

„Construir la ciudad pintando“

Visuelle Konstruktion und Öffentlichkeit am Beispiel der Graffiti- Szene in Bogotá, Kolumbien

Masterarbeit im Fach Interdisziplinäre Lateinamerikastudien

Madlen Haarbach

Matrikelnummer: 4379763

MA Interdisziplinäre Lateinamerikastudien

Freie Universität Berlin

ZI Lateinamerikainstitut

1. Korrektur: Prof. Dr. Stephanie Schütze

2. Korrektur: Mónica Contreras Saíz

Abgabe: 23.12.2016

GLIEDERUNG

Prolog	1
1. Einleitung und Forschungsdesign	3
➤ Visuelle Konstruktion und Öffentlichkeit?	8
➤ Methodische Herangehensweise und Forschungsdesign	9
➤ Kapitelübersicht	13
2. „El espacio público es de todos y es de nadie“ –	14
Eine Konzeptualisierung des öffentlichen Raumes	
➤ Demokratische Öffentlichkeit? Der ideale öffentliche Raum	15
➤ Der Rückzug ins Private und die Privatisierung des öffentlichen Raumes	16
➤ Die visuelle Konstruktion der Stadt im Spannungsfeld der Machtstrukturen	19
➤ Symbolische Macht und die Entstehung von Imaginarios Colectivos	22
3. Graffiti als gesellschaftliches Phänomen	25
3.1. Was ist Graffiti?	25
➤ Graffiti als kultureller Ausdruck und Basis der öffentlichen Kommunikation	27
➤ Graffiti als politischer Akt	30
➤ Versuch einer Definition	31
➤ Ästhetik und Style	32
3.2. Die Graffiti-Szene in Bogotá	38
➤ Die Anfänge der Graffiti-Bewegung in Bogotá	38
➤ Von Nachrichten zu Vandalismus: Die 1980-iger und 1990-iger Jahre	40
➤ Trípido und die Institutionalisierung der Graffiti-Szene	44
➤ Zwischenfazit	48
4. Die Aneignung des öffentlichen Raumes und die visuelle Konstruktion der Stadt	49
4.1. Graffiti und Identität	50
➤ Individuelle Identität	50
➤ Kollektive Identität und Zugehörigkeit	54
4.2. Graffiti und Gender	57
4.3. Graffiti als Kommunikationsmittel	63
➤ Graffiti als unzensiertes, freies Medium	63
➤ Graffiti und Werbung	65

4.4. „Quitarle el gris a la ciudad“ – Ästhetische Neuordnung und Konstruktion von Imaginarios Urbanos	67
➤ Wer bestimmt über die visuelle Konstruktion der Stadt?	67
➤ “Cambiar los tránsitos” – Graffiti und die Imaginarios Urbanos	71
4.5. Bogotá als Aushandlungsort symbolischer Machtkämpfe	74
➤ Kommunikation und Macht	75
➤ Kunst oder Vandalismus?	81
➤ Symbolische Strategien der Macht im Umgang mit Graffiti	84
5. Graffiti als Gegenentwurf zur anonymen Großstadt	92
➤ Graffiti als Alternative zu kriminellen Karrieren	92
➤ Soziale Inklusion und Integration	94
➤ Museo Libre – Communitybuilding in Ciudad Bolívar	97
6. Fazit	102
7. Literatur- und Quellenverzeichnis	108

PROLOG

There was a period in the middle when it looked as if graffiti would take over the world, when a movement which began as the expression of tropical peoples living in a monotonous iron-gray [sic!] und dull brown brick environment, surrounded by asphalt, concrete, and clangor [sic!], had erupted biologically as though to save the sensuous flesh of their inheritance from a macadamization [sic!] of the psyche, save the blank city wall of their unfed brain by painting the wall over with the giant trees and pretty plants of a tropical rainforest, and like such a jungle, every plant large and small spoke to one another, lived in the profusion *and* harmony of a forest.

Norman Mailer in *The Faith of Graffiti* (2009:13)

Im New York der 1970-iger Jahre durchstreift der Schriftsteller Norman Mailer gemeinsam mit dem Fotografen Jon Nar die Stadt, um die Entstehungsphase einer neuen Subkultur¹ zu dokumentieren: Bereits seit Beginn des Jahrzehntes verewigen sich hauptsächlich Jugendliche aus den marginalisierten Stadtteilen, insbesondere der South Bronx, an den Wänden und U-Bahn-Zügen der Stadt. Was wie eine kurzlebige Mode erscheint, deren Ende schon bald durch die aufkeimende Anti-Graffiti-Politik unter Bürgermeister John Lindsay (1966 – 1973) prophezeit wird, wird ausgehend von New York schon bald eine weltweite Bewegung begründen.

Das menschliche Bedürfnis, seine direkte Umgebung zur graphischen und visuellen Kommunikation zu nutzen, lässt sich durch die gesamte Menschheitsgeschichte bis zurück zu den ersten Höhlenmalereien, entstanden etwa 40.000 v. Chr. im nordspanischen El Castillo, verfolgen. Über biblische Türmarkierungen mit Lammblood bis hin zu den Revierbegrenzungen von Straßengängen in Nord- und Mittelamerikanischen Großstädten wurden Häuserwände über die gesamte Historie der Menschheit hinweg stets als externes Kommunikationsmittel genutzt (Castro et al. 2012: 27f).

Doch die neu entstandene Bewegung, schon bald bekannt unter dem Namen *Graffiti*², stellt erstmals das Individuum ins Zentrum der visuellen Kommunikation im öffentlichen

¹ Wie Nancy Macdonald (2001: 152) verstehe ich Subkultur als eine soziale Gruppe, die sich selbst als isolierte, definierte, begrenzte Gruppe im Gegensatz zu „anderen“ konstruiert, wahrnimmt und darstellt. Somit ist die eigene Wahrnehmung der Mitglieder entscheidend. Die Graffiti-Szene Bogotás sehe ich dementsprechend als Subkultur, da sich alle von mir Interviewten als dieser Gruppe zugehörig verstehen, sich als „grafiterxs“ repräsentieren und genaue Vorstellungen davon haben, wer Teil dieser Kultur ist – und wer nicht. Gleichzeitig betrachte ich diese Subkultur auch als Bewegung, und orientiere mich dabei am Ansatz Roths (1994: 430ff), der (soziale) Bewegungen als eine Form von Gegenöffentlichkeit versteht.

² Der Begriff *Graffiti* wurde abgeleitet aus dem altgriechischen *graphis* beziehungsweise *grafia* als Bezeichnung für das Grundmaterial der Stifte sowie den Akt des Schreibens als solchen (vgl. Silva 2013b: 23). In der vorliegenden Arbeit verwende ich die – auch im Deutschen übliche – englische Schreibweise „Graffiti“ sowie die spanische Schreibweise „Grafiti“ analog, da beide auch in Bogotá gebraucht werden.

Raum. Durch das wiederholte und massenhafte Schreiben des eigenen Namens in Form sogenannter *Tags* kommunizieren die Jugendlichen in erster Linie ihre eigentliche Existenz:

Much like the culture of hip-hop, the culture of writing emerged as a response from marginal groups – be they African-Americans and Latinos or youth – to life in NYC. By fashioning a place for themselves in the cityscape, writers have managed to devise a network and language of their own while integrating their voices into the greater civic community.

(Waclawek 2008: 96)

So gelingt es ihnen sowohl, sich selbst als Teil der Stadt zu konstituieren, als auch Alternativen zu eben jener Gangkultur zu finden, auf deren visueller Manifestation das ursprüngliche Graffiti hauptsächlich beruht. Statt in gewalttätigen Gangs organisieren sich die Jugendlichen nun in friedlichen *Crews*, die ihre Gefechte und Konflikte statt mit Waffen mit Farbe und Spraydosen austragen.

Durch die, eher zufällige, Verbindung mit der zeitgleich im selben Bezirk entstehenden Hip-Hop-Kultur³ breitet sich die Graffiti-Bewegung in den kommenden Jahrzehnten inner- und außerhalb der Landesgrenzen der Vereinigten Staaten aus und wird zu einem weltweiten Phänomen. Parallel entwickelt Graffiti sich sowohl inhaltlich als auch ästhetisch weiter.

Mit eben jener Hip-Hop-Kultur gelangt die Graffiti-Bewegung zu Beginn der 1980-iger Jahre nach Kolumbien und trifft auf eine Gesellschaft, die sich zu diesem Zeitpunkt bereits seit zwei Jahrzehnten in einem internen bewaffneten Konflikt befindet. Wie auch in seiner Ursprungsphase in New York, bietet Graffiti bislang marginalisierten Bevölkerungsgruppen die Möglichkeit, sich an der visuellen Konstruktion zu beteiligen und somit die Stadt aktiv mit zu gestalten. Die Ergebnisse der Streifzüge Nars und Mailers, dokumentiert in dem essayistischen Fotoband „The Faith of Graffiti“ (Originalausgabe 1974), werden dabei zur „referencia de todo“ (Cazdos⁴) der Subkultur und inspirieren Graffiterxs⁵ der neuentstehenden Graffiti-Szene.

