle og nye skikker, ritualer som har gått tapt eller som i svært liten grad fremdeles praktiseres, samt hvordan daglig og rituelle gjøremål utføres den dag i dag - med andre ord; *costumbres* hvis meningsinnhold i stor grad identifiserer innbyggerne som *pedranos*. Malerne henter inspirasjon – og tar i bruk – kulturelle uttrykk i sin beskrivelse av egen kultur. De kulturelle uttrykk hentes fra personlig erfarte tradisjoner og skikker, men også måter å utføre arbeid og ritualer på som de selv ikke har erfart. Er visse motiver derfor grunnet i ren innbilning? Nei, malerne understreker at motivene er sanne, hentet fra fortid og nåtid. Til sammenligning hevder Pintupiene at deres motiver, hentet fra drømmetiden, er sanne (Myers, 1995) og Tshibumba, som malte Zaïres historie, ser seg selv som en historiker. (Fabian, 1996) Opplysninger om *costumbres* som ikke lenger utøves hentes fra ulike kilder. En av malerne hadde en kopi av boken utgitt av COPMAGUA (1999) – der eldre innbyggere fra et par av landsbyene rundt Atitlánsjøen forteller om livet da de og deres foreldre var unge. Det finnes også andre bøker der deler av eldre innbyggeres biografi er nedtegnet. (Se blant annet Petrich, 1999) I bøkene videreføres en muntlig tradisjon; historier om eget og forfedrenes liv fortalt av de eldre innbyggerne til de unge. I bøkene kommer historiene til uttrykk som ”skrevne identiteter” (jf Archetti, 1994) Malerne forteller de besøker og snakker med eldre i landsbyen. En *anciano* (eldre person); en forelder, besteforelder eller en annen respektert innbygger, er en kilde til informasjon og beskrivelse av *costumbres*, samt ”en levende forbindelse til maya forfedre og innehaver av respekt som delvis er et resultat av hans eller hennes personlige kontakt med den relative fjerne fortid” (Hendrickson, 1995:136)

I forrige kapittel siterer jeg Benjamin Paul, som karakteriserer den samlede billedproduksjonen som en fargerik etnografisk nedtegnelse. I lys av Pauls utsagn og forrige avsnitt, fremstår malerne som en type lokale etnografer. Et par av de pekte også på at deres arbeid lignet mitt, i at de gikk rundt og snakket med en gruppe mennesker – nemlig *los ancianos* – og at de søkte å formidle ulike sider ved sin kultur. Dog hevder ingen av malerne de er etnografer, noe de heller ikke er i mangel av formell utdanning. Som tidligere sitert, mener noen de er med på å bevare deler av kulturen – de *costumbres* som er tapt eller er i ferd med å forsvinne. Kunstnerne har blitt kritisert for å være ahistoriske (Méndez de Penedo), og som nevnt er det få henvisninger til borgerkrigen og undertrykking av mayabefolkningen. Mariano sier han ikke er interessert i historie og sosialpolitikk – det er ikke hans rolle som primitivismomaler å formidle disse temaene. Lorenzo Gonzalez Morales er derimot opptatt av aktuelle problemstillinger, og har valgt å fremstille problemer rundt lokal forsøpling – uten å bryte helt ut av rammen for primitivismo – personene på bildene er alle kledd i drakt (se appendiks A). Kunstnerne har valgt å fokusere på *costumbres* og landskap, og er, for å bruke Cliffords begrep, snarere ”samlere” av kultur. (Clifford, 1988b) Malerne har plukket ut deler av egen kultur, en mengde *costumbres*, som de mener best representerer pedrano- og maya kultur. Bevissthet rundt de deler av kultur som velges ut, er på ulike nivåer. Noen maler kun variasjoner rundt allerede eksisterende temaer, mens andre samler historier til nye temaer. I tillegg til at mennesker samler på noe, finnes det også en ide om at ”identitet er en type rikdom (av objekter, kunnskap, minner, erfaringer)” (Clifford, 1988b:218) I sitatet ovenfor viser Diego Puzul til en slik tanke; kulturen og kunsten er deres, en del av pedranoers identitet. Han understreker at selv om kunsten kjøpes, så er den kulturen som representeres i bildene fremdeles en del av folket.

Pedranos, og mayaer generelt, har blitt utnyttet som billig arbeidskraft på de store plantasjene, har vært og er utsatt for diskriminasjon og er (i ulik grad) kroppslig og mentalt merket av borgerkrigen. De historiske og nåtidige erfaringene med storsamfunnet er prosesser som har betydning for personlig og etnisk identitet. Dette var aspekter ved kultur og samfunn som jeg søkte å finne i kunsten, men som det viser seg bare utgjør en mikroskopisk del av den samlede kunstproduksjon i San Pedro. I motsetning til Méndez de Penedo vil jeg ikke kritisere malerne for å være ahistoriske og anekdotiske. I sin representasjon av *costumbres* vedlikeholder malerne versjoner av fortiden og når bildene sees i sammenheng med kulturen de er malt i fremstår de som malte identiteter. En sammenligning kan trekkes til urbefolkningen i Australia og deres kunst; "Aboriginal art could not exist without Aboriginal culture(s), Aboriginal persons and traditions". (Myers, 1995:61) For å bruke Geertz (2000:109) er det malernes deltagelse i egen kultur, som har muliggjort deres deltagelse i den kunstneriske systemet. Med utgangspunkt i dette utsagnet kan det sies at det er lokalbefolkningen selv som vil ha størst forutsetning for å forstå intensjonen bak bildene. Som Svašek (1997:27) understreker kan derimot kunst oppfattes og tolkes på mange ulike måter. Både publikum med og uten kjennskap til den kulturen der bildene er produsert, kan gripe en mening i de figurative bildene.

Malerne benytter kunst som en diskursiv arena for å forstå og evaluere sin gruppes kulturelle aktivitet. I følge Marcus og Myers (1995:5-6) er det her nært slektskap mellom kunst og antropologi. Jeg har i tråd med Coote og Shelton (1992:5) tatt utgangspunkt i lokal kunst for analysere gruppens dagligliv og rituelle liv. I dette kapittelet har jeg vist at det er en nær relasjon mellom temaer i kunsten og hvordan oppgaver utføres i dagliglivet. Mens bildene presenterer *costumbres* i en tradisjonell drakt, er de i dagliglivet flettet sammen med moderne elementer. De fleste malerne maler for et eksternt marked og bildene sees som et middel for å

presentere lokal identitet utad slik Graburn (1976:4-5) og malerne selv påpeker. Svašeks (1997:28) informanter bruker eksisterende stereotyper rundt egen identitet for å hankses med vanskelig forhold i kunstverdenen. Innledningsvis stilte jeg spørsmål om malerne med sine motiver, der de overkommuniserer visse tradisjonelle aspekter ved egen kultur, er med på å opprettholde et tradisjonelt og stigmatiserende bilde av maya. For malerne sees ikke betoningen av tradisjon som stigmatiserende, men som essensiell i utformingen av lokal identitet. Bildene (kunsten) er et resultat av å tilskrive mening til levd virkelighet, det være seg egne erfaringer eller erfaringer kommunisert fra andre (*los ancianos*) (jf Firth 1992:16). Geertz (1973:89) definerer kultur som meninger og ideer uttrykt i symboler og symbolske former. Malerne benytter symboler som drakt, kaffe, mais og naturen; vulkanene og sjøen. Bildene er representasjoner av - og representere malernes kultur og samtidig er de elementer i denne kulturen. I bildene kommer dette til uttrykk som malte identiteter.

Jeg har sett på den symbolske rollen som tilegnes drakt. Drakt er den kulturelle faktoren som er konstant i den samlede primitivismoproduksjonen, og derfor vil jeg videreføre en diskusjon om drakt til neste kapittel. Her fokuserer jeg på drakt og draktens rolle som etnisk markør. Jeg vil gi eksempler på bruk av drakt i Guatemala, samt malerens bruk av drakt – både personlig og i bildene.

5. Drakt og identitet

”The *traje*-town connection is a powerful and important element of cultural information – for foreigners and locals alike – because it so visibly links a person to a *pueblo* (in the sense both of a place and a people)” (Fischer & Hendrickson, 2003:110)

I Guatemala er urbefolkningens drakt stedsspesifikk. Relasjonen mellom drakt, sted og identitet i Guatemala vil være grunnlaget for analysen i dette kapittelet. Jeg vil først se på hvordan etnisitet i Guatemala uttrykkes i antropologisk litteratur og i lokalsamfunnet San Pedro. I Guatemala er bruk av drakt⁷⁸ en måte å vise etnisk tilhørighet på, men etnisk drakt er ikke statisk og det er heller ikke bruken av den. Også i andre deler av verden er drakt en viktige etnisk markør, og dette kapittelet vil således plassere seg innenfor en antropologisk diskurs om drakt, identitet og etnisitet. Jeg vil se på bruk og endring i bruk av drakt i Guatemala, samt gi en beskrivelse av hvordan drakt brukes i San Pedro. Deretter vil jeg se på hvordan malerne selv bruker drakt og hvordan de fremstiller drakt i bildene.

Etnisitet og lokal identitet i Guatemala

Majoriteten av Guatemalas befolkning deles gjerne inn i to etniske grupper; ladino og maya.

Mens ladino betegner spansktalende folk med blandet europeisk og maya bakgrunn, blir

sistnevnte gruppe i litteraturen referert til som *indios* (indianer), *naturales* (naturlige),

indígenas (urfolk/innfødt) og maya. Hendrickson sier at *natural*, sammen med *indígena*, er den foretrukne termen lokalt (Hendrickson, 1991:304). Selv hørte jeg aldri førstnevnte term brukt i

⁷⁸ Jeg bruker ”drakt” eller ”klesdrakt” om klær generelt, både etnisk drakt (i den guatemalanske konteksten kalt *traje*, evt. *traje/vestido típico*) og ”world fashion”/”vestlig klær” (i guatemalansk kontekst kalt *vestido*, evt. *ropa americana*) (se Eicher & Sumberg 1995:296 som argumenterer for å bruke ”world fashion” og ikke ”vestlig klær”, om olabukser og t-shirt etc., da slike klær brukes over hele verden)

San Pedro. *Indios* blir oppfattet som en nedlatende betegnelse. I de tilfeller der mine informanter bruker noen av navnene er det *indígena* og maya. Slik som begrepene ladino og maya vanligvis brukes, peker de på en inndeling av personer

”according to (1) certain overt markers (dress and language are regularly mentioned); (2) actions that have ethnic significance, with *costumbre* used to refer to Maya custom; (3) one’s blood, heritage, or historical roots (as in ties to Maya ancestors or European stock); and (4) a history of relations between the conquering and conquered that still hold true today.” (Hendrickson, 1995:30)

Min egen erfaring samsvarer med gjeldende faglitteratur, og peker på at enkeltpersoner sjelden identifiserer seg som tilhørende en av de to gruppene. Tidligere studier fant at mens ladinoer ser Guatemala som bestående av *ladinos* og indianere, har det liten betydning for indianere å bruke et generelt begrep som mayaindianer, da de snarere identifiserer seg med referanse til lokalitet. (van den Berghe, 1968) Nyere litteratur vektlegger i tillegg at den gruppen som klassifiseres som ladinoer, selv ikke benytter denne termen, men snarere identifiserer seg som guatemalanere⁷⁹ eller *chapines*⁸⁰. (se blant annet Fischer og Hendrickson, 2003:25; Garzon, 1998:3) Mayaer vil til en viss grad også benytte seg av disse begrepene i selvidentifisering.

Guatemalanske mayaindianere tilhører 21 ulike språkgrupper. Sol Tax var den første som understreket at språkgruppene ikke uten videre kunne benyttes for å beskrive etniske grupper.

⁷⁹ Hendrickson viser til Pansini (1977:138-177, i Hendrickson, 1995:32) som videre skiller mellom ”europaiske guatemalanere”, med sterke bånd til familie i utlandet, og *Guatemaltecos* hvis status kan minne om de tidligere kreolenes (*criollos*)

⁸⁰ I følge nettstedet Chapinesonline.org, gis dette navnet til personer fra Guatemala, uavhengig etnisk bakgrunn og nåværende bosted. Jeg hørte sjelden folk i San Pedro bruke dette navnet, men jeg så det brukt i aviser, og menyer, særlig som *Desayuno* (frokost) *Chapín*.

Han hevdet fokus måtte være på *municipios* (kommunene), som den grunnleggende etniske inndeling. Denne inndelingen ble selv anerkjent av mayaene, som så på hver kommune som bestående av en gruppe med unik tradisjon, forskjellig fra andre grupper når det gjaldt historie, språk og kultur. I tråd med senere antropologisk forskning (se Barth, 1982 [1969]) peker Tax på at de ulike gruppene beholder sin unikheter til tross for at de reiser mellom *municipios* (krysser etniske grenser), det være seg i forbindelse med handel eller for å delta på religiøse fester. (Tax, 1937:425-427)

Under Peter Herviks feltarbeid blant mayaer i Yucatán, Mexico, ble han oppmerksom på at det eksisterer en meningsforskjell i den akademiske betydningen og den emiske betydningen av ”maya”. Mens medier og akademikere ser mayaidentitet som kontinuerende fra den prekolumbiske mayakulturen, oppfatter ikke nåtidens indianere seg som etterkommere av disse mayaene, men som mestiser. (Hervik, 1999:94-96)

Suzan Garzon understreker at for å bli anerkjent som mayaindianer, må en være etterkommer av denne gruppen, samt hevde identitet som mayaindianer. En ladino er derimot en som har arvet eller adoptert språket og kulturen til de europeiske kolonistene og deres etterkommere. Mayaindianere kan på denne måten velge å bli ladinoer ved å forkaste tidligere identitet og ta i bruk tegn på euroamerikansk kultur, inkludert eksklusiv bruk av spansk språk. (Garzon, 1998:3)

Siden midten av 1980 tallet har utdannede mayaer arbeidet for kulturell revitalisering og union på tvers av språkgrensene blant Guatemalas urbefolkning. I begynnelsen fokuserte pan-maya bevegelsen på spørsmål rundt selvdefinering og kulturelt opphav. Nå er fokuset rettet mot

spørsmål i retning av maya nasjonsbygning. Bevegelsen har kommet med eksplisitte krav til staten om reformer innen administrasjon, språkpolitikk, militæret, økonomi, utdanning og kommunikasjon. (Warren, 1998:36-38) Pan-maya bevegelsen består av en rekke organisasjoner og det må understrekes at ikke alle er like radikale på alle punkter. Stener Ekern peker på at bevegelsen ”består av k’iche’er og kaqchikel’er som har forlatt sine lokalsamfunn”, og det er de som, på grunn av ”sin evne til å ferdes i en urban kontekst”, (...) ”definerer det mayanske i utlandet”. (Ekern, 2001:149-150) Deler av kritikken mot pan-maya bevegelsen går da også på at lederne og de urbane deltagerne, nettopp på grunn av sin urbanitet, ikke representerer mayafolket. Bevegelsen anklages for etnisk polarisering, og forsøket på å danne en følelse av ”mayahet” sees som en politisk manipulativ handling, samt kulturelt uautentisk siden det som ligger til grunn for urbefolkningens identitet er kommune og sted. (Warren, 1998:40)

Personer ser seg selv og andre som tilhørende en eller annen gruppe. Hvilke navn som blir satt på denne gruppen er avhengig av kontekst og personens eller gruppens subjektive oppfatning av en terms meningsinnhold. San Pedros befolkning er hovedsakelig personer som vil komme innunder benevnelsen maya/indígena og de kaller seg og identifiserer seg som pedrano – en person fra San Pedro. I tillegg til at man som pedrano er født og oppvokst i San Pedro, deler man en kulturell arv – visse *costumbres* – man snakker tz’utujil⁸¹, og San Pedro har sin egen *traje*. Pedranoer flest vet godt om naboen eller butikkeieren er ”puro pedrano” (ekte pedrano) eller om han/hun er mayaindianer fra en annen landsby eller ladino. I et par av mine nabofamilier var mannen ikke født i San Pedro og jeg spurte flere om de da kunne sies å være

⁸¹ Jeg ble kjent med familier der foreldrene bevisst snakket spansk til barna (gode spanskkunnskaper er viktig i forbindelse med utdanning og jobbmuligheter), og foreldre som bevisst snakket tz’utujil (spansk er viktig (se ovenfor) og barna lærer spansk på skolen, men tz’utujil er grunnleggende for identitet). I familier der foreldrene har dårlige spanskkunnskaper, faller det naturlig å snakke tz’utujil til barna. Barn som går på skole vil lære (noe) spansk, mens barn i familier der tz’utujil ikke snakkes, vil plukke opp et minimum ”på gata” – i lek sammen med andre barn.

pedrano. De som personlig kjente en av dem sa at ”*jo, jo han er pedrano*”, men de fleste påpekte at de ikke er herfra. Da var det større enighet om at barna deres er pedrano. Maleren Pedro Rafael Gonzalez Chavajay fortalte meg at faren hans var mestizo⁸²; ”*halvparten ladino og halvparten indigena*”. Hans mor var imidlertid ”*puro pedrana*”; ”*Hennes foreldre er herfra*”. Pedro Rafael identifiserer seg som pedrano og maya og sier han er stolt av sine røtter.