³ Für eine ausführliche Analyse des Entstehens der New Yorker Graffiti-Bewegung sowie deren Einverleibung durch die Hip-Hop-Kultur siehe Waclawek (2008:40f; 173f).

⁴ Cazdos erläutert: „Entonces empecé a leer un montón de cosas. [...] Y los otros dos libros que habían ahí, uno se llamaba “The faith of graffiti” de Mailer, y el otro es el [...] “Subway Art”. El caso es que esos libros eran como la referencia de todo. Pues todo el mundo les robaba las páginas, sí, para tener sus referencias en casa. Y todo el mundo les rallaba encima, estaban vueltos mierda.”

⁵ Bedingt durch meinen Forschungskontext und die verschiedenen Implikationen der unterschiedlichen Bezeichnungen für Graffiti-Produzierende, verwende ich im vorliegenden Text ausschließlich die in Bogotá übliche (Eigen-)Bezeichnung Graffitero oder Graffitera, bzw. die geschlechtsneutrale Schreibweise Graffiterx. Da es sich hierbei um ein Fremdwort aus dem Spanischen handelt, dekliniere ich es analog zum Spanischen.

1. EINLEITUNG

Bogotá im Frühjahr 2016. Kaum wurde der neue, als neoliberal geltende Bürgermeister Enrique Peñalosa in seinem Amt vereidigt, breiten sich in der Graffiti-Szene Gerüchte aus, dass die Stadtverwaltung plane, sämtliche Graffitis der Stadt entfernen zu lassen. Schon kursieren Fotos von Freiwilligen, die mit Kärchern und Benzol bewaffnet den *Tags*⁶, *Throw-ups*⁷ und *Pieces*⁸ in der historischen Altstadt „La Candelaria“ den Kampf ansagen. Entgegen den Beteuerungen der Regierungssprecher*innen⁹ macht die Säuberungsaktion auch vor aufwendigen und mit Erlaubnis der jeweiligen Hausbesitzer*innen angefertigten *Murales*¹⁰ nicht halt.

Nach der toleranten Stadtpolitik der linken Vorgängerregierung, die – trotz teils widersprüchlicher Gesetze – nicht nur sowohl legales als auch illegales Graffiti im Stadtgebiet weitgehend tolerierte, sondern selbst aktiv Graffiti als „künstlerische Praxis“ im Rahmen unzähliger finanzierter Seminare und gestifteter Freiflächen förderte, offenbart sich nun eine tiefgehende Spaltung innerhalb der Graffiti-Szene: Während viele Graffiterxs längst innerhalb der *Mesas locales y distritales de graffiti*¹¹ organisiert sind und sich mit den Arbeitsbedingungen einer legalen Graffiti-Produktion angefreundet haben, argumentieren insbesondere Verfechter*innen des illegalen Graffitis nun sogar für eine prohibitionistische Politik – denn nur auf diese Art und Weise könne man zur rebellischen Essenz der Bewegung zurückkehren. Das Hauptargument der Befürworter*innen des Graffiti-Verbotes beruht auf der Annahme, dass das heutige Graffiti Bogotás kaum noch mit der eigentlichen Idee der Subkultur vereinbar sei. So habe sich die Bewegung nicht nur

⁶ Als *Tag* wird die einfachste und elementarste Form des Graffitis bezeichnet. Üblicherweise handelt es sich um den (Straßen)Namen des Graffiterxs in stilisierten Buchstaben, die einfarbig und im Stil eines Logos oder Monogramms angeordnet sind (vgl. u.a. Castleman 1982: 26).

⁷ Ein *Throw-Up* ist eine größere Version des *Tags* und stellt meistens eine aus zwei oder drei Buchstaben bestehende Kurzform des (Straßen)Namens dar. *Throw-Ups* sind meist sehr vereinfacht, um schnell und unter minimalem Materialeinsatz gesprayt werden zu können. Dabei sind sie meist zweifarbig gehalten: Eine Farbe bildet die Grundform und wird von einer zweiten ungenau umrandet (Castleman 1982: 29f).

⁸ *Pieces* ist die Kurzform für Masterpieces und bezeichnet eine große, bunte Version des (Straßen)Namens, üblicherweise mit mindestens vier Buchstaben. Teilweise beinhalten *Pieces* auch andere Symbole, die die Identität des Graffiterxs unterstreichen sollen (vgl. Castleman 1982: 31; Waclawek 2008: 2).

⁹ Um Menschen jeglicher Genderform gleichermaßen sichtbar zu machen, verzichte ich in diesem Text auf das generische Maskulinum und wähle die Form des Gender*.

¹⁰ *Murales/Murals* sind großflächige Graffiti, in denen zumeist eher ein Motiv als der Name im Vordergrund steht. *Murales* sind stets signiert und daher nicht zu verwechseln mit den auch als „Murales“ bezeichneten politischen Auftragsarbeiten etwa des mexikanischen Muralismo (vgl. hierzu Castleman 1982, Mandel 2007).

¹¹ Eine genauere Erklärung der *Mesas locales y distritales de Graffiti* findet sich in Kapitel 3.2.



*verschiedene Tags auf einer Häuserwand**



Throw-Up

**alle Fotos © Madlen Haarbach*



Piece



Mural

entradikalisiert, indem sie mit der Stadtverwaltung zusammenarbeite, sondern auch verkauft, indem sie für (finanzielle) Anreize Arbeiten zu Mainstreamthemen anfertigen würden. Auf der anderen Seite dieser Diskussion steht ein Großteil der Bevölkerung der Stadt, die ebenso gespalten ist angesichts der Frage, ob Graffiti nun als visuelle Kontamination betrachtet werden soll, oder vielmehr als kunst- und kultureller Ausdruck mit dem Potential, soziale und politische Veränderungen anzuregen.

Vor dem Hintergrund dieser – zu diesem Zeitpunkt noch schwelenden – Debatte begann ich im Sommer 2014 ein zweisemestriges Auslandsstudium an der Universidad Nacional de Colombia, einem der Epizentren der Graffiti-Bewegung in Bogotá. In gewisser Weise kristallisiert der Mikrokosmos des Universitätscampus die Vielfältigkeit der Graffiti-Szene: *Tags* treffen auf Statements zur aktuellen politischen Situation; kunstvolle *Murales* über indigene Kultur stehen neben dahingekritzelten Liebesschwüren; Graffiti zu Ehren der FARC-Guerilla trifft auf Graffiti zu Ehren der im Binnenkonflikt Verschwundenen und Ermordeten. Parallel gibt es eine Bewegung, die sich für einen „sauberen Campus“ einsetzt und jede Art von Graffiti als „Schmiererei“ verurteilt¹².

Doch auch außerhalb des Universitätscampus erlebt Bogotá seit einigen Jahren einen „Graffiti-Boom“ – so hat sich die Stadt nicht nur in eine Art Open-Air-Galerie verwandelt, sondern auf Grund der bis dato toleranten Stadtpolitik auch in einen Hotspot der weltweiten Bewegung. Dennoch wurde die kolumbianische Graffiti-Szene als solche bislang kaum erforscht. Heraus sticht lediglich Armando Silva (vgl. 2013a, 2013b), der seit den 1980-iger Jahren die visuelle Stadtpolitik verfolgt. So beschreiben auch Castro et al. in dem von der Stadt in Auftrag gegebenen *Diagnóstico Graffiti Bogotá* (2012: 114):

Las fuentes principales para hacer investigaciones sobre graffiti en Bogotá son los relatos, las entrevistas publicadas en medios impresos pequeños, plataformas virtuales y los trabajos universitarios. No existen investigaciones concretas sobre la historia y el desarrollo del graffiti en Bogotá de forma general, tampoco existen investigaciones sobre historia de movimientos importantes como el graffiti de consigna, el writing o el Street art.

Diese dünne Quellenlage verwundert insbesondere angesichts der besonderen Graffiti-Politik Bogotás: So ist die Tatsache, dass sich Vertreter*innen der Stadtpolitik gemeinsam mit Graffiterxs an eine Art runden Tisch setzen, um die Graffiti-Politik zu debattieren und zu gestalten, wohl weltweit relativ einzigartig. Ebenso ist der Umfang der öffentlichen

¹² Vergleiche die Ergebnisse der Studie „Tenemos que hablar“ der Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, wonach 56% der Studierenden, 72% der Dozierenden und 74% der Verwaltungsangestellten einen graffitifreien Campus wünschen (vgl. das Video [URL]: <https://www.youtube.com/watch?v=aC6C1SIXmMw>, zugegriffen am 23.10.16; oder auch Comunidad Clan Colombia [2012]).