Kan lokale kulturelle elementer og verdier sies å være del av en større mayakultur? Hvilken forbindelse er med mellom pedranoer, de klassiske mayaene og andre mayagrupperinger? I samtale med malerne, kom deres ulike syn frem. Noen understreker det stedsspesifikke ved ulike *costumbres*, mens andre ser dette som mayaverdier. Mens noen sier pedranoer også er *tz’utujiler* og mayaer, forbinder andre mayaene med de som bygde pyramider. Alle ser imidlertid på seg selv og de andre pedranoene som guatemalanere. En av malerne beskriver forholdet mellom de ulike grupperingene på denne måten;

Skikkene (*costumbres*) her i San Pedro er ikke maya, de er nyere. Mayakulturen er alt det som var før. Vi som maler her interesserer oss ikke for denne. Forholdet mellom mayaene og oss er at mayaene var polyteister. Mens vi (...), vi er *tz’utujiler*, vi er ikke maya. Vi er guatemalanere, men vi er mer herfra, fra San Pedro.

Relasjonen mellom det å være guatemalaner og det å være pedrano, blir ofte uttrykt som i sitatet ovenfor. Uavhengig om man definerer pedranoer som mayaer eller ikke, eller om man ser dagens befolkning som etterkommere av de klassiske mayaene eller ikke, er tilknytningen til San Pedro sterkere enn til Guatemala; man er mer pedrano enn guatemalaner.

⁸² Dette var en av de få gangene jeg hørte ordet *mestizo* ble brukt, i betydning blanding av *ladino* og *maya*.

En annen maler understreker at det er viktig å skille mellom det å være pedrano og det å være guatemalaner, da det innebærer forskjellige ting: ”Det å være pedrano er å snakke tz’utujil. Selv om færre bruker traje og selv om man holder på å glemme kulturen, så vil ikke språket gå tapt.” Maleren mener videre det er likhets tegn mellom det å være pedrano og det å være tz’utujil, men da er det snakk om å være tz’utujil på en ”pedranomåte”, forskjellig fra det å være for eksempel tz’utujil og atiteco (fra Santiago Atitlán) eller juanero (fra San Juan). Dette er i tråd med Sol Tax’ utgangspunkt i lokalsamfunnet som den minste etniske inndeling, og Barths etniske (sosiale) grenser, som vedvarer til tross for flyt av personer og kulturelle uttrykk.

I kommunisering av kulturelle forskjeller mellom det å være pedrano og det å tilhøre en av de andre tz’utujil gruppene benyttes stereotypier. (om stereotypier, se Eriksen, 1993: 22-24) Noen av de mest vanlige ligner det denne maleren fortalte meg; ”I San Pablo er de mer aggressive, og i Santiago Atitlán er det veldig farlig. (EM: hvorfor det?) Fordi det er mange hekser der.” Atitecoene blir oppfattet som mer bakstreverske; de tror på hekser og tilber Maximón, mens pedranoer er mer utdannede.

Flere av malerne understreker de negative sidene ved pedranoene; pedranoer er egoister, selvgode og klarer ikke å samarbeide. Disse trekkene kommer som regel frem i samtaler om hvordan det er å være maler i San Pedro. Det er hardt fordi man ikke får støtte (verken økonomisk eller moralsk), mange føler at løsningen er å danne en organisasjon, men det blir det aldri noe av. Kulturelle forskjeller mellom landsbyene kommer også til uttrykk i ulike kunsthåndverkstradisjoner;

Vel, hver pueblo har sin håndverkstradisjon. Her er det veving, slik som det i San Juan og Santiago også er veving. Nå, i San Pablo er det også litt veving, men de behersker mer det som er *artesanía en hilos de magüey*.⁸³ De lager hengekøyer, tråder, og andre ting. (Pedro Rafael)

Både positive og negative sider ved pedranoidentitet blir uttrykt i samtale med pedranoer – ikke bare i situasjoner der forsker og informant er alene, men òg i samtaler mellom pedranoer. Mens noen ser pedranoidentitet som kontinuerende fra de klassiske mayaene (se også kommende samtale med Pedro Rafael), skiller andre mellom det å være maya (de første mayaene) og det å være tz’utujil (pedranoer i dag). Dette minner om den mening Herviks informanter legger i begrepet maya – det folket som levde før europeerne kom. Mens Herviks informanter identifiserer seg som mestiser, identifiserer pedranoer seg i tilknytning til sted, og eventuelt som tz’utujil, begge termer som understreker at de er forskjellig fra ladinoer/mestiser. Blant malerne er det med andre ord konsensus om at de er pedranoer og det er enighet om at de er tz’utujiler, men ikke alle er enige i at de også er maya. Dette samsvarer ikke helt med det Else Marie Stuenæs fant hos sine informanter. Hennes informanter understreket alle at de er pedranoer. I tillegg forteller Stuenæs at de også kalte seg maya, men ikke tz’utujil, men som hun sier ”Det ble aldri helt klart for meg hvorfor de brukte begrepet maya og ikke tz’utujiles” (Stuenæs, 2004:10)

⁸³ Agavefibre flettes til diverse produkter som matter, kurver, og trådene har også blitt brukt i produksjon av klær.

Drakt i et antropologisk perspektiv

I tillegg til den umiddelbare nytteverdien av klær – som beskyttende mot vær og vind, varme og kulde – bruker mennesker i ulike samfunn hverdagsdrakt og/eller rituell/festdrakt for å kommunisere identitet og mening. Ved å kle oss i bestemte klær, kan vi fortelle omverdenen noe om hvem vi er, eller hvem vi ønsker å være. Drakt kan i tillegg være et uttrykk for kunstnerisk utførelse. Innad i en gruppe kan drakt indikere en persons sosiale status, som kjønn, alder, rang og velstand, mens drakt utad kan være et tegn på en persons gruppetilhørighet. Som symbol er drakt både inkluderende og ekskluderende.

Studier av drakt har blant annet tatt for seg produksjon (for eksempel veving) av drakt som en kreativ prosess. Drakt og veving er i mange samfunn en integrert del av sosialt og økonomisk liv. (Magnum, 1994) Fra Guatemala gir Pancake en historisk oversikt over veving og hvordan kjønnsdifferensieringen i produksjonen av ulike produkter arter seg. Lenge var det å veve for salg, kvinners eneste mulighet for å tjene kontanter. (Pancake, 1993[1992]) Fargerike herreskjorter som kvinnene i San Pedro vever til mennene i familien har lenge vært etterspurt i andre landsbyer. (Se Tax, 1963 [1953]:151, fra feltarbeid i tiden 1935-1941, og Lois Paul, 1974:288, fra feltarbeid i 1941) Veving i seg selv samt fargevalg og motiver i det ferdige produktet kan tolkes metaforisk. I Indonesia viser sarongens ikonografi (for eksempel en sammenhengende ryggsøyle) til fortiden, mens dens struktur (en hel, uklippet vevelengde) symboliserer fremtiden. De draktene som anses som mest verdifulle og hellige er ofte røde, men da det å arbeide med denne rødfargen kan skade en kvinnes fruktbarhet, er det i noen grupper kun eldre kvinner som kan lage slike kleder. (Barnes, 1993 [1992]) I India klassifiseres Hinduenes drakt etter prinsipper for renhet og urenhet. Blant annet blir drakt som ikke er sydd

sammen ("unstiched"), for eksempel sari, sett på som renere enn drakt som er sydd sammen ("stiched"), som skjørt og jakke. (Joshi, 1993 [1992]) Drakt har blitt studert fra et kjønnsperspektiv (se artikler i *Dress and Gender* (Barnes og Eicher, 1993)) og som del av litteratur om etnisitet. (se artikler i *Dress and Ethnicity* (Eicher, 1995))

I de fleste land vil vi finne drakt(er) som klassifiseres som folke-, regional-, nasjonal-, og/eller etnisk drakt. Utseende og bruken av disse vil over tid endres. Tromifova argumenterer for at "hver historiske periode har en kombinasjon av tradisjonelle og moderne elementer i sin folkedrakt" (Tromifova, 1979:405) Hvor lang tid det tar for et element å bli ansett som del av det tradisjonelle varierer etter tidsepoke og sted, og tradisjonelle elementer kan således være nye varianter, slik moderne elementer ofte er variasjoner rundt et gammelt.

I Norge har vi ikke én nasjonaldrakt, men mange regionale bunader. Bunadene, som oppstod for ca. 100 år siden, er helt eller delvis bygget på tidligere folkedrakter – "vanlige klær slik de ble brukt til hverdags, fest og høytid innenfor et bestemt område" (Fossnes, 1993:9-10) Bunader går i arv, velges etter estetiske hensyn eller etter (egen eller slektens) stedlige tilhørighet⁸⁴. I tillegg til å understreke regional tilhørighet, vil mange bunadbrukere også fremholde det nasjonale aspektet ved drakten som viktig. (Ulving, 1998:94-95) De steder der samisk drakt fremdeles er i bruk kan den sies å være en folkedrakt, i tillegg til etnisk drakt. I Norge kan bunad være et uttrykk for stedstilhørighet, slik traje og by/kommune står i relasjon til hverandre i Guatemala. Både bunad og traje kan stå som et symbol for den større nasjonen.

⁸⁴ Antropologen Julian Kramer tar utgangspunkt i Norges lange historie som "koloni", og mener nordmenns, og da særlig kvinners, bruk av bunad kan sees som et uttrykk for en slags stammeidentitet, "et sosialt fenomen man vanligvis anser som typisk for innfødte i den tredje verden." (Kramer, 1984:91, sitert i Ulving, 1998: 84)

Etnisk drakt⁸⁵ kan defineres som ”those items, ensembles and modifications of the body that capture the past of the members of a group, the items of tradition that are worn and displayed to signify cultural heritage.” (Eicher & Sumberg, 1995:299)

I artikkelen ”World Fashion, Ethnic, and National Dress”, skriver Eicher og Sumberg at etnisk drakt i dag ikke kan analyseres uten å i tillegg godkjenne fenomenet ”world-fashion”, da disse to henger sammen. De viser at faktorer som støtter en endring i bruk av drakt (fra etnisk drakt til ikke-etnisk drakt) finner sted samtidig med faktorer som fremmer en fortsatt bruk av etnisk drakt. (Eicher & Sumberg, 1995:296) I Guatemala eksisterer *vestido* og *traje* side om side.

Drakt i Guatemala; bruk, endring i bruk og mening

Altman og West (1992:22-25) argumenterer for at mayaenes drakt har røtter i den klassiske mayakulturen og i møtet med europeiske trender. De fleste delene av dagens kvinnedrakt har sin form fra drakt slik den var før den spanske erobringen. På malte vaser, steler og keramiske skulpturer fra den eldre mayakulturen, er mayakvinner avbildet med saronglignende skjørt, lik dagens *corte*, dekorerte huipiler og ulike hårbånd tilsvarende dagens variasjoner i hårbånd.⁸⁶

Dagens kvinnedrakt består av et skjørt (*corte*) en bluse eller *huipil*, og tilhørende bruks kleder (*tzutes*⁸⁷); sjal (*perrajes*) og ofte belter (*faja*), og av og til hårbånd (*cinta*). (se Hendrickson, 1995:34-37, som tar for seg en mer utfyllende beskrivelse av kvinnenens traje, der blant annet forkle og smykker er inkludert) Altman og West (1992:55) peker på hvordan disse delene av

⁸⁵ Forfatterne bruker det engelske ordet ”dress” og i definisjonen av ”dress” inkluderes klær, smykker, tilbehør, tatoveringer og andre ”endringer i farge, struktur, lukt og form som gjøres direkte på kroppen”. (Eicher & Sumberg, 1995:298)

⁸⁶ Det er gjerne kvinner fra eliten som er avbildet. Forfatterne peker imidlertid også på keramiske skulpturer der den avbildede kvinnen er av lavere rang. Klesdrakt kan bestå av bare skjørt (evt. som en sarong knyttet over brystet), skjørt med tilhørende tøyestykke knyttet mellom brystene, eller skjørt og (gjærne fotsid) huipil.

⁸⁷ Noen tøyestykker brukes til å dekke over mat (*servilleta*), andre er lange og brukes til å bære alt fra mat til babyer i. *Tzute* kan også brukes som sjal eller brettet sammen og plassert på hodet for å gi skygge

kvinnenes *traje* er komponert av vevde rektangulære tøyestykker. Skjørtet består av et bredt tøyestykke, eller to smalere som er sydd sammen, langt nok til å brettes rundt kroppen⁸⁸. En huipil består av en, to eller tre rektangler sydd sammen, med hull til hodet og armene (dersom sidene er sydd sammen). De ulike sjalene, beltene og båndene veves på samme måte i sin helhet, eller sys sammen av to rektangler. Denne metoden, å enkelt kombinere en eller flere rektangulære deler til et plagg, sees også i andre deler av verden der man kler seg i for eksempel sari, sarong, toga eller poncho. På Lamaholot øyene i Indonesia er saronger ofte sydd sammen av to lengder. En sarong sydd av tre deler, gis av kvinnens slekt i gave til mannens slekt i forbindelse med giftemål. Sarongene er sydd sammen slik at de danner et tubeformet omslagskjørt (Barnes, 1992:170), lignende én versjon av mayaenes corte.

Både corte og huipil er relativt formløse og kan draperes rundt en hver kropp. De har dessuten lang levetid, da de kan brukes bak/frem, med vrangsidene ut, eventuelt opp/ned. Kvinne- og mansdrakten er som regel laget av bomull, en plante som også eksisterte hos de klassiske mayaene. Med spanjolene fikk mayaene også tilgang til ull, og senere silke. I dag benyttes i tillegg akryl og viskose i produksjonen av drakt. Det veves på hoftevev og fotvev, det veves til familiens egen bruk og til salg. Hvilke deler som er vevd på hvilken vev avhenger fra sted til sted og til dels også innad i en (lands)by. I dag er imidlertid de fleste cortes vevd på fotvev, mens en større andel huipiler fremdeles veves på hoftevev.