Der Hauptplatz des Unicampus der UNAL in Bogotá, die „Plaza Ché“, mit ikonischem Ché-Guevara-Mural

Finanzierung von Graffiti-Großprojekten sowie der konstante Einsatz von Graffiti in sozialen Projekten – zumindest während der aktiven Amtszeit von Gustavo Petro (2011-2015) –, kaum mit der in vielen Teilen der Welt üblichen Null-Toleranz-Politik¹³ gegenüber jeglicher Form von Graffiti zu vergleichen. Diese gesellschaftliche Entwicklung ist auch vor dem Hintergrund der komplexen kolumbianischen Geschichte sowie der aktuellen Entwicklung, im Übergang zum sogenannten Postkonflikt¹⁴, interessant. So kann der Fall der Graffiti-Bewegung in Bogotá auch als eine Art Labor der Moderne gesehen werden, in der verschiedene Individuen und Gruppierungen das Potential von Graffiti für die Konstruktion einer sozialeren Stadt zu nutzen versuchen.

Visuelle Konstruktion und Öffentlichkeit?

Auf Basis dieser Überlegungen versucht die vorliegende Arbeit einen Beitrag zur Betrachtung der weltweiten Graffiti-Bewegung zu leisten. Der Fokus liegt hierbei auf einer Konzeptualisierung von Öffentlichkeit: Ausgehend von einer Untersuchung des Raumes werde ich Öffentlichkeit im Verhältnis zur visuellen Konstruktion eines urbanen Raumes, in diesem Falle Bogotás, analysieren. Darauf aufbauend beschreibe ich die verschiedenen Akteur*innen, die bei der visuellen Konstruktion der Stadt mitwirken, sowie die dabei impliziten Machtverhältnisse: Der Theorie von Henri Lefebvre (1991: 26) folgend, ist Raum ein soziales Produkt und wird von den Mitgliedern einer Gesellschaft individuell entsprechend der vorherrschenden Bedingungen produziert (ebenda: 31). Auf dieser Darstellung aufbauend werde ich versuchen die Frage zu beantworten, welchen Einfluss Graffiti über die visuelle Konstruktion der Stadt auf den urbanen Raum als Ganzen hat. Zentral sind dabei zwei Hypothesen: Einerseits die Privatisierung des urbanen Raumes, die eine gewisse Entöffentlichung¹⁵ zur Folge hat. Andererseits gehe ich davon aus, dass Graffiti stets eine Form der Repräsentation darstellt und demnach der Konstruktion von individueller und kollektiver Identität dient. Ausgehend von diesen Hypothesen versucht diese Arbeit zudem zu zeigen, welchen Einfluss Graffiti auf die Konstruktion von

¹³ Zur Null-Toleranz-Politik vergleiche Kapitel 4.4. dieser Arbeit.

¹⁴ Mit dem Postkonflikt (*posconflicto*) ist die Phase nach der Unterzeichnung des bilateralen Friedensabkommens zwischen FARC-EP und der kolumbianischen Regierung gemeint, die das Ende des bewaffneten Konfliktes im Land einläuten soll.

¹⁵ Für den Kontext dieser Arbeit schlage ich den Begriff „Entöffentlichung“ vor und meine damit das Verschwinden von Öffentlichkeit, speziell im urbanen Raum.

Imaginarios hat. Bei der Untersuchung liegt mein Fokus daher eher auf der Graffiti-Produktion als solcher sowie der Intention der Graffiterxs, als auf dem tatsächlichen Endergebnis.

Methodische Herangehensweise und Forschungsdesign

Aufgrund der beschriebenen dünnen Quellenlage stützt sich meine Arbeit hauptsächlich auf eine investigative Untersuchung, die ich zwischen Dezember 2015 und April 2016 in Bogotá durchgeführt habe. Methodisch richte ich mich nach der von Alheit (1999) beschriebenen *Grounded Theory*. Ich verstehe den Forschungsprozess nicht als linearen Erkenntnisvorgang, sondern als kontinuierlichen Dialog zwischen meinen erhobenen Daten und dem theoretischen Rahmen. Essentiell für meine Arbeitsweise war daher ein methodisches Misstrauen in Bezug auf meine theoretischen und inhaltlichen Vorannahmen. Wie auch Macdonald (2001: 5) über ihre Untersuchung schreibt, bin ich zwar (theoretisch) offen in mein „Feld“ gegangen – allerdings nicht ohne jegliche Vorerfahrungen theoretischer oder praktischer Natur. Ich bin mir daher der Limitationen meiner Forschung durch meine subjektive Position bewusst und habe versucht, diese – analog zur *Grounded Theory* – stetig zu hinterfragen.

So hat sich meine Hypothese während des Untersuchungs- und Auswertungsprozesses kontinuierlich gewandelt. Hilfreich war hierbei zudem der Versuch, ein möglichst diverses Spektrum an Interviewpartner*innen aufzubauen, um so über diese Kontrastfälle vielfältige Antworten auf meine Ausgangsfrage zu erhalten. Dadurch versuche ich, ein möglichst breites Bild der Graffiti-Szene in Bogotá abbilden zu können. Im Zusammenhang mit dieser Forschung habe ich daher Einzel- und Gruppeninterviews mit insgesamt 20 Personen durchgeführt, verschiedene Veranstaltungen innerhalb der Szene besucht sowie die Entstehung diverser Graffiti-Projekte begleitet. Entsprechend der Herangehensweise von Girtler (2001) habe ich mich bei der Gestaltung der Interviews am Konzept des eroepischen Gesprächs¹⁶ orientiert. Meine Interviewpartner*innen kommen sowohl aus unterschiedlichen sozialen und ökonomischen Schichten, Altersgruppen (von 17 bis etwa

¹⁶ Zum Begriff des eroepischen Gesprächs vergleiche Girtler (2001: 147ff). Zentral für das eroepische Gespräch ist laut Girtler eine Situation, in der – im Gegensatz zum aus seiner Sicht hierarchischen Interview – das Verhältnis von „beiden, Forscher und Forschungsobjekt, durch das Prinzip der Gleichheit bestimmt ist“ (ebenda: 147).

40 Jahre) und Genderrollen; als auch verschiedenen Stilrichtungen innerhalb der Graffiti-Bewegung. Zudem hatte ich die Möglichkeit, den – zu diesem Zeitpunkt noch amtierenden – Koordinator der *Mesa Distrital de Graffiti (Cheché)*, Vertreter*innen verschiedener *Mesas Locales* sowie der *Mesa de Mujeres* zu interviewen. Ein besonderes Augenmerk lag auch auf Gesprächen mit Graffiti-Crews sowie Einzelpersonen, die an der Konzeption sozialer Graffiti-Projekte beteiligt sind. Abgerundet wird meine Datengrundlage von Gesprächen, die ich mit Repräsentant*innen des Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) sowie der Secretaria de Cultura führen konnte.

Einen Großteil meiner Interviewpartner*innen habe ich direkt an oder über Kontakte von Studierenden der Universidad Nacional kennengelernt, die mich häufig ihrerseits mit weiteren Graffiterxs verbunden haben. Somit war mein universitärer Aufenthalt aus gleich mehreren Gründen hilfreich: Er hat mir nicht nur vereinfacht, mit potentiellen Interviewpartner*innen in Kontakt zu kommen – gleichzeitig haben mich diese durch das Umfeld der Universität als „Eine von Ihnen“ betrachtet. Dies traf ebenfalls bei Gesprächspartner*innen zu, die mir über weitere Kontakte vermittelt wurden – gerade da ich ihren Kontakt über Freunde oder Bekannte erhalten hatten, betrachteten sie mich als Teil ihres erweiterten Freundeskreises¹⁷. Einzig die Vertreter*innen der Institutionen standen mir als ebensolche in ihrer offiziellen Position gegenüber, und waren daher teilweise schwer zugänglich - denn aus dieser Position heraus beschrieben Sie mir oft eher die offizielle Version als ihre persönliche Ansicht¹⁸.

Zumindest im Falle der Graffiterxs hatte ich so jedoch die Möglichkeit, die Gespräche quasi „auf Augenhöhe“ zu führen: Auch wenn die von mir Interviewten nicht unbedingt einen vergleichbaren ökonomischen Status wie ich aufweisen, hatten wir doch häufig einen ähnlichen sozialen: Ich wurde als (Mit-)Studierende der Universidad Nacional betrachtet, die sich in ähnlichen sozialen Gruppen bewegt und die gleichen (Graffiti)Events besucht. Auch die Tatsache, dass wir zumeist einer ähnlichen Altersgruppe angehörten, war sicherlich hilfreich – denn so wurde ich nicht als ältere „Expertin“ (vgl. auch Macdonald 2001: 59) und somit Autoritätsperson wahrgenommen, sondern eher als interessierte Gleichaltrige. Diese Situation bot den Vorteil, dass viele meiner Interviewpartner*innen die

¹⁷ Nancy Macdonald (2001: 51) beschreibt ihr ähnliches Vorgehen: „Contacting writers by phone helped in this respect because it indicated that someone else had trusted me enough to give me their number. As I soon discovered, this subculture is all about recommendations“.

¹⁸ An dieser Stelle gilt meine Dankbarkeit *Cheché*, der mir durch seine Position als Koordinator der *Mesa Distrital de Graffiti* sowohl den Kontakt zur *Mesa de Mujeres* als auch zur Secretaria de Cultura herstellte.

Gesprächssituation eher als „freundschaftlichen Gefallen“ betrachteten und mich sozial motiviert unterstützten. Auffällig ist dies vor allem anhand des Falles des einzigen Graffiterxs, dessen Kontakt mir von institutioneller Seite durch die Secretaria de Cultura vermittelt wurde: Als Einziger aller von mir Kontaktierten wäre er nur gegen eine (finanzielle) Gegenleistung zu einem Interview bereit gewesen.

Dieses beschriebene eher freundschaftliche, vertrauensvolle Verhältnis zu meinen Gesprächspartner*innen führte zu einer Situation, die Girtler (2001: 171) als „going native“ bezeichnet: Die Interviews hatten oft eher eine Tendenz zu Unterhaltungen unter Freunden und somit ein Risiko, von mir durch kurze Meinungsäußerungen oder auch die Art und Weise der Fragestellung, zum Beispiel im Sinne von Suggestivfragen, in gewisser Weise gelenkt zu werden. Diese Tatsache habe ich bei der Datenauswertung ebenso reflektiert wie meine persönliche Sympathie gegenüber der Graffiti-Bewegung und meinen Interviewpartner*innen. Eben diese fehlende Distanz zum Forschungsthema – auch wenn ich selbst nie Graffiti produziert habe – hat aus meiner Sicht jedoch die Interviews vor allem bereichert, da sie mir deutlich offenere Gespräche ermöglichte. Denn wie auch Girtler (ebenda) betont:

Wenn von einigen Autoren als besonderes Handicap einer teilnehmenden Beobachtung das »going native« angesehen wird, nämlich daß [sic] der Forscher seine neutrale »wissenschaftliche« Distanz aufgibt, so ist dem [...] entgegenzuhalten, daß [sic] erst dieses »going native« ein intimes Wissen von manchen sozialen Vorgängen vermittelt. Beim »going native« sieht sich der Beobachter z.T. selbst als Gruppenmitglied, wodurch er den anderen, so meine ich, erst so »richtig verstehen lernt«.

So hatten die Graffiterxs nicht die Notwendigkeit, mir ein bestimmtes Idealbild zu präsentieren, sondern vertrauten mir auch persönliche Kritik und Zweifel an der Bewegung an. Analog zu Nandy Macdonald (2001: 18f) gehe ich zudem davon aus, dass gerade diese Diskussion meine Gesprächspartner*innen auch zur Reflektion über die Problematik angeregt hat und diese somit in gewisser Weise zu Mitautor*innen der vorliegenden Studie wurden. So erhielten die interviewten Graffiterxs die Gelegenheit, meine aus vorangegangenen Gesprächen und Lektüren resultierenden Hypothesen zu kommentieren und reflektieren. Jene Kommentare flossen entsprechend im Rahmen der Datenauswertung in meine weitere Analyse ein. Diesen Vorgang verstehe ich als essentiellen Bestandteil des kritischen Umgangs mit meinem Paradigma entsprechend der *Grounded Theory*. Gleichzeitig werden meine Interviewpartner*innen so zu Subjekten dieser Studie, was der

von Macdonald (2001: 20) kritisierten „analyst’s interpretational authority“¹⁹ entgegenwirkt.

Als Deutsche weißer Hautfarbe habe ich in Kolumbien eine andere Position als ein*e kolumbianische*r Studierende*r. Diesen Aspekt habe ich versucht in der Datenauswertung konstant zu hinterfragen. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist meine Rolle als weiblich sozialisierte Forscherin: In der zumeist männlich dominierten Graffitiwelt (vgl. Kapitel 4.1.) spielte meine Genderzuweisung definitiv eine Rolle. So wurde mir der Zugang zu weiblichen Graffiteras erleichtert, da diese offener etwa über erfahrenen Diskriminierungen innerhalb der Szene auf Grund ihrer Genderrolle sprechen konnten. Dies gilt auch für andere „weibliche“ Erfahrungen wie etwa Mutterschaft. Im Umgang mit männlichen Graffiteros hatte ich (teilweise) den Eindruck, dass diese mich beeindrucken und ihren Status beweisen wollten – wobei hierbei wiederum hilfreich war, dass ich selbst kein Teil der Szene und somit „naive Außenseiterin“ war. Daher sehe ich den Genderbias innerhalb meiner Studie ähnlich wie Nancy Macdonald (2001: 60):

My gender created some restrictions, but it also afforded me some peculiar and highly valued advantages. [...] Writers earn respect for their artistic skills, as well as their masculine displays of daring and resilience. [...] As a woman, I did not represent an audience for this sort of ‘manly’ display. This was a blessing, because it freed writers from their ‘macho’ shackles and allowed us to move on and explore other more sensitive areas of concern.

Bei der Auswertung der Daten folgte ich dem Schema Alheits (1999) sowie den von ihm beschriebenen Phasen des offenen, axialen und selektiven Kodierens. Aus diesem Prozess heraus war es mir, in stetiger Reflektion sowohl des theoretischen Hintergrundes als auch meiner eigenen Rolle als Forscherin, möglich, ein Kategorienschema zu entwerfen, dass die Grundlage der Gliederung dieser Arbeit bildet.

¹⁹ Macdonald (2001: 20) erläutert diese Vorgehensweise wie folgt: „The academic knows best – we collect accounts and we reserve the right to decree what people *really* saying or *really* doing through their talk. The danger of this approach lies in the nominal role our respondents now play in the generation of knowledge. Agency must be implicated in their talking ‘performance’ but this is something of a token provision; one which, perhaps, helps analysts wriggle out of accusations of discursive determinism. I see no reason why this agency cannot be extended to enable informants to contribute as interpreters. I am not saying that we should take their word as ‘truth’ or that people are always aware of the significance of their actions. [...] However, the fact that people may not have reflected on things in certain ways, does not preclude their ability to do so when these views are made explicit“ [kursiv im Original].

Kapitelübersicht

Vor dem Hintergrund dieser theoretischen und methodologischen Betrachtungen entwerfe ich im folgenden Kapitel eine Konzeption des öffentlichen Raumes. Elementar ist hierbei die Beobachtung, das Graffiti stets einen Eingriff in einen Raum darstellt und so eine Gegenreaktion herausfordert. Das dritte Kapitel dient einer Analyse der Graffiti-Szene als Subkultur. Ausgehend von einem kurzen Überblick über Graffiti im Allgemeinen sowie die Entwicklung der Bewegung weltweit und im spezifischen Fall Kolumbiens, werde ich mich mit einer näheren Bestimmung des Begriffs „Graffiti“ auseinandersetzen.

In den beiden folgenden Kapiteln soll es schließlich um die soziale Teilhabe breiter Bevölkerungsschichten am öffentlichen Raum gehen. Zunächst beleuchte ich die visuelle Konstruktion der Stadt mit besonderem Fokus auf die anti-systemische und antikapitalistische Komponente der Graffiti-Bewegung. Ausgehend von einer Reflexion über die legale und illegale Produktion von Graffiti sowie über die Einordnung desselben in Kategorien wie „Kunst“ oder „Vandalismus“, untersuche ich die Machtverhältnisse im (vermeintlich) öffentlichen Raum. Bedeutsam ist hierbei vor allem auch der Einsatz von Graffiti als Kommunikationsmittel, und damit als direkte Einflussnahme auf die öffentlichen Diskurse. Im Spannungsfeld zwischen einer kapitalistischen und staatlichen Dominanz in der Stadt – insbesondere in Bezug auf die Architektur, aber auch auf Werbung – analysiere ich im Anschluss Graffiti als einen Akt der politischen und sozialen Partizipation. Anhand eines Fallbeispiels werde ich abschließend erläutern, inwiefern Graffiti als Gegenentwurf zur anonymen kapitalistischen Großstadt gedeutet werden kann. Im Kontext des sogenannten Postkonfliktes erörtere ich das redemokratisierende und identifikatorische Potential der Graffiti-Bewegung. Dabei zeige ich auf, inwiefern Stigmatisierungen durchbrochen sowie soziale und ökonomische Alternativen zu einer kriminellen und gewalttätigen Karriere geboten werden können.