Mens kvinnedrakten har tydelige likheter med prekolumbisk kvinnedrakt, påpeker Altman og West (1992:33-49) at mansdrakten endret seg raskt etter spanjolenes ankomst. Motiver fra

⁸⁸ Se Altman og West, 1992:60-61, for hvordan skjørtelengden (som regel vevd på fotvev) på ulike måter kan lages til skjørt. Mest vanlig er tubeskjørt (det rektangulære tøyestykke syes fast i langsiden og danner en tube); man går inn i tuben før man folder og bretter skjørtet rundt seg. Andre varianter er å binde tøyestykke rundt seg og dytte inn endene (slik brukes corte i San Pedro, corte holdes i tillegg oppe av et belte), eller å samle skjørtet med et snøre slik at det ligner et "europesk-stil" skjørt.

den klassiske perioden viser at menn hovedsakelig gikk kledd i lendekleder. Klasseforskjeller ble gjort tydelig i bruk av ulike materiale (overklassens klede ble lagd av bomull, de lavere klassenes ble lagd av agavefiber). Mens sandaler, bånd/belter og *tzutes* ser ut til å være de plaggene i mannsdrakten som har overlevd møte med spanjolene, er de andre plaggene i mannsdrakten mer tydelig inspirert av europeisk stil. Plagg som skjorte og bukse har likevel fått sin egen stil ved at de veves på hoftevev og syes sammen på en særegen måte. Noen av mayaskjortene, som den som lages i San Pedro, har knapper, men de fleste har kun en åpning til hodet. Størrelsen på kravene og mansjettene varierer fra så vidt synlige til store, fargerike, som er vevd separat og deretter påsydd. Bukser sys sammen av fire lengder (evt. to), med eller uten gylf. De stedene der mannsdrakten fremdeles er i bruk, består den av et utvalg av følgende deler; hatt (*sombrero*), skjorte (*camisa*), jakke (*chaqueta*), bruksklede (*tzute*), bukser (*pantalones*), belte/bånd (*banda*), sandaler (*caïtes*), veske (*morral*), lang overjakke (*capixay*), overbukser med splitt (*sobre pantalones*) og hofteklede (*rodillera*).

To andre aspekter ved traje i Guatemala må også nevnes; utsmykning og symbolske motiver. Utsmykningens karakter kan være brokade (mønsteret veves inn med tilleggstråder mens tøyen er i veven), brodering eller applikasjon, som begge utføres på ferdigvevd materiale. I tillegg kan mønstre lages ved å benytte ikat tråder. Fremstilling av ikat (delvis fargede tråder) foregår ved at oppmålte tråder blir bundet sammen og de delene som ikke skal farges blir tildekket. Deretter legges trådene i fargebad, og henges til tørk, før de er klare til bruk. Noen mønstre er enkle og danner små prikkete linjer, mens andre tråder er mer forseggjorte og danner motiver som trær, urner og andre figurer på de ferdige stoffene. I dag er majoriteten av *cortes* vevd med ikattråder. Man vet ikke når og hvordan ikatteknikken ble introdusert eller først brukt i Guatemala, men det er ingen tegn som tyder på at dette skjedde før slutten av 1800-tallet.

(Altman & West, 1992:66-68) Ordet ikat er malay og betyr å binde. På Lamaholot øyene i Indonesia er kvinners festsarong og brudemedgift ikatdekorerte. I motsetning til Guatemala, der trådene er ikatdekorerte før de settes opp på veven, lages ikat i denne delen av Indonesia direkte på veven; ”The warp is set up on a frame, and the patterns are tied into the threads. The warp is then dyed, possibly retied, and dyed again with a different dye” (Barnes, 1992:165)

De ulike designene (ikonografi) i traje spanner fra geometriske mønstre av abstrakt natur, som sikksakk, diamanter og triangler til figurative representasjoner av fugler, trær og blomster. Det har blitt publisert lite om guatemalanske trajemotiver og deres symbolske mening. En mulig tolkning av ”diamanten” er at den symboliserer jorda; i midten jordas sentrum, mens de fire hjørnene representerer de fire retningene; nord, sør, øst og vest. (Magnum, 1994:53) I denne oppgaven fokuserer jeg på hele drakten, eventuelt draktplagg som huipil, som et symbol på lokal identitet og tilhørighet – samt draktens ekskluderende og inkluderende rolle.

I antropologisk litteratur og i turistinformasjonslitteratur blir *traje* anerkjent å være en markør for etnisk identitet. Hver kommune⁸⁹ har sin egen drakt som er forskjellig fra andre kommuner i farge, stil, mønster og måte å bære den på. (Hendrickson, 1995:51) Altman og West hevder det spekuleres om det var spanske embetsmenn og misjonærer eller de koloniale landeierne (*encomenderos*) som påla mayaene å kle seg i stedsspesifikke drakter. (Altman & West 1992:21) Pancake derimot beskriver de ulike draktene som et resultat av at kommunene over tid utviklet seg med fokus rettet innad i gruppen. I tillegg til en særegen etnisk drakt, hevder

⁸⁹ Det er her særlig snakk om kommuner i høylandet. Majoriteten av mayaene bor i dette området, men de er også representert i lavlandsområdene. I Petén, som har mottatt returnerte (eksterne og interne) flyktninger, er befolkningen sammensatt av ulike grupperinger.

hun denne orienteringen innad resulterte i hver kommunes spesifikke språkdialekt, håndverksspesialisering og jordbruks- og rituelle syklus. (Pancake, 1993 [1992]:76)

Menn kan være skreddere og vevere av corte, men det er hovedsakelig kvinner som benytter hofteveven i produksjon av de lokalproduserte draktelementene. Kvinnenes nærhet til de tidkrevende vevde draktdelene, gjenspeiles i kvinnenes valg av klesdrakt; de er i dag de største representantene for bruk av traje. I tillegg til lokal drakt eksisterer også det jeg vil kalle en generell traje, bestående av corte og en industrivevd bluse. Denne brukes de stedene der den lokale drakten mer eller mindre har forsvunnet. I noen kommuner, for eksempel Todos Santos, vil majoriteten av både kvinner og menn kle seg i kommunespesifikk drakt. Mer vanlig er det at mennene har gått over til å kle seg i vestido (ola/bomullsbukse og skjorte) eller at mansdrakten ikke er kommunespesifikk, men snarere regional. (Hendrickson, 1995:52)

Denne endringen fra traje til vestido har skjedd gradvis og i varierende tempo. På 1960 tallet ble mansdrakten brukt i kun tretten landsbyer, hvorav åtte situert rundt Atitlánsjøen. (Altman & West, 1992:142) De nevner ikke de tretten landsbyene ved navn, men dersom antallet er korrekt har ikke dette endret seg nevneverdig de siste 40 årene. Andelen menn som bruker lokal drakt, kan derimot ha endret seg, blant annet er det i dag kun et fåtall menn i San Pedro som daglig bruker traje.

Klasseforskjeller hos de klassiske mayaene kom til uttrykk i bruk av ulik drakt, drakt laget av forskjellig materiale og varierende bruk av hodepynt og andre smykker. I dag kan status og etnisk bevissthet uttrykkes ved å kle seg for eksempel i den nyeste, eller ”den eldste”, huipil

varianten⁹⁰; ved å bruke huipil fra en annen kommune; eller ved å bytte fra traje til vestido – eller omvendt. Sosial og økonomisk situasjon er óg med på å legge føringer for valg av drakt. Det eksisterer heller ikke et rent skille mellom de som bruker vestido og de som bruker traje. Blant vestido-kledde panmayanister er det blitt populært å bruke elementer av traje – for eksempel ”bombejakker” laget av vevd/brodert materiale – for å vise etnisk tilhørighet. Kvinner som bruker traje vil dessuten ofte bruke elementer som defineres som vestido, som for eksempel en strikkejakke som brukes over huipilen. I mange kommuner eksisterer det derfor en stor variasjon i bruk av drakt; lokal traje, generell traje – eventuelt bruk av huipil fra en annen kommune, vestido med eller uten ispedde aspekter hentet fra traje. I den kommende gjennomgangen av bruk av drakt i San Pedro vil jeg også vise til situasjonen slik den er i andre byer og kommuner.

Bruk av traje i San Pedro

En runde rundt i San Pedro, vil vise at kleskoden blant gutter og menn er vestido, også kalt ”ropa americana”, etter butikkene som selger brukte klær fra Amerika⁹¹. Guttene og yngre menn går kledd i olabukse, t-shirt, joggesko og baseballcaps, mens de eldre går i olabukse eller bomullsbukse/dressbukse, t-shirt eller skjorte, og dersom de i det hele tatt bruker hodeplagg er caps'en ofte byttet ut med cowboyhatt. Kun et fåtall menn, og da gjerne eldre (tidligere) campesinos, bruker daglig den lokale manssdrakten, bestående av hvite bukser med sorte eller indigofarvede ikatstreker og broderte elementer, skjorte og belte. Mens buksen før gikk til midt på leggen, er det nå også vanlig å se at den går helt ned til føttene. Variasjoner forekommer i

⁹⁰ I Tecpán bruker jenter spesielle anledninger til å vise seg frem i ”the latest interpretations of traditional fashion. (...) in 1983, the ”newest” fashion took the form of the *xilon*-style *p'ot* [*huipil*], a type of handwoven blouse that had been used in Tecpán several decades ago but had fallen into disuse” (Hendrickson, 1995:53)

⁹¹ Det finnes flere slike i Panajachel. Mens jeg bodde i San Pedro åpnet et tilflyttet ladinopar en slik butikk nede ved vannet. Den holdt åpent bare noen måneder.

figurene som broderes på beina, og fargene som brukes er blå, grønn, rosa og/eller rød/oransje/gul og eventuelt lilla. Skjorten og beltet (ofte rød i bunnen) veves med ikattråder som danner rutete og stripete mønstre. (Se fotografiene av malernes fremstilling av drakt.)

Samtidig som det over tid har skjedd en endring i bruk av drakt, har også selve utformingen av drakt endret seg. På 40-tallet gikk de fleste pedranoer i traje, men noen menn hadde gått over til å bruke vestido-bukse. Spesielle årsaker, som reumatisme eller stygge ben (på grunn av sykdom) lå til grunn for å bytte de korte pantalones típicos med langbukser. Dessuten fortsatte noen å kle seg i vestido etter å ha kommet tilbake fra skolegang i Guatemala By. Hadde man ingen god grunn for å bytte drakt, kunne man bli utsatt for kritikk av sambygdingene for å ha trosset *las costumbres*. (Paul, 1968:109-110) De første pedranoer som på 40-tallet kom tilbake til kommunen etter flere år med militærtrening gikk tilbake til å bruke den lokale drakten, men med årene ble det mer og mer vanlig blant disse å fortsette å bruke vestido. (ibid.: 111) Ut i fra Pauls eksempler kan vi lese at menn byttet til vestido dersom de dro til storbyen for en lenger periode. Om det samme gjelder for kortere opphold, og om hvorfor de byttet drakt sier Paul ingen ting om. Menn hadde, og har, i større grad kontakt med (ladino) verden utenfor, da sesong- og annet arbeid, samt militær og annen utdanning ofte innebar forflytning. Dette blir, av antropologer, ofte nevnt som årsak til at menn i større grad enn kvinner har endret klesdrakt. Mannsdrakten er også den drakten, som før overgangen til vestido, har gått gjennom flest endringer. I samtalen som siteres nedenfor, sier Pedro Rafael at endring i pris også kan være en årsak til overgangen til vestido.

Blant kvinnene i San Pedro er det en ganske uniform stil som tydelig peker på at vi er i en mayaindiansk landsby. Variasjonene i farger og mønstre er mange, men majoriteten kler seg i

corte og en bluse – en såkalt generell traje⁹². Jenter i alle aldre bruker en slik drakt, men de aller yngste kan òg bruke bluse og joggebukse. Noen unge kvinner har, ofte etter å ha studert utenfor landsbyen, begynt å kle seg i vestidoskjørt og bluse/genser, slik klesdrakten er blant jenter der foreldrene er ladino eller blandingspar⁹³. Det er svært sjelden å se pedranaer i bukse, men jeg har sett jenter og unge kvinner i jeans. Ved spesielle anledninger blir den lokale drakten brukt, og jeg observerte også et par eldre kvinner i traje típico til hverdags. Mer vanlig er det at kvinnedrakten, som mannsdrakten kun brukes til spesielle anledninger. Ikke alle er eier av lokal traje, men da har de kanskje mulighet til å låne en. Dette var tilfelle på en tz'utujil evangelisk kvinnekongress som jeg var på, der samtlige kvinner, det være seg om de var fra San Pedro, San Juan, San Pablo eller Santiago, var kledd i sin landsbys lokale traje. Han som var kongressier fortalte meg at han hadde lånt en traje for anledningen. I en sammenligning med Santiago, beskriver Tax i sin artikkel (1937) pedranaenes drakt, og i de store trekk fremstår den slik også i dag;

skjørtet er et ”ankelangt omslagsskjørt (...) i mørk rød, blå eller grønn ikatfarget materiale” som blir holdt oppe med et vevd belte. [Jeg observerte ingen røde cortes. Mens Lia sier skjørtet er grønt, hadde majoriteten av pedranaene på det evangeliske møtet sort ikatfarget skjørt.] ”Pedranaen har en europeisk-stil bluse, med påsydde ermer (...) helt hvit.” [Denne kan være vevd på hoftevev eller industrivevd. Altman og West (1992:160) sier blusen blir satt sammen som en huipil, og en stor blondekrage, satt på med farget bånd, og rysjete ermer med applikerte, gjerne rødfargede, triangler tilføyes.] Bæreklede er ”mørk rød, blå eller grønn, med ikatfarget mønster”, 3 m x 50 cm lang

⁹² Til daglig brukes i tillegg et forkle. I følge Ehlers ble de introdusert på 1930-tallet. (Ehlers, 1990:117)

⁹³ I en (ladino) nabofamilie, der ingen var født i San Pedro, hendte det at den 7 år gamle datteren, som vanligvis gikk i t-shirt og joggebukse, pyntet seg med *traje* og moren brukte også *traje*.

med frynser i begge ender, Pedranaen ”fletter håret i to fletter” [gjerne flettet sammen med en lengde lyst blått silkebånd] (Tax, 1937:434-435, mine kommentarer i klammer)

Mens kvinnene i San Pedro La Laguna har gått over til å bruke en generell drakt har de fleste kvinnene i San Pedro Sacatepéquez (SM)⁹⁴ gått helt bort i fra å bruke traje. De kler seg i vestido og ser traje som et symbol på fattigdom og analfabetisme – noe som tilhører forrige generasjon. (Ehlers, 1990:114-115) Hvorfor har traje nesten forsvunnet i denne kommunen? Kvinnene her gir samme svar som kvinner og menn i San Pedro La Laguna; selv om den iboende verdien i traje anerkjennes (dens skjønnhet, eleganse og værbeskyttende kvaliteter), har kostnaden ved å anskaffe seg den blitt for høy. Ehlers skriver hun i 1977 laget en liste over en ”tradisjonell” og ”vestlig” garderobe, for å se om kostnadene virkelig utgjorde en forskjell. Det hun fant var at traje plaggene er dyrere i kjøp, men de er mer holdbare enn vestido-klær, og over tid blir den daglig draktkostnaden lavere ved kjøp av traje enn vestido. Ehlers konkluderer med at viktigheten av å ha en moderne status og livsstil fører til at kvinnene foretrekker å bruke penger på forbruksprodukter her og nå, i motsetning til tidligere da kvinnene sparte opp penger for å kunne kjøpe en ny huipil. (ibid.:117)⁹⁵

San Pedro Sacatepéquez så endringer i drakt tidligere enn San Pedro, blant annet er det ingen tegn, heller ikke skriftlige eller muntlige, på lokal mansdrakt her. Det har med andre ord skjedd en raskere og mer dramatisk endring i drakt i førstnevnte kommune enn sistnevnte. En

⁹⁴ (SM = San Marcos, departement) Kvinnene det her er snakk om er de urbane kvinnene, kalt *civilizadas*; middelklassekvinner med utdanning. Kvinner i kommunens *aldeas* (småsteder utenfor bykjernen), samt noen få, fattigere bykvinner, bruker fremdeles *traje*. Det lokale språket Mam, snakkes sjelden. Byen ble tidlig kjent for tekstilproduksjon, men fram til 1950 var den progressive sektoren monopolisert av europeiske entreprenører.