2. “EL ESPACIO PÚBLICO ES DE TODOS Y ES DE NADIE” – EINE KONZEPTUALISIERUNG DES ÖFFENTLICHEN RAUMES

Wie Henri Lefebvre (1991: 1) erläutert, wurde *Raum* historisch vor allem physikalisch betrachtet: als die geometrische Beschreibung einer leeren Fläche. Alicia Lindón (2007: 9) schlussfolgert aus dieser Beobachtung, dass die Reduzierung des (urbanen) Raumes auf die materielle Komponente auch dazu führe, die Stadt als Ganze auf ihre materiellen Eigenschaften zu reduzieren. Man müsse den Raum jedoch vielmehr umdenken als eine Welt des Festen und des nicht-Festen (der gelebte, wahrgenommene, repräsentierte Raum) und diese Vielschichtigkeit auch in die Analyse mit einbeziehen (ebenda). Die Verknüpfung eben dieser festen Eigenschaften mit den durch sie bedingten sozialen Aktivitäten, insbesondere im Rahmen historischer Prozesse, prägt erst die physische Materialität des Raumes: Denn die reale Existenz sozialer Beziehungen finde nur im und durch den Raum statt, werde durch diesen erst ermöglicht (Frehse 2013: 146/Lefebvre 1991: 129).

Daraus lässt sich ableiten, dass (sozialer) Raum ein (soziales) Produkt ist (Lefebvre 1991: 26). Diese Konzeptualisierung beinhaltet verschiedene Implikationen: So bildet laut Lefebvre (ebenda: 30f) der physikalische, *natürliche* Raum stets den Hintergrund, vor dem jede Gesellschaft ihren eigenen Raum produziert, welcher sich und damit auch die Gesellschaft im Folgenden reproduziert. Entscheidend ist jedoch, dass dieser Produktionsprozess nicht automatisiert abläuft: Vielmehr unterliegt er neben den *natürlichen* Bedingungen des physikalischen Raumes auch der *konstruierten* Umgebung, symbolischen Deutungen sowie insbesondere politischen und sozialen Strategien. Dadurch wird der Raum sowohl zum Ursprung als auch zum Resultat der entstehenden (Super)Strukturen und Institutionen einer Gesellschaft (ebenda: 84f). Gleichzeitig ist er stetigen Aushandlungen um die Macht und Deutungshoheit unterworfen: „Conflict is not something that befalls an originally, or potentially, harmonious urban space. Urban space is the product of conflict“ (Deutsche 1996: 278).

Demokratische Öffentlichkeit? Der ideale öffentliche Raum

Anna Waclawek (2008: 252f) stellt, ausgehend von diesen Beobachtungen, heraus, dass der Raum im Lefebvreschen Sinne in erster Linie ein politisches Instrument sei. Als solches ermögliche der Raum Homogenität und Kontrolle. Gleichzeitig strebe er eine Privatisierung im Sinne eines freien Warenflusses an. Auf Grund seines konstanten (Re-)Produktionsprozesses bietet der urbane Raum jedoch auch unendliche Möglichkeiten für Modifizierungen und Widerstand.

Dieses Potential der Modifizierung und des Widerstandes ist es dann auch, welches gewöhnlich als elementarer Bestandteil des öffentlichen Raumes betrachtet wird: „The term public has democratic connotations. It implies ‘openness’, ‘accessibility’, ‘participation’, ‘inclusion’ and ‘accountability’ to ‘the people’ “(Deutsche 1998: 1). In der Idealvorstellung gleicht der öffentliche Raum, den ich der Argumentation Clara Izarábals (2008: 23) folgend mit dem urbanen Raum gleichsetze, also einem Ort, der allen Bewohner*innen gleichermaßen offensteht und gehört²⁰. Dieser Vorstellung entsprechend soll der öffentliche Raum eine Basis für ein gesellschaftliches Miteinander, Begegnungen und soziales Lernen bilden. So beschreibt Izarábal (ebenda): “Public spaces embody the tension between cultural diversity and social integration, and are crucial to the expression and resolution of socio-spatial transformations in cities around the globe.” Auch der Código de Policía der Stadt Bogotá definiert den öffentlichen Raum entsprechend, wie ein Vertreter der Secretaria de Cultura im Interview betont:

Es el conjunto de inmuebles públicos y elementos arquitectónicos y naturales de los inmuebles privados destinados por naturaleza, usos o afectación, a la satisfacción de necesidades urbanas colectivas que trascienden los límites de los intereses individuales de todas las personas en el Distrito Capital de Bogotá” - Entonces como te das cuenta, es un concepto asociado al bien público, y que trasciende los intereses particulares que tenga cada una de las personas. Sobre esta base es que se ha construido mucho del ordenamiento jurídico que rige el tema de la apropiación del espacio público.

Im idealen öffentlichen Raum begegnen sich also die Bewohner*innen einer Stadt, unabhängig ihrer sozialen, kulturellen oder ökonomischen Hintergründe. Gleichzeitig dient er einem übergeordneten Zweck und nicht den Interessen Einzelner. Daher gibt er der

²⁰ Izarábal beschreibt, dass der öffentliche Raum heute auch translokale Phänomene wie das Internet umfasse. Dennoch ist der öffentliche Raum „almost by definition an urban space, and in many current treatments of public space the urban remains the privileged scale of analysis and cities the privileged site“ (Low/Smith 2006, zitiert in Izarábal 2008: 23). Aus dieser Betrachtung ergibt sich aus ihrer – und auch meiner – Sicht die Notwendigkeit, sich in der Analyse weiterhin auf den urbanen Raum zu konzentrieren (ebenda).

Bevölkerung die Möglichkeit, sich auszutauschen, mit verschiedenen Positionen und Meinungen konfrontiert zu werden und letztlich ihre eigene Rolle in der Stadt zu reflektieren. Der öffentliche Raum wird so zu einem Raum der Debatte: „Not only a *mise-en-scène* for diversity and difference, public spaces are sites for the negotiation of values, rights, duties, and rules of sociability in a community” (Izarábal 2008: 24, kursiv im Original). Diese Debatten im öffentlichen Raum bilden schließlich den Grundstein der Demokratie. Demokratie verstehe ich hierbei – analog zu Izarábal (ebenda: 21) – als ein politisches System, das der Herrschaft einer Mehrheit unterliegt. Zentral ist aus meiner Sicht vor allem die aktive Beteiligung der Bevölkerung: „The popular definition of a system ‘by the people, for the people’ has gradually prompted the expansion of democracy to mean decentralization, citizen participation, social justice, and respect of minorities” (ebenda). Entscheidend ist jedoch, dass nicht nur die räumlichen Gegebenheiten die Öffentlichkeit und damit die Basis demokratischen Austausches bilden: Vielmehr ist es der soziale Dialog, der – bedingt durch die räumlichen Gegebenheiten – erst die Öffentlichkeit konstituiert. So wird der öffentliche Raum zu einer Art Institution, welche Platz für Debatte bietet; zu einem Ort, an dem Rechte formuliert und Macht beschränkt wird; und zu einem Ort, an dem Identitäten sowohl konstruiert als auch hinterfragt werden (Deutsche 1998: 3).