⁹⁵ Senere fikk det dramatiske fallet på quetzaler verdi i 1985 store konsekvenser for den lokale veveindustrien samt de resterende *traje*brukerne – da prisen på importert tråd (mye brukt i den lokale *huipil*) ble femdoblet. (ibid.:128)

tidligere tilstedeværelse av europeere kan være en mulig årsaksfaktor. Bruken av drakt i Tecpán er et tredje eksempel på hvordan draktbruk endres og opprettholdes. Mens mennene også her kler seg i vestido, eksisterer det blant kvinnene, som Hendrickson beskriver som "entusiastiske brukere" av traje, i tillegg til maskinvevde bluser, en så stor variasjon i lokale huipiler at det for en utenforstående kan fortone seg som om de kommer fra ulike kommuner. (Hendrickson, 1995:20) Blant pedranas og tecpanecas, der også velutdannede kvinner kan velge å fortsette å bruke traje, sees ikke bruk av traje som en kontrast til det moderne liv.

Hvilke faktorer kan, i tillegg til pris, forklare den ulike bruken av drakt⁹⁶? Bruk av ulike huipiler innenfor en kommune, som i Tecpán, kan være tegn på at gamle og nye varianter eksisterer side om side. Kvinner som flytter fra hjemstedet (for eksempel dersom mannen er fra en annen landsby) kan velge å fortsette å bruke traje fra hjemkommunen. Ved bruk av traje (eller trajeelementer) fra andre byer kan brukeren signalisere familiens velstand (veldekorerte huipiler kan koste ti - tjue ganger mer enn en bluse) og erfaring (brukeren selv eller et familiemedlem kan ha anskaffet drakten i forbindelse med studier, jobb eller reise.) En slik traje vil være et antrekk i garderoben, der generell og/eller lokal drakt også vil finnes. Brukeren kan således uttrykke både lokal identitet, kulturell tilknytning til andre grupper og en generell mayaidentitet. Det siste uttrykkes også av vestido kledde menn (gjerne panmayanister), gjennom å bruke elementer som trajeskjerf og belter eller jakke med påsydde vevde, eller broderte, huipil detaljer. (Hendrickson, 1995:63-66, med bilde av en slik jakke på side 62) Ved overgang til vestido kan personen, som kvinner i San Pedro Sacatepéquez, understreke en

⁹⁶ Jeg vil her vise til kapittelet "The Geography of Clothing" i boken "Weaving Identities" av Carol Hendrickson. Selv om bruken av lokal *huipil* er mer utbredt i Tecpán enn i San Pedro, går mange av de samme årsaksfaktorene igjen på begge steder.

moderne livsstil, men blant menn vil dette ofte være en ”naturlig” måte å kle seg på – noe de bestandig har gjort, eventuelt en kleskode de har arvet fra faren.

Det er altså ingen enkel sammenheng mellom det å være maya og det å bruke traje.

Hendrickson (1995:31) skriver at flere mayakvinner fortalte henne at de ville føle seg nakne og fremmedgjorte, samt foraktet av familien dersom de måtte gå i vestido. På samme tid kler mennene i disse kvinnenenes familier seg i vestido. Det er dessuten godt mulig at disse kvinnene vil bruke vestidoplagg, som strikkejakke over huipilen, dersom været tilsier det. I San Pedro fortalte både malerne og andre unge menn at de ville blitt gjort til latter dersom de kom i traje. Like fullt er de maya. Bruk av vestido istedenfor traje endrer derfor ikke automatisk ens etniske identitet som maya. Å være maya er noe mer enn bare å kle seg i traje, men ved å igjen ta i bruk traje, slik blant annet malerne gjør i forbindelse med utstillinger, understreker de for omverdenen sin etniske tilhørighet.

Bruk av traje blant kunstnerne og deres fremstilling av drakt i bildene

Malerne skiller seg ikke ut fra sine sambygdinger når det gjelder bruk av drakt. De kler seg, alle som en i vestido, mens de tre kvinnelige kunstnerne kler seg i generell traje. I bruk av hverdagsdrakt identifiserer seg med sine sambygdinger. Hvilken mening tillegger malerne drakt? Hva er forholdet mellom malernes personlige bruk av drakt og deres fremstilling av drakt i bildene? Denne samtalen med Pedro Rafael, der jeg starter med å be ham fortelle om traje, er meget representativ for de svarene jeg fikk når jeg spurte pedranoer om traje, bruk av traje og tilknytning til identitet;

Vel, traje forsvant litt etter litt på grunn av den økonomiske situasjonen. Ja, fordi en traje, i dag så koster den, muligens en komplett traje; *pantalon, faja y camisa* (bukse, belte og skjorte) kanskje nærmere 800 quetzaler. Derfor så folk seg nødt til å bevege seg mot det billigste. Derfor byttet de pantalon mot pantalones...eh... pantalon típico mot den aktuelle buksen, den aktuelle skjorten. Og dette kan koste veldig, veldig lite. Mens en veldig bra camisa kan koste 250-300 quetzaler, så koster en t-skjorte 20-25 quetzaler. Så det er en stor forskjell, og derfor... Først ble camisa byttet ut, og deretter forsvant el pantalón. Da jeg var liten var det flere som brukte traje típico.

EM: Har du traje?

Jeg, ja jeg har. Når jeg går på utstillinger for bildene mine eller holder en konferanse, så, da går jeg alltid med min traje típico, jeg går aldri med denne, denne drakten, fordi jeg representerer det som er kulturen min, min traje og det som er språket mitt. Så, det er dette jeg må gjøre. (...)

EM: Kulturen her, er det pedrano, tz'utujil, maya eller...?

Vel, jeg verdsetter den jeg er, for språket mitt, for trajen min og for noen tradisjoner og costumbres. Det er dette det er, så... Jeg verdsetter det høyt for i andre puebloer så har de ikke dette. I andre puebloer så har de ikke, som "el pueblo ladino" de har ikke dette. Hovedstaden for eksempel, den har ikke dette. Men vi, vi har det og det er vår stolthet, det at vi er mayaer. Og fremdeles så har vi en liten, en liten del av det som var mayaene. Så, det er dette, det er dette som gir oss stolthet, vi mayaer.

EM: Du bruker ordet maya.

Ja, vi bruker det, fordi, fordi før, vel, dessverre så kalte de oss for indios (indianere), men vi er ikke indios. Så, så vi må venne oss til å vite at vi er mayaer, det vil si fra iberoaamerica og det er dette som vi er nødt til å bli vant til, og så må vi kaste dette ordet

indio fordi det var en misforståelse. (...) For oss, så var indios en fornærmelse. Vi er ikke indios, men mayaer.

EM: Er San Pedro særegen, eller deler den likheter med andre tz'utujil pueblos?

Nei, for meg, så er San Pedro, det er ikke det at vi ønsker å sette oss over de andre, men slik er det, jeg tror at det er den puebloen som har gjort mest fremskritt av alle puebloene rundt sjøen. Det er den puebloen som har flest fagutdannede, det er den puebloen som har gjort mest akademiske fremskritt. (...) Det er pedranoer som jobber som lærere i Atitlán, (...) San Juan, San Pablo, San Marcos (...) Dette er beviset for at jo, San Pedro har hevdet seg mer enn andre puebloer, når vi snakker om akademisk forberedelse.

EM: Hvilke verdier kan sies å være maya?

Costumbres, ja. De mayaverdiene vi finner her er costumbres, el traje og mest *nuestra idioma* (språket vårt). Og noen artesanias (kunsthandverk). For eksempel *la pintura* (billedkunsten). Jeg tror at det kan være del av mayakulturen, ja. Fordi også mayaene arbeidet i denne formen, de var store skulptører, malere (...) og arkitekter.

Pedro Rafael forteller om hvordan bruken av drakt har endret seg i San Pedro. Da han var liten var det mer vanlig å se menn i traje, og han ser prisøkningen som den åpenbare årsaken til nedgang i bruk av traje. Selv bruker han ikke traje til daglig, men når han er med på utstillinger eller konferanser bruker han den. Her opptre han i tråd av å være mayakunstner og kulturell representant – ofte, men ikke nødvendigvis, på fremmed grunn – og da er det for han viktig å understreke, samt vise frem en del av, sin kultur; traje. Dette kan skje på ulike nivåer. På utstillingen i Panajachel var han og de andre kunstnerne der som representanter for San Pedro. Tilknytningen til hjemstedet, en by på den andre siden av sjøen, var på forhånd blitt

understreket gjennom oppslag og artikler (i REVUE, engelskspråklig magasin utgitt i Guatemala). Ved andre tilstelninger kan det bli lagt vekt på den større etniske gruppen, og malerne kan således sees som representanter for mayaene. I utlandet kan i tillegg tilknytningen til Guatemala som sted, det nasjonale, bli vektlagt. Når malerne kler seg i lokal drakt gjør de det fordi de er kunstnere, men også som representanter for sin pueblo (folk/landsby). I draktbytte skjer det en ytre transformasjon der malernes etniske identitet blir eksplisitt. Selv om man ikke har kunnskap om (personen og) draktens spesifikke stedlige tilhørighet, er drakten i seg selv et tydelig symbol som gir publikum konnotasjoner til ”folkedrakt” eller ”etnisk drakt”. De kvinnelige kunstnerne bruker daglig generell traje, noe de også gjør på utstillinger. De er stolte av sine drakter, det være seg om de er lokale eller generelle varianter, men bruken av drakt er for dem noe naturlig og daglig, til forskjell fra de mannlige kunstneres sporadiske, men målrettede bruk.

I motsetning til malernes egen bruk av *traje*, blir personene i bildene alltid avbildet i *traje*. Som jeg tidligere har vært inne på er dette en endring fra de første malerne, som også malte ladinoer og indianere med *vestido*, og dermed ga et bilde som gjenspeilet det faktiske landsbybildet. Det at alle personene er malt med traje, gjør noe med bildet – det gjør det spesielt og understreker bildenes egenart; de kan ikke forveksles med lignende type kunst fra andre land. Males drakt for å øke salget eller for å understreke etnisk identitet?

EM: Personene på bildene, har de alltid *traje típico*?

Alltid.

EM: Hvorfor det?

Det er noe som er vårt, noe vi husker. Ofte er traje fra andre steder, mest fra Santiago, og ikke så mye herfra, fordi Santiago er mer kjent. Vår traje har ikke så mange farger. Traje fra andre steder har mer farger. Men vi ønsker også å gjøre kjent vår traje. Det er beklagelig at vi ikke kan bruke den, og derfor maler jeg den i bildene.

EM: Hvorfor kan du ikke bruke *traje*?

Da jeg ble født, kledde ikke mine foreldre meg i traje. Hvis vår generasjon tar på seg traje, vil folk gjøre narr av oss. Dessuten er det dyrt, en pantalon koster 200 quetzaler. Men man bruker drakten ved spesielle anledninger. (Diego Puzul)

Drakten er viktig – den sier noe om hvem man er. Den symboliserer tilhørighet, og er et tegn på etnisk identitet. Samtidig er de sterke fargene en viktig ingrediens i bildenes uttrykk, og derfor velger mange av malerne å fremstille personer i mer fargerike drakter enn den fra San Pedro. Det blir lagt stor vekt på det estetiske, men også gjenkjennelseeffekten; Diego sier drakten fra Santiago Atitlán er mer kjent. Videre sier Diego at unge menn vil bli gjort til latter hvis de kom i traje. Drakten er i dette tilfelle noe som tilhører fortiden og er umoderne, og sanksjonene som vil komme dersom man tar den på seg, er så ubehagelige at man vil unngå det. Samtidig sier Diego at drakten blir brukt i spesielle anledninger. Da er det ingen fare for latterliggjøring, da er drakten snarere noe å være stolt av; ”det er noe som er vårt”. Draktens karakter endres etter kontekst og bruk av drakt er situasjonell. Diego sier det er beklagelig det har blitt slik, men gjennom å male personer i traje bidrar han til å eksponere deler av sin kultur.

Brødrene Emilio og Lorenzo samt Domingo Criado har spesialisert seg på å fremstille pedranodrakten, og personer i andre drakter males kun dersom det kan synes naturlig – for

eksempel som tilreisende til markedet i San Pedro. De tre gjør de andre malernes kommentarer om pedranodrakt som ”kjedelig” til skamme. For dem er bildenes forankring i lokalsamfunnet det viktigste, og deres eksklusive bruk av egen drakt kan sammenlignes med malerne i Comalapa som i all hovedsak kun maler lokal drakt. Bruk av denne drakten er imidlertid ikke representativ for dagens drakt. Asturias de Barrios (1985) påpeker at Comalapamalerne fremstiller drakt fra tiden før det store jordskjelvet i 1976. Den feminine *traje* slik den males i bildene blir ansett for å være tradisjonell, mens dagens *traje* har gått gjennom flere endringer og finnes i dag i ulike versjoner. Den maskuline drakten har nesten forsvunnet, men i bildene er bruken gjennomført. Pedranomalene maler mansdrakten både med bukser til knærne (slik den var for noen tiår tilbake, og fremdeles benyttes av et par eldre pedranoer) og med langbukser (av den typen malernes selv benytter ved åpning av utstillinger etc).

Oppsummerende kommentarer

I dette kapittelet gir jeg en oversikt over etnisk identitet og drakt slik de kommer til uttrykk i Guatemala, lokalsamfunnet San Pedro og i malernes billedlige fremstilling. Innledningsvis siterer jeg Hendrickson som peker på at begrepene ladino og maya viser både til arv og til tilskrivning av identitet. Mine informanter er ikke alle enige i at de har historiske røtter til de klassiske mayaene, men alle understreker betydningen av *costumbres*, og da særlig språk og bruk av drakt, som markører for etnisk identitet. Ladiniseringsprosesser, som Garzon referer til, kan sees som tilskrivning av ny etnisk identitet ved å forkaste tidligere identitet og ta i bruk symboler som understreker tilknytning til det spanske; eksklusiv bruk av spansk språk, bruk av vestlige klær, samt å gå bort i fra måter å utføre arbeid på slik det er nedfelt i *las costumbres*. Jeg har valgt og ikke fokusere på ladiniseringsprosesser i denne oppgaven, da innbyggerne i

San Pedro generelt, og mine informanter spesielt, identifiserer seg som pedranoer – forskjellig fra ladino. Selv de som har studert flere år i Guatemala By, og under oppholdet hovedsakelig kommunisert på spansk, brukt vestido (slik de vanlig gjør) og utført oppgaver på samme måter som ladinoer, har ikke forkastet etnisk identitet, men snarere tatt denne med seg i kunsten.

Drakt er en etnisk markør, men både drakt og etnisk identitet er dynamisk, med et innhold som kontinuerlig reproduseres og endres. I San Pedro har endring i bruk av lokal traje gått fra daglig bruk til å bli benyttet hovedsakelig ved spesielle anledninger, noe som kan sammenlignes med hvordan nordmenn i dag bruker bunad. På utstillinger tar de mannlige kunstnerne aktivt i bruk traje som symbol på etnisk tilhørighet, mens kvinnene, i form av daglig brukere av generell traje, konstant tilskrives og tilskriver seg sin etniske identitet. I bildene derimot overkommuniseres bruken av lokal traje. Mens noen kunstnere maler de mest kjente og mest fargerike draktene grunnet komposisjons- og/eller salgsmessige årsaker, maler andre lokal drakt nettopp på grunn av den iboende tilknytning til sted, og dermed for å understreke etnisk identitet. Felix Gonzalez Chavajay sier landsbyen er den ”fundamentale basen for våre tradisjoner, folklorikk og costumbres”, og han mener malerne tar utgangspunkt i drakt for å fortelle om costumbres og tradisjoner.

I innledningskapittelet trekker jeg frem Graburn (1976:4-5) som hevder dominerte gruppers kunst vil ha som funksjon å opprettholde etnisk identitet innad i gruppen, eller – dersom kunsten er produsert for et eksternt publikum – presentere etnisk identitet utad. Traje blir produsert for eget bruk men dens symbolske funksjon er både å opprettholde identitet innad og å presentere identitet for omverdenen. Flere av malerne ønsker nok at deres bilder skal ha sammen funksjon, men foreløpig fungerer bildene som ”en form for kulturell representasjon

der kunstnerne fremstiller seg selv og sin kultur til verden”. (Marcus og Myers, 1995) Jeg har tidligere vært inne på ulike måter å uttrykke identitet på. I dette kapitlet har jeg fokusert på drakt som etnisk markør, og kapitlet henger nært sammen med Hendricksons (1995) analyse av trajes funksjon som vevde identiteter. I malernes representasjon av drakt, kommer identitet til uttrykk også som malte identiteter.

Traje som symbol står for en lokal gruppe spesielt, for mayaer generelt, men også for Guatemala som nasjon. I turistinformasjon fremheves traje, sammen med maya vevekultur, pyramidene fra prekolumbisk tid og naturen som symboler for det guatemalanske. Malerne benytter seg av dette i sin bildeproduksjon. Derfor males traje også i de bildene der tema er av nyere historisk eller samfunnskritisk art. Når malerne kler seg i traje gir den dem en følelse av tilhørighet og stolthet. Traje står også som symbol for mayakulturen, i kontrast til ”el pueblo ladino” som ikke har røtter i en lang og stolt tradisjon, for å sitere Pedro Rafael.

Avslutning

Jeg har i denne oppgaven sett på hvordan lokal identitet kommer til uttrykk i kunst. Andre antropologer har sett på hvordan muntlige lokale identiteter uttrykkes i andre kunstformer, blant annet i tekster (Archetti, red 1994b) og vevde tekstiler (Hendrickson, 1995). De antropologiske tekstene er i seg selv svært ulike, men de tar alle utgangspunkt i malt, vevd eller skreven identitet, for å få tak på hvilke aspekter ved kulturen som blir holdt frem som viktige i utformingen av den aktuelle gruppens identitet. Jeg har skrevet om en gruppe kunstnere og deres bilder. Jeg har plassert de i en større historisk, sosial og kulturell kontekst og beskrevet deres situasjon i et samfunn i rask endring. Innledningsvis understreket jeg at jeg er interessert i de aspekter ved deres kultur som malerne selv vektlegger i sin kunstproduksjon. Diskurs rundt egne bilder viser hvordan de blant annet er opptatt av temaer som i deres øyne symboliserer essensen i hva det vil si å være pedrano og tz'utujil. Deres fremstilling av egen kultur tar utgangspunkt i tradisjoner og skikker; de overkommuniserer bruken av drakt og underkommuniserer moderne elementer og relasjoner til den ikke-mayaindianske del av storsamfunnet. I det ferdige bildet har det funnet sted en transformasjon fra en virkelighet til en annen. Underkommuniseringen av moderne elementer viser at lokalsamfunnet og de lokale *costumbres* er viktigere enn modernitet i utformingen av lokal identitet. I malernes hverdag derimot, har det moderne en annen plass; de benytter private og kollektive moderne fremkomstmidler, kommuniserer med omverdenen via mobiltelefon og internett, etc. Relasjoner til andre maya lokalsamfunn vises gjennom representering av deres skikker. Malernes relasjon til den ladinske delen av storsamfunnet, da særlig *los capitalinos*, understrekes derimot av fravær av representering. Til daglig er dette forholdet viktig med tanke på at malerne stiller ut og selger bildene på arenaer utenfor lokalsamfunnet. De ønsker mer

økonomisk hjelp fra turistkontoret og departementet, men føler turisme har gjort mer for dem enn nasjonale instanser. Historisk og sosialt er forholdet til *los ladinos* betent og preget av store forskjeller.

I innledningen stilte jeg noen spørsmål om hva som ligger bak malernes valg av tema. Som jeg har vist maler de fleste bilder som er variasjoner av allerede malte temaer. Noen velger bevisst temaer som selger bra, men for majoriteten ligger det noe mer bak valg av tema; et ønske om å formidle visse aspekter – *costumbres* – ved egen kultur. Med utgangspunkt i levd eller tenkt erfaring fra egen kultur (blant annet basert på historier fortalt av *los ancianos*) ønsker malerne gjennom sine bilder å kommunisere, og gi mening til, denne erfaringen. Bildene er en arena der malerne kan representere seg selv (som kunstnere) og deler av sin kultur for omverdenen, samt kommunisere etnisk identitet (som de deler med den lokale gruppen de er medlemmer av). Det er en representasjon forankret i det lokale. Selv om malerne representerer skikker fra andre landsbyer som en del av kulturen i Guatemala, er utgangspunktet San Pedro og de lokale *costumbres*. Bildene representerer aspekter ved deres kultur, samtidig som de er et produkt av den kulturen de er produsert i. Her synliggjøres den gjensidige påvirkningen mellom kunst og kultur som Ravenhill (1993:280) uttrykker; ”kunst (...) skaper kultur like mye som den er skapt av kultur”. I følge Geertz’ (1973:89) definisjon er kultur meninger og ideer uttrykt i symboler og symbolske former. Ved å aktivt benytte symboler som drakt og lokaliseringssymboler som vulkanene og sjøen, understrekes tilknytningen til sted og malernes bevissthet rundt egen etnisk identitet forsterkes. Bildene males hovedsakelig for et eksternt publikum som ikke vil ha den samme stedlige og kulturelle tilhørighet. Malernes mål er likevel at de som ser bildene skal lære noe om den kulturen de er malt i. Malerne hevder de maler fra fortiden og nåtiden. Gjennom bildene er malerne med på å vedlikeholde versjoner av fortiden, og det kan

argumenteres for at de til en viss grad benytter allerede eksisterende stereotypier av mayaidentitet. Imidlertid er det de selv som benytter disse stereotypiene, ikke andre. Som jeg har vist i kapittel 5 bruker malere og pedranoer generelt både negative og positive stereotypier for å karakterisere seg selv og de andre folkene rundt sjøen.

I kapittel 1 viste jeg hvordan San Pedro er en landsby i skjæringspunktet mellom tradisjonelle verdier og åpenhet for moderne og globale elementer. Selv om det finnes fattige hushold i San Pedro, har jeg valgt å understreke dens rolle som en progressiv landsby. Som landsbyboerne generelt, tilhører malerne hushold som får inntekt fra flere ulike kilder; salg av bilder, kaffe, fra egen butikk og/eller lønn som lærer. Jeg argumenterer for tre faktorer jeg mener har vært og er av stor betydning for San Pedros befolkning; kaffe, utdanning og turisme. Majoriteten av befolkningen har i dag inntekt som er tilknyttet en eller flere av disse faktorene. Kaffe er et visuelt innslag i landsbybildet, av stor (både positiv og negativ) økonomisk betydning og til inspirasjon for malerne. Corte de café motiver er av nyere dato og har blitt veldig populære, særlig som turistbilder. For noen av malerne har motivet mistet status, for andre er det fremdeles populært, fordi det er et tema som, i tillegg til å selge bra, er erfaringsnært. De har selv vært med på innhøsting av kaffe og erfart svingninger i pris. Som en av landsbyens costumbres, oppfattes corte de café som så viktig at den av flere sammenlignes med rituelle skikker i andre (lands)byer. Noen av kunstnerne uttrykker at uten deres representasjon av dem, ville flere costumbres ha gått tapt. Bildene gjøres her ekstotiske⁹⁷, samtidig som det understrekes at de er forankret i levd erfaring og dermed ”sanne”.

⁹⁷ Carol Hendrickson (1996:106-107) samlet i lang tid utklipp fra amerikanske postordrekataloger, der det ble reklamert for ”maya-lagde” objekter. Disse ble gjort eksotiske for potensielle kjøpere ved å benytte karakteristikk som ga konnotasjoner til primitive objekter. Det er her snakk om primitiv i en nåtidig, populær forståelse av ordet, og karakteristikk som ble brukt pekte på at objektene var produsert uten moderne tekniske hjelpemidler, i små, isolerte samfunn på høylandet og i regnskogen.

I kapittel 2 understreket jeg at malerne ikke er en homogen gruppe. Ulike grunner ligger bak valg av yrke og valg av motiver, og de benytter individuelle strategier for å formidle egen kunst. Noen av malerne har bevisst valgt yrke på grunn av muligheten til å tjene penger, og de fokuserer på de motivene det er størst etterspørsel av. Majoriteten maler likevel av en, slik de selv ser det, mer nobel grunn – for kunstens skyld, for å bli bedre kunstnere og/eller for å formidle noe til publikum.

Folklore, kultur og kunst

Videre i kapittel 2 så jeg på hva indianisme og turisme har betydd for fremveksten av nyere maya malekunst. Selv om indianisme ikke er en direkte årsak til at denne malergenren dukket opp, har den, som jeg har vist, spilt en rolle i den status San Pedros første maler fikk. I kjølvannet av den økende turismen skapes nye arbeidsplasser. For mange av malerne er turistene den viktigste gruppen kjøpere. Schackt (2002:160-161) ser på hvordan lokale, regionale og nasjonale prinsessekåringar brukes som arenaer for kommunisering av mayaidentitet. I sine presentasjonstaler ytrer mange av kandidatene ”radikale, politiske budskap”. Dette står ikke i samsvar med den folkloristiske ideen bak prinsessekåringene, der den jenta som fremstår som mest ”autentisk maya” vinner. Mens folkloristene (ofte ladinoer), i indianismens ånd, er opptatt av å redde en rik kulturarv, deler prinsessekandidatene trekk med mayanistenes vektlegging av kontinuitet med ”mayatradisjonen som deres levende kultur”. (mine understrekninger) For malerne er bildene en arena for kommunisering av (lokal) mayaidentitet. Pedranomalerne kommer med ytringer som ligner på begge retningene. Er de

Postordrekatalogene reklamerte for tekstiler. De jeg snakket med som hadde kjøpt arte tz’utujil, nevnte alle det eksotiske, primitive og/eller lokale aspektet (landsby i høylandet, kaffe, fargevalg) som årsak til at de fant bildene interessante.

folklorister eller mayanister? Jeg vil hevde de er ingen av delene, men i diskursen rundt bildene kommuniseres meninger som minner om begge retningene. De ”folkloristiske” utsagnene tilhører de malerne som ser seg som ”bevarere” av kultur; bildene er en dokumentasjon på hvordan livet var før og representerer dermed kunnskap som ville vært tapt hadde de ikke blitt malt. Mange av malerne oppfatter egen billedproduksjon som viktig fordi de mener bildene kommuniserer og dokumenterer ideer som ikke lenger eksisterer. Dette er lærdom de ønsker å kommunisere til (unge) pedranoer, kjøpere og publikum i resten av Guatemala og verden. Dette kan synes å være en moraliserende holdning. Det som ligger bak er som regel et ønske om å bli sett, både som kunstner og som medlem av et folk og en nasjon. Malere fra et mer ”mayanistisk” ståsted understreker mayakulturens kontinuitet og dens egenskaper som forskjellig ladinokulturen.

I Guatemala spiller en samlet mayakultur en viktig rolle i utformingen av nasjonale symboler og identitet. Et eksempel er hvordan mayaenes pyramider, med sine hieroglyfer og dekorerte steler i dag holdes frem som nasjonale skatter av turistnæringen. Sammen med den rike vevekulturen, Antiguas bygninger i kolonistil og Atitlánsjøen fremstår de som de viktigste symbolene og de stedene som best representerer Guatemala og guatemalanskhet. Schackt (2002:156) peker på at indianismen i Guatemala har fungert ved at ”indianske kulturuttrykk og symboler tas i bruk i nasjonsbyggende sammenhenger, ofte uten å involvere indianerne selv i denne prosessen”. Han viser her til Carol Hendrickson (1995:79) som ser på hvordan *traje* på internasjonalt nivå, har blitt brukt som symbol på guatemalansk nasjonal identitet, mens det innad i landet er sterkt knyttet til lokal identitet. Det henvises her til Miss Universe konkurransen i 1975, der Guatemalas ikke-indianske deltager, kledd i seremoniell *traje* fra Nebaj, vant avdelingen for beste nasjonale kostyme. I etterkant av konkurransen distribuerte

INGUAT, Guatemalas nasjonale institutt for turisme, plakater og postkort med Miss Guatemala kledd i vinnerantrekket. Hensikten var å vise befolkningen at de kunne være stolte av sin kulturelle rikdom, som var blitt fremhevet over resten av verdens land. Landets rike mayakultur, symbolisert i klesdrakten, definerte Guatemalas identitet og presenterte nasjonen i et positivt lys. Vinnerdrakten fra Nebaj og malerier som fremstiller maya i et romantisk lys (se kapittel 2) har det til felles at de er eksempler på ikke-indianere som bruker aspekter ved mayaindiansk kultur for å si noe om Guatemala generelt. Fra 1950-årene har lokale mayakunstnere selv fremstilt egen kultur på lerretet. Det kan synes som om deres bilder viderefører et allerede eksisterende bilde av mayaindianere og mayakultur som de eksotiske andre; et tradisjonelt folk tilknyttet jordbruket, som vever på hoftevev, utfører ulike ritualer og går kledd i traje. Ved å kontekstualisere bildene, har jeg vist at dette ikke er et fullstendig bilde – verken av kunsten eller av dagliglivet og befolkningen.

Costumbres og etnisk identitet

I løpet av mine samtaler med malerne ble det klart at de ved å produsere bildene, snakke med los ancianos, samt i møte med det globale (i form av turister, kjøpere og utstillinger) blir mer bevisst sin egen kultur og identitet. Her er det nærliggende å vise til Myers som peker på at bildene til pintupiene har økt deres selvbevissthet (Myers, 1995:56) Det å være kunstner er en sentral del av malernes identitet, og i møte med det globale blir også deres etnisitet relevant. Gjennom en analyse av bildene og malernes diskurs om dem viser jeg at malerne er opptatt av lokal identitet uttrykt i lokale costumbres og drakt. Malerne viser også en interesse for den større etniske gruppen maya.

I kapittel 3 diskuterte jeg de ulike termene som brukes for å beskrive den kunst malerne produserer. Innenfor arte tz' utujil finnes to stiler; paisajismo og primitivismo. I dette kapitlet ga jeg en beskrivelse av begge stilarter, men videre i oppgaven fokuserte jeg på sistnevnte stilart. Nær beslektet med denne er cuadros bordados – broderte bilder med costumbres som tema. Konkrete bilder ble beskrevet, før jeg gikk over til å se på den tematiske og tekniske utviklingen pedranokunsten har gått i gjennom. Kapitlet sluttet med en klassifisering av temaene, som jeg videreførte til kapittel fire. Jeg følger Coote og Shelton (1992:5) og tar utgangspunkt i stedets kunst, eller snarere klassifiseringen av den, for å si noe om hvordan den forholder seg til hverdagslivet. Firth (1992:16) ser på kunst som et resultat av det å tilskrive mening til levd eller tenkt erfaring. Malerne bruker egen erfaring samt samtaler med los ancianos som utgangspunkt for motiv. Costumbres og bruken av drakt er viktig i så vel dagliglivet, i bildenes tematikk og som meningsbærende aspekter i formuleringen av personlig og etnisk identitet. Naturen er kilde til inspirasjon og visse elementer har stor symbolsk kraft. Mange av turistene som besøker området kommer nettopp på grunn av naturen. Samtidig er naturen en kilde til liv og en forbindelse til forfedrene. I kunsten representeres med andre ord visse aspekter ved malernes kultur. Gjennom en analyse av bildene og malernes diskurs om dem, har jeg beskrevet relasjonen mellom kunst og hverdagslig og kunst og kultur. Som malte identiteter, uttrykker bildene kultur og etnisk identitet på ulike plan; For eksempel uttrykker et corte de café bilde lokal identitet ved å henvise til San Pedro. På et annet plan kan jordbruk stå som et symbol for maya generelt og samtidig være en representasjon av Guatemala som et kaffeproduserende land.