Der Rückzug ins Private und die Privatisierung des öffentlichen Raumes

Daher drängt sich nun die Frage auf, wie demokratisch der als öffentlich verstandene, urbane Raum eigentlich real ist. Wenn man das Beispiel Bogotás betrachtet, stellt man fest, dass die Stadt spätestens seit den 1990-iger Jahren durch einen Rückzug ins Private gekennzeichnet wurde (Silva 2013b: 134). Einerseits vor dem Hintergrund des kolumbianischen Binnenkonfliktes und der Drogenkriminalität, deren Auswirkungen seit den 1980-iger Jahren verstärkt auch in den Großstädten zu spüren sind: Ereignisse wie die in einer Katastrophe endende Besetzung des Justizpalastes von Seiten der Guerilla *M-19* am 6. November 1985²¹ oder unzählige gezielte Anschläge auf Persönlichkeiten wie den

²¹ Das *Movimiento 19 de Abril* (M 19) war eine kolumbianische Guerillabewegung, die sich nach dem Wahlbetrug bei den Präsidentschaftswahlen am 19. April 1970 gründete. Am 6. November 1985 stürmte die Guerrilla den Justizpalast in Bogotá und nahm die zu diesem Zeitpunkt im Gebäude anwesenden, etwa 350 Personen als Geisel. Im Zusammenhang mit der Geiselnahme und anschließenden Rückeroberung von Seiten des Militärs am darauffolgenden Tag kamen mindestens 102 Menschen ums Leben – darunter elf Richter sowie die Angehörigen der Guerilla. Sieben Personen gelten bis heute als vermisst.

liberalen Präsidentschaftskandidaten Luis Carlos Galán Sarmiento²² im August 1989 oder den beliebten Komiker und Politiker Jaime Garzón Forero²³ im August 1999; lassen ein generelles Klima der Angst entstehen. Diese gesellschaftliche Stimmung wird durch den Einfluss der Medien noch zusätzlich befeuert. Wie Jesús Martín-Barbero und Germán Rey (1999: 29) beschreiben, existiert eine

secreta complicidad entre medios y miedos. [T]anto el atractivo como la incidencia de la televisión sobre la vida cotidiana tiene menos que ver con lo que en ella pasa que con lo que compele a las gentes a resguardarse en el espacio hogareño. [...] *[S]í la televisión atrae es porque la calle expulsa, es de los miedos que viven los medios.* [Kursiv im Original]

Hajo von Gottberg (2006: 50) belegt anhand verschiedener Studien, dass regelmäßige Zuschauer gewalttätiger Fernsehsendungen die Welt als gefährlicher einstufen als sie in der Realität ist. Dieser als „Scary World“ (ebenda) bezeichnete Effekt spielt so eine nicht unwesentliche Rolle bei dem Rückzug ins Private, den auch Armando Silva (2013a: 134f) Anfang der 1990-iger Jahre in Bogotá untersucht: Er entdeckt, dass es insbesondere ab 1993 häufig zu Stromausfällen kam und die Bevölkerung sich vorstellte, dass es in den unbeleuchteten Straßen besonders gefährlich sei. Zu der durch die Medien geprägten Vorstellung der gefährlichen urbanen Räume kam also die instinktive Angst vor der Dunkelheit. Entgegen der Erwartungen der Bevölkerung legen die Polizeistatistiken aus dieser Zeit jedoch besonders bei Überfällen und Straßenraub einen Rückgang von mehr als 30% nahe. Silva (ebenda) schließt daraus, dass die Menschen auf Grund der Vorstellung einer gesellschaftlichen Gefahr vorsichtiger waren und etwa ihren Arbeitsplatz früher verließen, sich weniger draußen aufhielten und eher als sicher geltende Wege wählten. So führte die Vorstellung der unsicheren Stadt zunächst zu dem beschriebenen Rückzug aus der Öffentlichkeit und im Folgenden, entgegen der Vorannahmen, auch zu einer Abnahme

²² Luis Carlos Galán Sarmiento war ein kolumbianischer Politiker und liberaler Präsidentschaftskandidat in den Jahren 1982 und 1989. Auf Anweisung von Pablo Escobar Gaviria – Kopf des Medellín-Kartells und zu diesem Zeitpunkt wohl mächtigster Drogenbaron der Welt; und des Paramilitärischen Anführers Carlos Castaño Gil wurde Galán am 18. August 1989 bei einer Wahlkampfveranstaltung in der an Bogotá angrenzenden Satellitenstadt Soacha ermordet.

²³ Jaime Hernando Garzón Forero war ein kolumbianischer Anwalt, Pädagoge, Komiker, Journalist und Friedensaktivist. Am 13. August 1999 wurde er vor der Radiostation, bei der zu diesem Zeitpunkt beschäftigt war, von zwei Auftragsmördern – vermutlich auf Anweisung von Carlos Castaño Gil sowie von Vertreter*innen der damaligen Sicherheitsbehörde DAS (Departamento Administrativo de Seguridad) hin – erschossen.

der Kriminalität. Auch der Graffitero *Óptimo*²⁴ beschreibt eine ähnliche Wahrnehmung, die bis heute andauert:

Entonces se supone que acá el espacio público es el espacio de todos, pero en la realidad es el espacio de nadie. ¿Sí? O sea, el espacio "still" que está peleado y la gente a la final termina huyendo de él. Eso pasa mucho acá en Bogotá y en Colombia en general, que los espacios públicos son todo menos públicos. O sea... por la noche pues te roban o viene la policía y te saca.

Eine Konsequenz dieser Entöffnung des städtischen Raumes ist die Möglichkeit, die Stadt im Gegenzug zu privatisieren. Camilo López, Manager des Unternehmens „Vértigo Graffiti“, betont so im Gespräch mit der Autorin: „Mira, las fachadas de Bogotá son mitad privadas, mitad públicas. O sea, este es un *espacio regulado*. No es un espacio libre.“ Wenn die Öffentlichkeit den urbanen Raum verlässt, wird diese „Lücke“ demnach von privaten, insbesondere wirtschaftlichen oder politischen Akteuren gefüllt. Ein Aushandlungsprozess zwischen Bevölkerung und der wirtschaftlichen/politischen Elite – welche sich in Bogotá zumeist überschneidet – über die visuelle Konstruktion der Stadt findet nicht mehr statt. Stattdessen dominieren lediglich die Interessen der Elite den Raum. Der Privatbesitz an Wänden und Gebäuden verhindert den sozialen Dialog und damit die primäre Entstehung von Öffentlichkeit im nächsten Schritt, in dem er die Nutzung und Gestaltung dieses Raumes untersagt. Der öffentliche Raum gehört also den Machtinteressen, und nicht mehr den Personen – also niemandem („nadie“). Der urbane Raum Bogotás entspricht somit weniger dem idealtypischen, freien, öffentlichen Raum, sondern vielmehr einem regulierten Ort, der den gesellschaftlichen Machtverhältnissen unterliegt. Rosalyn Deutsche (1998:1f) spricht in diesem Zusammenhang von einer Legitimierung undemokratischer Praktiken durch den Bezug auf die Öffentlichkeit:

The term “public space” is one component of rhetoric of democracy that, in some of its most widespread forms, is used to justify less than democratic policies: the creation of exclusionary urban spaces, state coercion and censorship, surveillance, economic privatization, the repression of differences and attacks on the rights of the most expendable members of society, on the rights of strangers and on the very idea of rights – on what Hannah Arendt called “the right to have rights.” The term public frequently serves as an alibi under whose protection authoritarian agendas are pursued and justified.

Wenn aber die Hauptfunktion des öffentlichen Raumes die Möglichkeit der Debatte ist, wird diese durch die Privatisierung und dementsprechende Entöffnung beschränkt. Durch die Regulierung des urbanen Raumes wird so auch der soziale Dialog und damit die

²⁴ Sofern nicht anders gekennzeichnet, stammen die Aussagen der Graffiterxs aus meinen Interviews. Die Namen der von mir Interviewten kennzeichne ich stets in Kursiv, mit Ausnahme der Vertreter*innen des IDARTES sowie der Secretaria de Cultura, die ich nicht namentliche benenne.

Ausübung demokratischer Praktiken reguliert: Denn wenn der öffentliche Raum als soziales Produkt stets auf den physikalischen Bedingungen sowie den durch diese bedingten sozialen Begegnungen basiert, wird somit auch definiert, wer an der demokratischen Aushandlung der Gesellschaft teilnehmen kann – und wer nicht.

Die visuelle Konstruktion der Stadt im Spannungsfeld der Machtstrukturen

Da soziale Beziehungen nur im und durch den Raum stattfinden können (siehe oben; Frehse 2013: 146/Lefebvre 1991: 129), ist die visuelle Konstruktion der Stadt ein bedeutender Faktor in der Entwicklung einer demokratischen Öffentlichkeit. Als entscheidende Komponente der „public culture“²⁵ (Waclawek 2008: 284) wird die urbane visuelle Kultur von verschiedenen Elementen unterschiedlich stark beeinflusst: Stadtplanerische Gestaltungen wie Parks und Plätze spielen ebenso eine Rolle wie die Architektur, die Anordnung und Beschilderung von Straßen, die Art und Platzierung von Werbekampagnen und schließlich autorisierte und nicht-autorisierte öffentliche Kunstprojekte – wozu ich auch Graffiti zähle. Die Verbindung der genannten Elemente bildet die visuelle Landschaft der Stadt und definiert folglich das Aussehen, aber auch das (Er)Leben einer Stadt (ebenda). Dabei bildet die Architektur und architektonische Stadtstruktur eine Bedeutungsebene, die von jeder*m Betrachter*in unterschiedlich ausgelegt und interpretiert wird. Aus diesen Interpretationen heraus entsteht die zweite Bedeutungsebene, die durch individuelle Gestaltung in Form von Werbebildern oder auch Graffiti manifestiert wird (ebenda: 285). Entscheidend ist, dass diese zweite Interpretationsebene laut Waclawek elementar mit der Realität der Stadt verbunden ist: Alle im urbanen Raum produzierten Bilder antworten auf, interagieren mit oder intervenieren bestimmte Räume und transformieren sie auf dieser Art, wenn auch teilweise nur kurzzeitig. Egal, ob die Versinnbildlichung des Konsums anhand der Werbung, die Realität der Gesetzgebung offen gelegt durch die Beschilderung oder eine Rebellion gegen eben diese Regulierung des urbanen Raumes ausgedrückt durch Graffiti – die Art der visuellen Kultur lässt Rückschlüsse über die Stadt und die in ihr lebende Gesellschaft zu (ebenda: 284f).

²⁵ Waclawek (2008: 284) definiert public culture als „a set of relationships between the economic, social, cultural, and environmental elements of a city and its citizens“.

In ihrem Werk *Ordinary Places. Extraordinary Events* (2008) analysiert Clara Izarábal die kapitalistische Transformation lateinamerikanischer Städte und die Auswirkungen dieser Veränderungen auf den öffentlichen Raum. Sie beschreibt die Entstehung neuer *gated communities* und neuer globaler Architektur, die Privatisierung und Gentrifizierung älterer Stadtteile sowie die Entstehung von Ghettos und Randstädten (*edge cities*). Basierend auf der Feststellung, dass der öffentliche Raum das Potential für Widerstand biete, betont sie, dass seine Erhaltung essentiell für die Bewahrung der Demokratie sei (ebenda: 15).
Ausgehend von dieser Argumentation schlussfolgert Izarábal:

The spatial barriers resulting from these processes – the lack of public space, or its reduction, privatization or over-regulation (through restrictions on activities and access); the lack of access due to land use regulations, the shape of the urban grid, or availability of transport – can significantly hamper the practices of citizenship and democracy.

(ebenda)

Auch Rosalyn Deutsche (1996: 24ff) beschreibt die Stadt als ökonomisch und kapitalistisch orientiert, was sie insbesondere am Beispiel von Gentrifizierungsprozessen nachweist. So hätten die spätestens in den 1980-iger Jahren weltweit einsetzenden, massiven Stadtumbauprojekte und die damit verbundene Gentrifizierung der Großstädte neuen kapitalistischen Ausbeutungs- und Unterdrückungsmechanismen den Weg geöffnet. Diese Projekte haben demnach zu einer Transformation der Städte mit Fokus auf die ausgeweitete staatliche Kontrolle und die Maximierung privaten Profits geführt (Deutsche 1998: 2). Wie weiter oben am Beispiel Bogotás beschrieben, werden urbane Räume zunehmend privatisiert, wodurch die Stadt selbst zu einem Produkt kapitalistischer sozialer Praxis wird (Deutsche 1996: 26f).

Aus dem öffentlichen Raum, der als offen für alle verstanden wird, wird also ein Raum voller konstruierter Grenzen, zu einem Raum des Nichts. Diese Privatisierung und Kapitalisierung des urbanen Raumes spiegelt sich elementar in der visuellen Konstruktion wieder:

It may be said of this space that it presupposes and implies a logic of visualization. Whenever a 'logic' governs an operational sequence, a strategy, whether conscious or unconscious, is necessarily involved. So, if there is a 'logic of visualization' here, we need to understand how it is formed and how applied. The arrogant verticality of skyscrapers, and especially of public and state buildings, introduces a phallic or more precisely a phallocratic element to the visual realm; the purpose of this display, of this need to impress, is to convey an impression of authority to each spectator. Verticality and great height have been the spatial expression of potentially violent power.

(Lefebvre 1991:98)

Da sozialer Raum ein soziales Produkt ist, spiegelt er also nicht nur die Gesellschaft selbst, sondern auch die in ihr herrschenden Machtverhältnisse wieder. Der produzierte Raum

dient als Werkzeug des Denkens und Handelns – und wird zum Mittel der Machtausübung, Dominanz und Kontrolle (Lefebvre 1991: 21). Dementsprechend konstruieren kapitalistische Städte einen Raum, der charakteristisch für die kapitalistische Gesellschaft ist (ebenda: 126). Doch auch wenn der urbane Raum von den politisch (und ökonomisch) Mächtigen einer Gesellschaft dominiert wird, können sie ihn nie zur Gänze kontrollieren:

A paradox that we have already mentioned and emphasized is the fact that the political power which holds sway over 'men', though it dominates the space occupied by its 'subjects', does not control the causes and reasons that intersect within that space, each of which acts by and for itself.

(ebenda: 413)

Rosalyn Deutsche (1998: 8) argumentiert, dass die „Schützer“ des öffentlichen Raumes – gemeint sind Politiker*innen und Beamte*innen – zumeist diesen vor unerwünschten Nutzer*innen schützen wollen: Dazu zählt sie insbesondere Obdachlose und Straßenverkäufer*innen. Demnach existiert eine Art erwünschte, **adäquate** Nutzung des urbanen Raumes. Wenn der urbane Raum in der Idealvorstellung jedoch allen gehört, wie können dann Bevölkerungsteile von der Nutzung desselben ausgeschlossen werden? Zumal, wie Deutsche (1998: 2) am Beispiel der Obdachlosen ausführt, diese Bevölkerungsgruppen häufig erst durch die Gentrifizierung und die damit verbundene Privatisierung des öffentlichen Raumes, die sich auch in steigenden Lebenshaltungskosten äußert, geschaffen werden. Es lässt sich also feststellen, dass den Interessen bestimmter Bevölkerungsgruppen im urbanen Raum mehr Bedeutung zugemessen wird als anderen: Während Werbung in der visuellen Konstruktion der Städte eine enorme Rolle spielt, werden andere künstlerische Nutzungsformen wie Graffiti zumeist als visuelle Verschmutzung gedeutet. So lassen sich auch am Beispiel Bogotás – insbesondere nach dem Regierungswechsel im Januar 2016 – Diskurse beobachten, wonach der öffentliche Raum „sauber“ sein soll - also frei von ambulanten Verkäufer*innen, Obdachlosen und Graffiti:

El cambio de administración, de lo que era, digamos, una administración progresista a una administración, digamos con una tendencia más hacia lo tradicional, lo conservador, casi... y además de corte neoliberal, sí es como privilegiar los intereses privados de los grandes, digamos, como de los grandes gremios económicos de Bogotá; que se mide en acciones contundentes tales como la limpieza... la erradicación de los vendedores públicos del espacio público [...]. Pero entonces digamos que, cuando la administración retira a los vendedores ambulantes, es porque quiere alguien una priorización a lo que se llama el comercio legal. [...]. **Entonces fijate que la orientación de la nueva administración en relación con el tema del espacio público es más a restringir el espacio público hacia los intereses mayoritarios**[...].Y eso significa que las personas ven en los... – por ejemplo, para el tema de graffiti: apuestan por tener una ciudad más limpia, por decirlo de alguna manera, más aséptica, como más libre de tanta contaminación visual y más “saludable” para sus intereses, no.

(Vertreter der Secretaria de Cultura)

Auffällig bei diesem Zitat ist der Gebrauch von Wörtern wie „la limpieza“, „contaminación visual“ oder „una ciudad más limpia, [...] más ‚saludable‘“, die meine Argumentation stützen. So wird es als „gesund“ betrachtet, die Stadt entsprechend der Interessen der (vermeintlichen) Mehrheit zu „reinigen“.

Symbolische Macht und die Entstehung von Imaginarios Urbanos

Dementsprechend gibt es einen bestimmten Anteil der Bevölkerung, dem ein größerer Anspruch auf die visuelle Konstruktion der Stadt zugesprochen wird. Wer über ökonomisches Kapital verfügt, erhält laut Pierre Bourdieu (1992) auch soziales und symbolisches Kapital, welches sich wiederum in politischem Kapital und demzufolge politischer Macht äußert. Dieser Zusammenhang wird umso deutlicher, wenn man im Falle Bogotás die Verbindungen zwischen der ökonomischen und politischen Elite betrachtet²⁶. Diese ökonomische und politische Macht wird deutlich anhand der Architektur Bogotás: Banken und Versicherungen besitzen einen Großteil der Hochhäuser der Stadt, während die imposante Architektur staatlicher Gebäude insbesondere das Zentrum dominiert. So werden, wie Lefebvre (1991: 98) erläutert, die Machtunterschiede innerhalb einer Stadt anhand der Architektur deutlich. Gleichzeitig offenbart sich die Kontrolle über die Nutzung des öffentlichen Raumes, wodurch auch die kapitalistische Prägung des urbanen Raumes manifestiert wird. Wer nun symbolisches Kapital und damit die Kontrolle über die visuelle Konstruktion einer Stadt hat, kontrolliert auch – in gewissem Rahmen – den aus der Stadt heraus produzierten öffentlichen Raum.