I kapittel fem så jeg nærmere på hvordan etnisitet uttrykkes i Guatemala. På lokalt plan ser mayaene hver kommune som bestående av en gruppe med unik costumbre, forskjellig fra andre

grupper. På nasjonalt plan, der *costumbres* sees som maya skikker og tradisjoner, brukes maya og ladino som begreper som viser til en inndeling av personer i følge visse kontrasterende trekk. Eidheims (1971) begrepspar dikotomisering og komplementarisering gjøres her relevant. Det skjer en dikotomisering på lokalt plan når representanter for de ulike mayakommunene understreker sin særegenhet eksemplifisert blant annet i unike *costumbres*. Innad i den enkelte kommunegruppe kan denne dikotomiseringen blant annet komme til ”uttrykk i stereotyper hvor den andre gruppen tillegges kulturell underlegenhet” (Eriksen, 1994 [1993]:315) Som jeg viste i kapittel fem, snakker pedranoer ofte om *los atitecos* og *los pableños* (fra San Pablo) som overtroiske og på et lavere intellektuelt nivå siden de tror på hekser. En slik dikotomisering forekommer derimot ikke i forholdet til folk fra San Juan. I andre situasjoner understrekes de *costumbres* som deles med de ulike landsbyene, for eksempel vevekunsten og språket.

Dikotomisering på lokalt plan kan sies å være både situasjonell og relasjonell. Når *costumbres* gjøres relevant for å uttrykke mayaidentitet som ulik ladinoidentitet, har vi å gjøre med dikotomisering på nasjonalt plan. Ladinoidentitet defineres i kontrast til maya – ladinoer er ikke-maya. Samtidig skjer det en komplementarisering på kommune nivå. *Costumbres* som kan brukes for å markere egenart i forhold til andre kommuners *costumbres* blir samlet et uttrykk for mayacostumbres, som igjen blir en etnisk markør for en mayaidentitet. Diane Nelson (1999:5) peker på at for inntil 20 år siden var maya en term som beskrev de klassiske mayaene, en betegnelse på en språkfamilie bestående av de ulike mayaspråkene og brukt i offentlige turistkampanjer for å lokke turistene til landet med forbindelse til en eldre eksotisk fortid. Å identifisere seg som maya, med *costumbres* som deles med andre maya, er en forholdsvis ny etnisk identitet. På lokalt plan (i motsetning til mayaaktivister som fremmer mayainteresser på nasjonalt og globalt nivå) er det mange som ikke vil benytte termen maya i

selvidentifisering. Som en mulig forklaring viser flere til at maya er de som levde før, slik meningsinnholdet i begrepet var inntil nylig.

Vår erfaring av nåtiden hviler i stor grad på kunnskap om fortiden. Dette innebærer at for å endre noe, eller produsere noe nytt, må det bygge på noe allerede eksisterende. Pedro Rafael mener primitivismobildene, i form av å være malte bilder, har noe av den eldre mayakulturen i seg. Som *los ancianos* vedlikeholder versjoner av fortiden ved å uttrykke den i ord, representeres den av malerne gjennom bildene. Connerton (1989) uttrykker det som at vi vedlikeholder versjoner av fortiden ved å representere den til oss selv i ord og bilder, det være seg kunstneriske eller rituelle uttrykk. Gjennom drakt og gjennom bildene, som fremstiller drakt og andre *costumbres*, uttrykkes en forestilling om gruppens kontinuitet. Avhengig av kontekst, kan ”gruppen” være synonymt med den lokale gruppen eller mayaene generelt. Malerne problematiserer ikke denne forskjellen. De er først og fremst pedranoer, men de fleste ser seg som tilhørende en større etnisk gruppe. Malerne anerkjenner også en identitet som guatemalanere, og for mange er målet med bildene å fortelle folk om Guatemala og kulturen som er der. De ser seg som produsenter av kultur, og gjennom flere kanaler (salg av bilder, internettside) eksporters deres produksjon til utlandet. Via bildene har de da mulighet til å kommunisere og representere sin etniske identitet. Drakt er en etnisk markør og drakt er et gjennomgående symbol i bildene. Malerne selv bruker ikke drakt til daglig. Når de kler seg i drakt på utstillinger benytter de lokal traje. Tilknytningen til San Pedro vil for utenforstående være vanskelig å ta uten en nærmere presentasjon. Ved å male drakt, men også ved å bruke drakt i ulike anledninger, representerer malerne sin lokale gruppe, Guatemalas mayaindianere og Guatemala som land.

Da jeg var tilbake i San Pedro i 2004 så jeg en mengde eksemplarer av en ”ny” type bilder. Disse bildene er malt fra ”fugleperspektiv” og sett ovenfra viser de hoder og armer til menn og kvinner som plukker kaffe, bomull eller andre frukt og grønnsaker. Emilio, som var den eneste som malte slike bilder (dog var hans versjoner mer originale) i 2000, hadde på sin side fokusert på videreutvikling av bilder sett fra maurperspektiv. En utstilling for å samle inn penger til en lokal veldedig organisasjon synliggjorde at det nå var mer samarbeid mellom genremalerne og andre lokale kunstnere som er mer influert av internasjonale trender. Emilio uttrykte i den forbindelse at han så eksperimentering av genrebildene og samarbeid på tvers av kunstformer som berikende for den kunstneriske aktiviteten i landsbyen. Nær sagt samtlige bilder på utstillingen ga konnotasjoner til mayakultur og mayaverdier. Med andre ord uttrykte både genrebilder, abstrakte og moderne bilder malte lokale identiteter.

Appendiks A

Rafael Enrique Gonzalez Mendez, født 1965, var den første maleren jeg møtte. Vi var lenge på hils og utvekslet ord før jeg bestemte meg for å skrive oppgave om kunstnerne. Rafael Enrique bor i gaten som fører opp til markedet, og jeg passerte således huset hans ukentlig, i perioder daglig. Jeg observerte han ofte sittende utenfor huset sitt og prate med naboer, eller jeg så ham, gjennom vinduet, sitte og male i stua. Rafael er gift og har en sønn på 6 år. Han er et av barnebarna til San Pedros første maler og begynte å male på midten av 80-tallet etter å ha gått i lære hos fetteren Pedro Rafael Gonzalez Chavajay. I tillegg til å male bilder, maler han også *rotolos* (butikkskilt), iskremvogner o.l., han trykker t-shirts og arbeider også med andre materialer, som tre. Han har solgt bilder både til en lokal *cantina* ("Los bolos" – fyllikene) og til en barnelege i Guatemala By ("Curandero de huesos" – bendoktor). Han tar aktivt del i lokalsamfunnet, særlig i forbindelse med sønnens skole, Colegio Bethel, der han har malt et veggmaleri, 4 x 12 m. Det var ikke så gode tider for Rafael mens jeg var i San Pedro, han merket godt at materialutgiftene hadde gått opp, samtidig som galleriene foretrakk å kjøpe kjappe, masseproduserte bilder til halv pris. Denne trenden vil ikke Rafael være med på, men da han ikke hører til gruppen av de mest anerkjente kunstnerne, havner han litt mellom barken og veden. Det ser foreløpig ikke ut til at situasjonen har forbedret seg, for som Joseph Johnston sier;

Although he is highly skilled as a painter, recently he has painted less. A lagging economy due to the World Trade Center attacks and Santiago Atitlan galleries who would rather pay the new younger artists for quantity rather than quality have contributed to the situation." (www.artemaya.com/photo3.html)

Det var Rafael som gjorde meg oppmerksom på den økende konkurransen mellom stadig flere malere, problemet med masseproduksjon og kopiering, samt det han så på som en mulig løsning; organisering av kunstnerne.

Manuel Hi Gonzalez, født 1974, har studert *arte plasticas* i 2 år i Guatemala By. Selv om det hender han maler temaer som ”Baile del torito” og ”Pascual Abaj”, maler han hovedsakelig ”paisajes”. Motivene henter han fra Atitlánområdet; sjøen og vulkanene. Manuel hevder han kan leve av kunsten, men i tillegg til å male tar han også i mot elever. De lærer å male ved å kopiere andre landskapsbilder. Sammen med sin kone driver han en butikk, som ligger i samme hus som Manuels atelier og bolig. Hans kone hadde så smått begynt å lage noen enkle *bordados* da jeg var i San Pedro. De har en datter på 2 år.

Diego Puzul, født 1970, er ugift og har overtatt driften av det som tidligere var hans fars galleri. Galleriet har eksistert i 15 år, de to siste årene på det nåværende stedet, i gata som går fra hovedbrygga og opp til markedet. Det er et moderne bygg med hvite, rene flater. Fra gaten er det en port som er lukket når galleriet ikke er åpent. Trapper opp fra gateplan fører inn til et åpent uterom der det henger noen bilder. Innenfor er det et rom til venstre med flere bilder, og en flislagt benk skiller dette rommet og et kjøkken. Mellom rommene til venstre og rommet til høyre, som er det egentlige galleriet, går en gang som fører til hans private rom. Diego er engelsk og spansklærer på Liceo Cristiano Getsemani, og den ene søsteren hans jobber i galleriet når han har undervisning. Diego har maling kun som et fornøyet tidsfordriv, og da produserer han miniatyrbilder som han selger i galleriet sitt. Han er veldig interessert i den lokale malerhistorien og har lest de fleste bøkene/heftene som er skrevet om dette emne.

Utenfor galleriet henger et stort banner hvor det står ”Mariano Gonzalez Chavajay – Paintings of the Mayan World”. Mariano er svogeren hans, og Diego fortalte meg det var Mariano som hadde foreslått tittelen. Inne i galleriet er det derimot ikke så mange bilder av Mariano. Noen har Diegos søster, Vicenta, laget, ellers selger han en god del bilder av malere fra San Juan. I tillegg selger han sine egne og andres miniatyr bilder, samt postkort (hovedsakelig av Marianos bilder) og et hefte om Pedranomalerne (Abajo del Volcan, av Johnston og Paul)

Pedro Rafael Gonzalez Chavajay, født 1956, er San Pedros første maler som faktisk bor i San Pedro. 16 år gammel solgte han sitt første bilde i 1973, og i 1979 var han med på en utstilling for første gang. Han er en av San Pedros mest anerkjente kunstner, og anses også for å være den beste av Guatemalas selvlærte mayamalere. (<http://www.artemaya.com/gall.html>) Han har vært med på å utvikle pedranokunsten, og vært maestro for malere i de to nabolandsbyene San Pedro og San Juan. Til daglig er Pedro Rafael lærer på en skole i San Juan. Dessuten driver familien hans en kafé og galleri, ”Café Arte”, ikke så langt fra Santiago-bryggen. Det er også her Pedro Rafael maler og bor. Hans to yngre brødre maler også, og særlig broren Mario har i tiden etter feltarbeidet utviklet sin egen personlige stil. (Se bilder på [artemaya.com](http://www.artemaya.com))

Antonio Chavajay Yojcóm, født 1946, og Domingo Jonatán Perez Yojcóm har delt atelier, som er et av rommene i Antonios hus, i 6 år. Antonio har en fantastisk utsikt over Atitlánsjøen og San Pedro, som herfra gir inntrykk av å være en stor by. Selv sier Antonio at San Pedro var en *pueblecito* (bitte liten (lands)by), mens den nå har blitt en *ciudad* ((stor)by). Antonio er 54 år og forteller at, selv om han likte å tegne som barn, begynte han ikke å male

før hans eldste sønn døde, 19 år gammel, i 1986. Antonio selv var på denne tiden 40 år. Frem til ulykken hadde han jobbet *en el campo* (på åkeren), men han orket ikke fortsette arbeidet da sønnen døde. Hans introduksjon inn i maleverdenen begynte som terapi, "Comencé para sacar la tristeza" (jeg begynte for å bli kvitt tristheten). Joseph Johnston sier om Antonio at "his first paintings were perhaps his most original" (www.artemaya.com/photo3.html). Han begynte ikke med tanke på å tjene penger, for han visste at de ikke var salgbare blant pedranoer. I dag selger han imidlertid både til gallerier i San Pedro, Santiago Atitlán og (til Sombol i) Guatemala By, og han har tjent gode penger på kunstproduksjonen sin. Selv om han fremdeles maler større arbeider foretrekker han i dag å produsere miniatyrbilder (3,5 x 3 tommer). Nå ser han på malingen som en jobb, og sier "El dia que tengo pisto, no voy a pintar" (Den dagen jeg har (nok) penger, kommer jeg ikke til å male)

Domingo Jonatán Perez Yojcóm, født 1965, begynte tidlig å interessere seg for maling. Han vant en pris mens han gikk på barneskolen. Da faren døde måtte han ta over arbeidet på familiens åker. Han fortsatte å male litt på kveldene. Familien var fattig, men han mottok gratis maletimer av sin maestro Domingo Garcia Tuch. Domingo Jonatán vant en pris i 1995, for et bilde som var med i en konkurranse i Tyskland. Etter dette fikk han økonomisk hjelp og fikk mulighet til å stille ut flere steder. Han maler fremdeles store malerier, men foretrekker nå bilder som har A4 og A5 størrelse, da disse er svært salgbare. Han selger bildene for rundt Q40 både til gallerier i Santiago og til "la Cabaña" i San Pedro. Da jeg var i San Pedro hadde han i tillegg 3 elever og det er også han som maler ansikter og hender på Maria Rosalia Batz' *bordados*.

Felix Armando Gonzalez Gonzalez er 19 år gammel. Han har studert *arte plasticas* i 2 år og ønsker dra tilbake å gjøre ferdige den påbegynte skolegangen i Guatemala By. Han er elev hos Mariano, fordi han ønsker å lære ”primitivismo” fra en av de store artistene i San Pedro. Foreldrene hans betaler Mariano, men hvor mye ville ikke Felix si. At det er lukrativt for maestroen er det liten tvil om. (Lia mente de store maestroene tok seg betalt nærmere Q7000 for et år) Felix og Mariano samarbeider om produksjonen av bildene, men det er Mariano som signerer de. På slutten av året var Felix med på en kollektiv utstilling i Panajachel, der han stilte ut et egenprodusert bilde.

Vicenta Puzul, født 1961, er søster av Diego og gift med Mariano. Frem til hun begynte å male for 12 år siden, hadde hun vært hjemmевærende uten mye skolebakgrunn. Etter å ha tatt 1. og 2. Basin, på kvelden, ønsket hun å fortsette med et profesjonsstudium. Mariano foreslo at han kunne være hennes læremester. Dette var også til hans fordel, for da kunne hun assistere han på hans bilder, for eksempel med det tidkrevende arbeidet det er å male alle kaffebønnene i et ”corte de café” bilde. Hun hjelper han fremdeles dersom han trenger hjelp, men nå maler hun også egne bilder.

Maria Rosalia Batz er 24 år gammel og lager *cuadros bordados*, som hun selger i farens butikk, ”Mi Cabaña”. I tillegg til å selge små malerier, blant annet av Antonio og Domingo Jonatán, og hennes bordados, selgere de også kunstkort, og en del andre suvenirer som *haccysacks* (små heklede trikseballer), *pulseras* (armbånd) mm. Hun begynte å brodere bilder da hun var 19 år, etter å ha sett lignende bilder i en butikk. Hun foretrekker å brodere, men vever også *fallas* (belter for å holde corte oppe). Selv om hun nå jobber som lærer, og derfor

har mindre tid til å brodere, ønsker hun og fortsette å produsere, både fordi bildene er *vendible* (salgbare), turistene liker bildene hennes og fordi hun liker å lage de.

Emilio Gonzalez Morales, født 1959, begynte å male for 15 år siden, og gikk i lære hos Mariano. For 6 år siden startet han opp "Galeria y Restaurante Pachanay". I kafeen kan man se bilder som han og den eldre broren Juan Fermin har laget, samt kjøpe postkort der disse bildene er motiv. Et par av disse bildene, malt både av broren og Emilio har som tema de klassiske mayaene i Tikal. Emilio sitt bilde heter "Escultura Maya" og viser en mann i ferd med å hugge til en stele (Statue, med mye ornamenter, som avbilder en konge). I bakgrunnen sees en av de mest kjente pyramidene i Tikal, samt andre arbeidere som også omformer stein. Mannen i forgrunnen har smykker i øret, rundt halsen, på overarmen, rundt handledet og rundt ankelen, men er, som de andre, ellers kledd i kun et hvitt lendeklede. Juan Fermin sitt bilde heter "Música Maya" og er et kveldsbilde. I forgrunnen står en mann med hodepyrd, smykker og et stenbesatt belte over lendekledet og blåser i en konkylie. I bakgrunnen sees den samme pyramidene som i Emilios bilde, men mennene her spiller på trommer og fløyter og står rundt et bål. Emilio har også noen andre malerier hengende oppe. Selv om de viser Pedranaer i lokal traje (Emilio er en av de som kun maler traje fra San Pedro), og scener som mercado, er de særegne fordi han også her viser litt av den gamle mayakulturen. I den ene mercadobildet, er det ikke frukt og grønnsaker som er til salgs, men suvenirer, og blant disse små figurer av steler og Tikalpyramiden (noe man vanligvis forbinder med ting turister kjøper) Det andre bildet viser pedranaer, der bakgrunnen er en vegg dekket av hieroglyfer. Emilio søker å uttrykke seg på nye måter og leker for tiden med nye formater (for eksempel smale og avlange) og perspektiv. Han maler bilder sett fra "vista de pájaro" (fugleperspektiv) og "vista de

hormiga” (”maurperspektiv”)⁹⁸ Det var Emilio som først bemerket at man kunne skille mellom malere som lagde ”arte” (kunst) og ”artesanía” (kunsthåndverk), der førstnevnte er originale bilder, sistenevnte masseproduksjon. Jeg snakket ikke med Juan Fermin, derimot snakket jeg med Emilios andre bror, Lorenzo, som også bodde bak kafeen.

Domingo Rodriguez Rocché, født 1975, har studert på la Escuela nacional de Artes Plásticas ”Rafael Rodrigues Padilla” i Guatemala By. Sammen med to venner og kunstnerkollegaer har han gjennom gruppen ”Innovación Tz’utujil” hatt to utstillinger i San Pedro. Begge har hatt som mål å vise pedranoer noe av den kunsten som produseres i landsbyen. Domingo synes det er spennende å male både abstrakte og figurative bilder. Av egen produksjon er det som er lettest omsettelig de store primitivismobildene.

Mariano Gonzalez Chavajay, født 1956, begynte å male da han var 20 år gammel. Han er gift med maleren Vicenta Puzul og av hans første elever finner vi broren Matias. Mariano, Matias (som jeg møtte og snakket med, men ikke intervjuet) og fetteren Pedro Rafael er de tre mest kjente malerne og også de som har holdt på lengst. Det var tettere bånd mellom de før, men de stiller fremdeles ut sammen. Matias har kanskje blitt litt uglesett da han mer åpenlyst tenker mest på penger. Mens Pedro Rafael er lærer, er Mariano maler på heltid. Det er disse to som står bak det som er blitt kalt ”the San Pedro school of painting”. Begge har endret stil fra de første malerne med tilknytning til San Pedro (en mer naivistisk stil) og de har i tillegg vært maestroer for over halvparten av de som har tatt opp kunstmaling etter dem. Siden Mariano

⁹⁸ Broren Juan Fermin har og malt bilder med fugleperspektiv. Ideen fikk han muligens da han var helikopterflyger i militæret. (<http://artemaya.com/photo3.html>) Abraham Batzin Navichoc, pedranomaler som nå bor i Quetzaltenango, eksperimenterer også med denne typen perspektiv. (Se *Arte Naif*)

ikke har arbeid i tillegg til kunsten, ser mange på han som den største kunstneren, mens andre igjen fremhever Pedro Rafael som den mest originale. Johnston påpeker at ”Mariano is not averse to borrowing from other local artists. This sometimes creates bad feelings, but often better painting” (Johnston, 1992:10)

Felix Gonzalez Chavajay, født 1962, var 16-17 år gammel da han begynte i lære først 1 måned hos Mariano og deretter 4 måneder hos Abraham Ajcac. Etter et år i San Pedro dro han til Antigua hvor han var i 6 år. Her lærte han ”impressionismo con spatulo” (impresjonisme med spatel). Da han behersket denne teknikken følte han på kroppen at dette ikke var rett måte å utrykke seg kunstnerisk på. Derfor dro han tilbake til San Pedro og fortsatte å male ”primitivisme” (”mi arte es primitivista” – min kunst er primitivisme) Han er ikke så glad for den utviklingen malerkunsten i San Pedro har hatt, og er nå mest interessert i å videreutvikle seg innenfor restaurering av kirkemalerier.

Lorenzo Gonzalez Morales er 28 år gammel og lillebroren til Emilio. Etter å ha malt akvarellbilder i 85-88, begynte han å utforske oljemaling i 90-åra med Emilio som maestro. Da jeg var innom Lorenzo viste han meg et fotografi av et maleri som han hadde vunnet et ”anerkjennelse” diplom for i en nasjonal malekonkurranse for populærkunst. Han kalte bildet en ”mezcla de antes y ahora” (blanding av før og nå) og bildet er en kritikk av forsøplingen av naturen og samfunnet. Maleriet viser deler av en mann, kledd i traje, som heller ut innholdet av en søppelsekk på bakken. Rett frem står det et skilt som forteller at det er forbudt å kaste søppel og at det vil straffes med Q100. To menn, også kledd i traje, sees i bakgrunnen ved en vegg der det er malt ”PROHIBIDO ORINAR Y DEFECAR AQUI MULTA Q.200” (Forbudt

å urinere og gjøre fra seg her, bot Q 200). Den ene mannen sitter med buksene på knærne, mens han holder seg for nesa. Den andre mannen lener seg mot veggen og tisser. Dette var det mest ”direkte” og samfunnsaktuelle bildet jeg så mens jeg var i San Pedro



Diego Chavajay Toc er 20 år gammel. Han forteller han var 8 år gammel da han begynte å gå rundt på besøk til kunstnere og studere motiv og teknikk. Da han var 12 år gammel begynte han å selge bildene sine, til gallerier i Guatemala By, Santiago og Panajachel. Nå understreker Diego at han ikke selger bildene sine hvor som helst. Han har trykket opp et eget visittkort, og sier folk som er interesserte kommer til huset hans. Han fortalte meg at kona hans også malte, men dessverre fikk jeg ikke sjekket opp dette før jeg dro. Ingen av mine andre informanter nevnte henne blant kvinnelige kunstnere, så det er mulig hun er i lærefasen.

Rafael Gonzalez y Gonzalez, født 1970, er selvlært og maler for det meste landskapsbilder. Han jobber som lærer, noe som medfører at han ikke alltid har like mye tid til å male og promotere bildene sine. Han er veldig interessert i en debatt rundt det å være maler i San Pedro. Rafael organiserte i 1999 en utstilling og åpent atelier i Quetzaltenango med

kunstnere fra San Pedro. Rafaels ide var å gjøre folk i Xela⁹⁹ oppmerksomme på at det finnes en stor gruppe malere i San Pedro. For flere av mine informanter var dette den første utstillingen de hadde deltatt på. De fleste, inkludert Rafael, mente det hadde vært en positiv erfaring, men Rafael fortalte at de mer etablerte kunstnerne ikke hadde hatt sansen for en slik type utstilling.

Miguel Angel Sunú Cortez er 26 år gammel. Han begynte i lære hos Pedro Rafael for fire år siden, og selv om han ikke er elev hos han lenger, går han innom dersom det er noe han er i tvil om. Han sa han hadde begynt å male alene, men at det ikke hadde gått bra. Slik beskriver Johnston stilen hans;

”His figures resemble those of his teacher, but his colors are distinctively his own. Like Pedro Rafael he paints very slowly focusing on quality, but like a number of young artists he is finishing his education so he won't necessarily need to be dependent on painting as his primary source of income.”

www.artemaya.com/photo3.html

Pedro Chavajay Toc, født 1972, er Diegos 8 år eldre bror. Han har gått 1 år i lære hos en av de andre pedranomalerne, José Antonio Pur Gonzalez, men har malt på egenhånd siden 1987. Han var den av mine informanter som bodde lengst unna sentrum, og han snakket da også om ”før da han bodde i puebloen”. Pedro fortalte meg han kunne leve av kunsten, og at han derfor hadde folk til å arbeide på kaffeplantasjen hans. De fem siste årene har han lært sin kone, Dolores Criado Gonzalez, å male, slik at hun kan hjelpe han med produksjonen. Hun var

⁹⁹ Xela er forkortelse for Xelaju', k'iche' (og tz'utujil) navnet for Quetzaltenango, den nest største byen i Guatemala.

blitt ”bitt av basillen” og dessuten så flink at hun nå kunne produsere og signere egne originale bilder. Pedro har til sammen hatt 5 elever, de fire første var brødre og fettere og den femte, hans kone.

Luis Alfredo Gonzalez Navichoc, født 1968, er gift med Maria Mendez Gonzalez, som han har datteren Andrea med. Han har malt siden han var 8 år, og har gått fargelære hos Pedro Rafael. Han har tidligere malt mye ”*tradiciones*” (*primitivismo*), men har nå gått mer over til å male landskapsbilder og *bodegodas* (stilleben), både fordi han vil utvikle seg og fordi ”*los que mas se piden son paisajes (...)* uno tiene que adaptarse” (Det som det er størst etterspørsel etter er landskap, man må tilpasse seg.) I tillegg maler han temaer han kaller ”*los temas mios*” (mine egne temaer). Dette er mer abstrakte og fantasipregede bilder, og det var slike temaer han først interesserte seg for. Han selger også disse bildene, og har i tillegg andre jobber, da det er vanskelig å overleve kun av kunst. Han er gymlærer, samt at han underviser i artes plasticas på en kveldsskole. Dessuten jobber han med andre kunstneriske uttrykk, som å lage t-shirts og male skilt. Luis er med i en økologisk gruppe som heter ”*proyecto del bienestar común pedrano*”, som organiserer søppelplukking. Luis mener galleriene ikke verdsetter det arbeidet kunstnerne gjør, og at de bare går etter størrelse når de priser bilder. Siden kona broderer bilder ser han hvordan diskrimineringen av kvinner også finner sted i kunstverdenen. Selv om kona investerer mye lenger tid per bilde enn det han gjør i sine, får hun mindre betalt. Han tror han ville fått høyere pris dersom han hadde signert bildene hennes.

José Antonio Mendez Chavajay er 23 år og har malt i 9 år. Han har hatt to maestroer, Rafael Enrique i 1 år og Matias Gonzalez Chavajay i 3 år. Han foretrekker å male på store

lerret og skiller mellom originale og salgsbilder. Førstnevnte viser han på utstillinger og selger til Benjamin Gonzalez Chavajay som videreselger dem, mens salgsbildene selger han rimeligere til gallerier i Santiago Atitlán og Panajachel.

José Agapito Cortez er 22 år, og har lært å male av sin svoger, Pascual Pur Gonzalez.

Han studerer for å bli lærer, men kunne tenke seg å dedikere seg helt til kunsten når han er ferdig utdannet. Favorittmotivet hans er ”el mercado”.

Maria Mendez Gonzalez er 29 år gammel, og er den første som begynte å lage *cuadros bordados*, for 10-11 år siden. Hun karakteriserer arbeidet som tidkrevende, og da hun bare har tid til å sitte med det på kveldene bruker hun ofte 5-6 dager på å gjøre ferdig et bilde. Maria er glad for at hun kan bidra til familieøkonomien ved å selge sine broderier. I tillegg broderer hun bluser for salg og vever. Hun vet at hun får dårligere pris for bildene sine enn det malerne får, men hun sier at for henne ”casi no hay otro trabajo con mejor precio” (er det nesten ikke annet arbeid med bedre pris).

Domingo Garcia Criado, født i 1963, har malt i mer enn 15 år. Han selger bildene sine i Guatemala By og bildene hans kan også sees i Joseph Johnstons kunstgalleri på internett. Han maler også drakter fra andre steder, men fortalte at han nå foretrakk å male personer med traje fra San Pedro. Han ser økonomien som den faktoren som sterkest berører malerne. Materiale er dyrt og ”¿Si no se vende rapido, que va a comer uno?” (Hvis de (bildene) ikke selges raskt, hva skal man da spise?) Domingo har egen jord der han dyrker mais og kaffe, og deler arbeidstiden sin mellom jordbruk og billedproduksjon.

Lorenzo Gonzalez Mendoza, født 1942, er pensjonert formingslærer. Han mener den erfaringen han fikk gjennom å lære elvene perspektiv og arkitektoniske regler har gjort det lett for han å ta opp maling. Nå maler han for å ha noe å gjøre. Han maler landskapsbilder som han selger til gallerier i Panajachel, Santiago Atitlán og Antigua og er fornøyd med den prisen han får. Han mener problemet blant de andre malerne, som han kaller artesanos populares, er at alle gjør det samme, de har samme tema, samme farge, samme teknikk og skiller seg ikke fra hverandre.

Litteraturliste

Ades, Dawn. 1989: *Jord och frihet: latinamerikansk konst 1830-1970*. Stockholm: Statens konstmuseer

Altman, Patricia B & West, Caroline D. 1992: *Threads of Identity. Maya Costume of the 1960s in Highland Guatemala*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, University of California

Archetti, Eduardo P. 1994a: "Introduction" i Archetti, Eduardo P. red: *Exploring the Written. Anthropology and the Multiplicity of Writing*. Scandinavian University Press

Archetti, Eduardo P. red. 1994b: "Part I. The written "identities"" i Archetti, Eduardo P. red: *Exploring the Written. Anthropology and the Multiplicity of Writing*. Scandinavian University Press

Arriola, Aura Marina 1995: "La Política Indigenista y las Organizaciones Indias en Guatemala" i Raquel Barteló, Mariá Ana Portal, Marta Judith Sánchez, red.: *Diversidad Étnica y Conflictto en América Latina. Organizaciones Indígenas y Políticas Estatales* vol. 1. Mexico: Plaza y Valdéz Editores

Asturias de Barrios, Linda. 1985: *Comalapa: El Traje y Su Significado*. Guatemala: Museo Ixchel del Traje Indígena de Guatemala

Asturias de Barrios, Linda & Berger, Mónica. 1999: "La Pintura Kaqhiquel de Comalapa" i Lucrecia Cofiño de Prera y Delia Quiñónez red.: *Arte Naïf Guatemala*. Guatemala: Unesco/Bancafe

Barnes, Ruth. 1992: "Textile Design in Southern Lembata: Tradition and Change" i Jeremy Coote & Anthony Shelton, red.: *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press

Barnes, Ruth. 1993 [1992]: "Women as Headhunters. The Making and Meaning of Textiles in a Southeast Asian Context" i Ruth Barnes & Joanne B. Eicher, red.: *Dress and Gender. Making and Meaning in Cultural Contexts*. Providence – Oxford: Berg

Barnes, Ruth & Eicher, Joanne B. red., 1993 [1992]: *Dress and Gender. Making and Meaning in Cultural Contexts*. Providence – Oxford: Berg

Barth, Fredrik. 1982 [1969]: "Introduction" i Fredrik Barth, red.: *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Cultural Difference*. Oslo – Bergen – Tromsø: Universitetsforlaget

Bendiksby, Trygve & Ekern, Stener 2001: Introduksjon i Bendiksby, Trygve & Ekern, Stener, red. 2001: *Guatemala – Demokratisering og Kulturelt Mangfold*. Oslo, Institutt for menneskerettigheter: Unipub

Cabrera Padilla, Roberto. 1999: "Lo Popular y lo Naïf en la Pintura Guatemalteca" i Lucrecia Cofiño de Prera y Delia Quiñónez red.: *Arte Naïf Guatemala*. Guatemala: Unesco/Bancafe

Carlsen, Robert S. 1997: *The War for the Heart and Soul of a Highland Maya Town*. Austin: University of Texas Press

Carmack, Robert M. 1988: "Editor's Preface" i Robert M. Carmack, red.: *Harvest of violence. The Maya Indians and the Guatemalan Crisis*. Norman, Oklahoma – London: University of Oklahoma Press

Clifford James. 1988a: "Histories of the Tribal and the Modern" i *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press

Clifford James. 1988b: "On Collecting Art and Culture" i *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press

Cofiño de Prera, Lucrecia y Quiñónez, Delia red. 1999 (1998): *Arte Naïf Guatemala*. Guatemala: Unesco/Bancafe

CHE/Commission for Historical Clarification: 1999: *Guatemala, Memory of Silence. Tz'ínil na'tabál*. 2nd edition, Guatemala: Arte, Color y Texto

Connerton, Paul. 1989: *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press

Coote, Jeremy & Shelton, Anthony. 1992: "Introduction" i Jeremy Coote & Anthony Shelton, red.: *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press

COPMAGUA; 1999: *Derecho Indígena Tz'utujil-K'iche'*. Guatemala: Editorial Serviprensa

Dary Fuentes, Claudia. 1999 (1998): "La Pintura Tz'utujil Contemporánea en Santiago Atitlán, San Pedro La Laguna y San Juan La Laguna" i Lucrecia Cofiño de Prera y Delia Quiñónez red.: *Arte Naïf Guatemala*. Guatemala: Unesco/Bancafe

Davies, Shelton H. 1988: "Introduction. Sowing the Seeds of Violence" i Robert M. Carmack, red.: *Harvest of Violence. The Maya Indians and the Guatemalan Crisis*. Norman, Oklahoma – London: University of Oklahoma Press

Delaney, Carol. 1988: "Participant Observation: the Razor's Edge" i *Dialectical Anthropology*, nr. 13, s 291-300

Dietrich, Mary G. et al. 1979: *Guatemalan Costumes. The Heard Museum Collection*. Phoenix, Arizona: The Heard Museum

Ehlers, Tracy Bachrach. 1990: *Silent Looms. Women and Production in a Guatemalan Town*. Boulder – San Fransisco – London: Westview Press

Eicher, Joanne B. red. 1995: *Dress and Ethnicity. Change Across Space and Time*. Oxford – Washington, D.C: Berg

Eicher, Joanne B. & Sumberg, Barbara. 1995: "World Fashion, Ethnic, and National Dress" i Joanne B. Eicher, red. 1995: *Dress and Ethnicity. Change Across Space and Time*. Oxford – Washington, D.C: Berg

Eidheim, Harald. 1971: *Aspects of the Lappish Minority Situation*. Oslo: Universitetsforlaget

Ekern, Stener. 2001: "Mayabevegelsen i Guatemala: Panorama og institusjonelle utfordringer" i Trygve Bendiksbj og Stener Ekern, red: *Guatemala – Demokratisering og Kulturelt Mangfold*. Oslo, Institutt for menneskerettigheter: Unipub

Ellen, R.F. 1984: "Ch. 8: Producing Data" i R.F. Ellen, red: *Ethnographic Research: A Guide to General Conduct*. London: Academic Press

Eriksen, Thomas Hylland. 1993: *Ethnicity and Nationalism. Anthropological Perspectives*. London – Boulder, Colorado: Pluto Press

Eriksen, Thomas Hylland. 1994 [1993]: *Små steder – store spørsmål. Innføring i sosialantropologi*. Oslo: Universitetsforlaget

Fabian, Johannes. 1996: *Remembering the present – painting and popular history in Zaire*. Berkely – Los Angeles – London: University of California Press

Firth, Raymond. 1992: "Art and Anthropology" i Jeremy Coote & Anthony Shelton, red.: *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press

Fischer, Edward F. & Hendrickson, Carol. 2003: *Tecpán Guatemala: a modern Maya town in global and local context*. Boulder, Colorado: Westview Press

Fossnes, Heidi. 1993: *Norges bunader og samiske folkedrakter*. Oslo: Cappelen i samarbeid med Norsk folkemuseum

Fuglestad, Finn. 1997 [1994]: *Latin-Amerika og Karibiens historie*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag a.s.

FUNCEDE. 1995: *Diagnostico del Municipio de San Pedro La Laguna, Departamento de Sololá, Guatemala, Centro America*. Guatemala: Impresos Unidos Del Norte

Garcia, Paola. 1999: *La Pintura del Lago Atitlán*. San Pedro la Laguna: Casa de Estudios de los Pueblos del Lago Atitlán

Gardner, Helen; De la Croix, Horst; Tansey, Richard G. 1986: *Gardner's Art Through the Ages, 8th edition*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich

Garzon, Susan 1998: "Introduction" i Garzon et al.: *The Life of Our Language. Kaqchikel Maya Maintenance, Shift, and Revitalization*. Austin: The University of Texas Press

Gell, Alfred. 1992: "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology." i Jeremy Coote & Anthony Shelton, red.: *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press

Geertz, Clifford. 1973: "Religion as a Cultural System" I Clifford Geertz; *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books

Geertz, Clifford. 2000 [1983]: "Art as a Cultural System" i Clifford Geertz: *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books

Gereda, Marcela. 2002: *El turismo y la forma de vida de las mujeres Tz'utujiles en San Pedro La Laguna*. <http://www4.ncsu.edu/~twallace/GUATE%20Gereda%20FINAL%20paper.htm>

Gombrich, E.H. 1984: *The Story of Art 4th edition*. Oxford: Phaidon

Graburn, Nelson H. H. 1976: "Introduction: Arts of the Fourth World" i Nelson H. H. Graburn, red.: *Ethnic and Tourist Arts – Cultural Expressions from the Fourth World*. Berkely – Los Angeles – London: University of California Press

Graburn, Nelson H. H. 2000: "Foreword" i Michael Hitchcock & Ken Teague, red: *Souvenirs: The Material Culture of Tourism*. Ashgate: Aldershot

Hendrickson, Carol. 1991: "Images of the Indian in Guatemala: The Role of Indigenous Dress in Indian and Ladino Constructions" i Urban, G. & Sherzer, J., red: *Nation-States and Indians in Latin America*. Austin: University of Texas Press,

Hendrickson, Carol. 1995: *Weaving Identities. Construction of Dress and Self in a Highland Guatemala Town*. Austin: University of Texas Press

Hendrickson, Carol. 1996: "Selling Guatemala. Maya export products in US mail-order catalogues." i David Howes, red.: *Cross-Cultural Consumption, Global markets, local realities*. London & New York: Routledge

Hervik, Peter. 1999: *Mayan people within and beyond boundaries: social categories and lived identity in Yucatán*. Amsterdam: Harwood Academic

Johnston, Joseph & Paul, Benjamin D. 1994: *Abajo del Volcan. The Mayan Artists of San Pedro la Laguna*. Berkely, California: Ed Kirwan Graphic Arts

Joshi, O. P. 1993 [1992]: "Continuity and Change in Hindu Women's Dress" i Ruth Barnes & Joanne B. Eicher, red.: *Dress and Gender. Making and Meaning in Cultural Contexts*. Providence – Oxford: Berg

Keesing, Roger M. 1982: "Kastom in Melanesia: An Overview" i *Mankind*, vol. 13, nr. 4: 297-301

Kupfer, Monica. 1996: "Central America" i Edward J. Sullivan, red.: *Latin American art in the twentieth century*. London: Phaidon

LATIN-AMERIKAÅRBOKA 1998: "Guatemala" i *Markedets pris*. Solidaritet Forlag

MacClancy, Jeremy. 1997a: "Anthropology, Art and Contest" i Jeremy MacClancy, red.: *Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World*. Oxford – New York: Berg

MacClancy, Jeremy. 1997b: *Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World*. Oxford – New York: Berg

Magnum, Inger. 1994: *Entre Sapos y Santos (Blant frosker og helgener): indianske veversker i høylandet i Chiapas, Mexico*. Hovedoppgave i sosialantropologi. Universitetet i Bergen

Marcus, George E. & Myers, Fred R. 1995: "The Traffic in Art and Culture: An Introduction" i George E. Marcus & Fred R. Myers, red.: *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkely – Los Angeles – London: University of California Press

Méndez de Penedo, Lucrecia. 1999: "Memoria, Imaginario y Estrategias" i Lucrecia Cofiño de Prera y Delia Quiñónez red.: *Arte Naif Guatemala*. Guatemala: Unesco/Bancafe

Moore, Sally Falk. 1994: "Ethnography of the Present and the Analysis of Process" i Borofsky, R., red.: *Assessing Cultural Anthropology*. New York: McGraw-Hill

Myers, Fred R. 1995: "Representing Culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings" i George E. Marcus & Fred R. Myers, red.: *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkely – Los Angeles – London: University of California Press

Mæhlum, Bente. 2001: *Nærvær i fraværet – arbeidsmigrasjon og kjønnsrelasjoner i en mayakommune i Guatemala*. Hovedoppgave i sosialantropologi, Universitetet i Tromsø

Nelson, Diane. 1999: *A Finger in the Wound; Body Politics in Quincentennial Guatemala*. Berkely, California: University of California Press

Næss, Anne Kristine. 2002: *Integrity and judgement : contextualising Hanoian artists in a changing art world*. Hovedoppgave i Sosialantropologi. Universitetet i Oslo.

Orellana, Sandra Lee. 1984: *The Tzutujil Mayas: Continuity and Change, 1250-1630*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press

Ortner, Sherry B. 1973: "On Key Symbols" i *American Anthropologist*, vol 75, nr 5, s 1338-1346

Pancake, Cherri M. 1993 [1992]: "Gender Boundaries in the Production of Guatemala Textiles" i Ruth Barnes & Joanne B. Eicher, red.: *Dress and Gender. Making and Meaning in Cultural Contexts*. Providence – Oxford: Berg

Paul, Benjamin D. 1968: "San Pedro la Laguna" i *Los Pueblos del Lago de Atitlán*. Seminario de Integración Social Guatemalteca. Obra 23, s.93-158

Paul, Benjamin D. 1996: "Fifty Years of Change in San Pedro la Laguna", paper presented at The annual meeting of the American Anthropological Association. San Francisco, November 20-24, 1996.

Paul, Benjamin D. & Demarest, William J. 1988: "The Operation of a Death Squad in San Pedro la Laguna." i Robert M. Carmack, red.: *Harvest of Violence. The Maya Indians and the Guatemalan Crisis*. Norman, Oklahoma – London: University of Oklahoma Press

Paul, Benjamin D. & Johnston, Joseph. 1998: "Arte Étnico: Orígenes y Desarrollo de la Pintura al Óleo de los Artistas Mayas de San Pedro la Laguna, Guatemala" i *Mesoamérica* 36 (Diciembre de 1998) s 423-440.

Paul, Lois. 1974: "The Mastery of Work and the Mystery of Sex in a Guatemalan Village" i Michelle Zimbalist Rosaldo & Louise Lamphere, red: *Woman, Culture and Society*. Stanford, California: Stanford University Press

Paul, Lois. 1975:"Recruitment to a Ritual Role: The Midwife in a Mayan Community" i *Ethos*, vol 3, s 449-467

Paul, Lois & Paul, Benjamin D. 1975:"The Maya Midwife as Sacred Specialist: A Guatemalan Case" i *American Ethnologist*, vol 2, s 707-725

Peace Agreements Digital Collection. 1996: "Chapter IV, Executive Branch" i *Agreement on the Strengthening of Civilian Power and on the Role of the Armed Forces in a Democratic Society*. United States Institute of Peace:

http://www.usip.org/library/pa/guatemala/pa_guatemala.html.

Petrich, Perla. 1999: *Historias, Historia del Lago Atitlán*. Guatemala: Cael/Muni-k'at

Pettersen, Carmen L. 1976: *The Maya of Guatemala. Their Life and Dress*. Guatemala City: Ixchel Museum

Pyburn, K. Anne. 1998: "Consuming the Maya" i *Dialectical Anthropology* 23, s. 111-129. Nederland: Kluwer Academic Publishers

Ravenhill, Philip L. 1993: "Baule Statuary Art: Meaning and Modernization" i Richard L. Anderson & Karen L. Fields, red; *Art in Small-Scale Societies, Contemporary Readings*. Upper Saddle River, N.J. : Prentice-Hall

Richards, Julia Becker. 1998: "Case Study One: San Marcos La Laguna" i Garzon, Susan et. al., eds; *The Life of our Language – Kaqchikel Maya Maintenance, Shift, and Revitalization*. Austin: The University of Texas Press

Schackt, Jon. 2002: "Mayaidentitet og prinsessekåringer i Guatemala" i *Norsk Antropologisk Tidsskrift*, vol. 13, nr. 3, s.150-163. Universitetsforlaget

Stuenæs, Else Marie. 2004: *Una mujer soltera es un capillo, mientras una mujer casada está en flor*: perspectivas på kjønn hos mayakvinner i San Pedro La Laguna, Guatemala

Hovedoppgave i sosialantropologi, Universitetet i Oslo

Svašek, Maruška. 1997: "Ghanaian Artistic Discourse" i Jerney MacClancy, red: *Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World*. Oxford – New York: Berg

Tally, Engel & Chavajay, Josué. *Multiplicidad y antagonismo en torno a la Mayanización en San Pedro La Laguna*.

http://www.flacso.edu.gt/docs/eticos/productosweb2/5_14.pdf#search=%22san%20pedro%20la%20laguna%20escuela%20pronade%22

Tax, Sol. 1937: "The Municipios of the Midwestern Highlands of Guatemala" i *American Anthropologist*, vol 39:423-444

Tax, Sol. 1963 [1953]: *Penny Capitalism. A Guatemalan Indian Economy*. The University of Chicago Press

Taylor, Nora A. 1999: "'Pho' Phai and Faux Phais: The Market for Fakes and the Appropriation of a Vietnamese National Symbol" I *Ethnos*, vol 64:2, s232-248

Tedlock, Dennis. 1985: *Popul Vuh. The Mayan Book of the Dawn of Life* – oversatt av Tedlock. New York: Touchstone

Tonkinson, Robert. 1982: "Kastom in Melanesia: Introduction" i *Mankind*, vol. 13, nr. 4: 302-305

Trofimova, A. G. 1979; "The Garments of the Present-Day Azerbaidzhan Population: Traditional and Moderen Elements" i Justine M. Cordwell & Ronald A. Schwarz, red; *The Fabrics of Culture. The anthropology of Clothing and Adornment*. The Hague – Paris – New York: Mouton Publishers

Ulving, Ellen. 1998: "*Det har med hele min identitet å gjøre*": bunadbruk i Asker og Tinn. Hovedoppgave i Etnologi, Universitetet i Oslo.

Van den Berghe, P.L 1988 (1968) "Ethnic Membership and Cultural Change in Guatemala" i Dwght B. Heath, red.: *Contemporary Cultures and Societies of Latin America. A Reader in the Social Anthropology of Middle and South America*. Illinois: Waveland Press Inc.

Warren, Kay B. 1998: *Indigenous Movements and their Critics. Pan-Maya Activism in Guatemala*. Princeton University Press

Internettsider:

www.artemaya.com

www.caplex.com

www.chapinesonline.org

www.discoverhaiti.com

www.storenorskeleksikon.com