Gleichzeitig ergibt sich aus dieser symbolischen Kontrolle heraus auch die Macht über die in der Stadt entstehenden *Imaginarios*²⁷ *Urbanos*. Laut Nestór García Canclini (García Canclini/Lindón 2007: 93) ergänzen die *Imaginarios* die Frakturen und Löcher dessen, was wir als Realität wahrnehmen. Das Konzept bezieht sich also auf den Bereich der Vorstellung

²⁶ Zu einer ausführlichen Analyse der Verknüpfungen zwischen politischer, ökonomischer und auch medialer Macht vergleiche Reporter ohne Grenzen (2015), MOM (2015).

²⁷ Als *Imaginarios* verstehe ich nach Edgar Morin die Gesamtheit von Mythen und Symbolen einer Gesellschaft, die gemeinsam die soziokulturelle Identität der Einzelnen sowie den kulturellen Code einer Gesellschaft als Ganze bestimmen (Morin 1974: 198f). Auf Basis dieser kollektiven *Imaginarios* wird die *imagined community* (Anderson 1991) konstruiert, die wiederum die Grundlage des Gemeinschaftsgefühls einer Gesellschaft bildet. Auch wenn Anderson sein Konzept der *imagined communities* prinzipiell auf die Entstehung von Nationen bezieht, übertrage ich es hierbei auf die städtische Gesellschaft. Denn wie er selbst formuliert: „In fact, all communities larger than primordial villages of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined.“ (ebenda: 6).

und symbolischen Deutung, im Unterschied zu der empirisch beobachtbaren Stadt (ebenda: 90). Aber: „El imaginario no sólo es representación simbólica de lo que ocurre, sino también es el lugar de elaboración de insatisfacciones, deseos, búsqueda de comunicación con los otros” (ebenda: 93). Armando Silva (2013a: 127) bezieht sich bei der Konzeptualisierung der urbanen *Imaginarios* auf die städtischen Erkennungsmarken, die „in der Wechselwirkung zwischen den Bewohnern und ästhetischen Schöpfung sowie dem Urbanen als öffentlichem Geschehen, in dem städtische Lebensweisen Form annehmen“, von den Bewohnern einer Stadt konstruiert werden. Fraya Frehse (2013: 150f) verbindet die Theorien García Canclinis und Lefebvres und argumentiert deren Affinität: So würde die regressiv-progressive Methode Lefebvres die empirische Erfassung der ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ (García Canclini) ermöglichen, die sich nicht nur in den materiellen Zeugnissen einer Gesellschaft ausdrücke, sondern auch in der flüchtigen Realität der sozialen Beziehungen und der alltäglichen Praxis.

Man kann die *Imaginarios Urbanos* also als die symbolische Deutung des öffentlichen Raumes betrachten. Meiner bisherigen Argumentation folgend beruht die Konstruktion der *Imaginarios Urbanos* also ebenso wie die Produktion des öffentlichen Raumes auf der visuellen Konstruktion der Stadt, sowie den durch sie bedingten sozialen Beziehungen und Interaktionen. Gleichzeitig liegt den *Imaginarios* eine gewisse – bewusste oder unbewusste - Lektüre der Stadt zu Grunde:

...imaginamos mientras viajamos, construimos suposiciones sobre lo que vemos, sobre quiénes se nos cruzan, las zonas de la ciudad que desconocemos y tenemos que atravesar para llegar a otro destino, en suma, qué nos pasa con los otros en la ciudad. Gran parte de lo que nos pasa es imaginario, porque no surge de una interacción real. Toda interacción tiene una cuota de imaginario, pero más aún en estas interacciones evasivas y fugaces que propone una megalópolis.

(García Canclini 1997: 89).

Man kann den Entstehungsprozess von *Imaginarios Urbanos* also als eine Art Kommunikation des Individuums mit dem ihn* sie umgebenden urbanen Raum deuten. Die *Imaginarios Urbanos* wiederum bilden die Grundlage der *Imaginarios Colectivos* (Morin 1974: 198f), die erst zu dem Entstehen einer gefühlten Gemeinschaft, einer *imagined community* (Anderson 1991) führen. Jene gefühlte Gemeinschaft ist schließlich die Basis einer demokratischen Gesellschaft: Denn „regardless of the actual inequality and

exploitation that may prevail in each, the [community]²⁸ is always conceived as a deep, horizontal comradeship“ (ebenda: 7).

Dieser Dialog zwischen der Stadt und ihren Bewohner*innen kann sich in verschiedenen Prozesse äußern: in der Entstehung von Nachbarschaftsgruppen ebenso wie im Lokalpatriotismus von Fußballfans. In dieser Arbeit soll es nunmehr um eine besondere Form dieses Dialogs gehen, der im Folgenden auch als Basis weiterer sozialer Dialoge dienen kann: dem Kontakt zwischen Graffitiern und Wand, also urbanem Raum. Wie *Camilo López* betont, ist auch Graffiti nicht (nur) an den materiellen Raum gebunden: „Digamos que es una reflexión no del espacio físico. Es una reflexión más de fondo de cómo me conecto y cómo me converso con mi ciudad“. Auch Armando Silva (2013b: 113) betrachtet öffentliche Kunst, und damit auch Graffiti, weniger als Kunst im öffentlichen Raum, sondern vielmehr als eine Art Vermittler zwischen der Stadt und ihren Bewohner*innen: „...la mediación convierte el espacio en algo sociable, dándole forma y atrayendo la atención de los ciudadanos hacia el contexto más amplio de la vida, de la gente, de la calle y de la ciudad“. So wie auch der öffentliche Raum selbst ständig neu produziert, neu ausgehandelt wird, befindet sich auch Graffiti im ständigen Wandel. Und so wie auch der öffentliche Raum stets politisch ist, ist auch Graffiti stets ein politischer Akt (ebenda: 113f). Gleichzeitig bilden Graffiti, allein schon durch ihre schiere Anzahl insbesondere im Falle Bogotá, einen elementaren Teil der visuellen Konstruktion der Stadt. Wie ich im weiteren Verlauf aufzeigen werde, kann Graffiti daher als Versuch gedeutet werden, die im urbanen Raum abgebildeten Machtstrukturen zu unterwandern: Die illegale Aneignung des öffentlichen Raumes konterkariert so dessen Privatisierung und Monopolisierung zu Gunsten der Interessen einzelner.

²⁸ Anmerkung der Autorin: Anderson spricht in diesem Zitat ursprünglich von der Nation („the nation“) – wie ich jedoch in Fußnote 27 erläutert habe, lässt sich das Konzept der Nation laut Anderson auch auf kleinere Gemeinschaften übertragen.

3. GRAFFITI ALS GESELLSCHAFTLICHES PHÄNOMEN

Im Folgenden soll es zunächst um eine Einordnung der Graffiti-Bewegung im Allgemeinen sowie im speziellen Falle Bogotás gehen, bevor ich im nächsten Kapitel auf das Zusammenspiel von visueller Konstruktion, öffentlichem Raum und Graffiti zurückkomme. Entscheidend ist jedoch schon anzumerken, dass sowohl Graffiti als auch andere Formen öffentlicher Kunst sowie die *Imaginos Urbanos* stets aus einer ästhetischen und einer gesellschaftlichen Dimension heraus agieren (Silva 2013b: 114). Demnach entsteht Graffiti mit einer spezifischen Motivation, die sowohl ästhetisch als auch gesellschaftlich oder individuell inspiriert sein kann. Daher spielt auch die Persönlichkeit sowie die soziale Position der/s Graffiterxs eine wichtige Rolle, wie ich im Anschluss zeigen werde.

3.1. WAS IST GRAFFITI?

Aun cuando cierto tipo de gráfica callejera, como la comercial, puede y debe acogerse a políticas de regulación, otras como el graffiti o el estencil son marginales por naturaleza, y aunque puedan disgustar a algunos, son signo de que vivimos en una ciudad plural, y su aparición constituye el ejercicio democrático de sectores de nuestra sociedad que marcan la calle como una manera de autorreferenciarse y reclamar espacios de participación.

(Colectivo Popular de Lujo 2005: 3f)

Mitte der 1960iger Jahre tauchten in New York erstmals Schriftzeichen in den Zügen der U-Bahn-Linien auf²⁹: Während sich diese frühe Form von Graffiti zunächst auf die später als *Tags*³⁰ bekannt werdenden Namens Kürzel beschränkte, entwickelten diese ersten (*Train*) *Writers*³¹ schon bald ein Konkurrenzdenken. Wenn es in der Anfangszeit noch ausreichte, ab und an *Tags* in den Zügen zu hinterlassen, um gesehen zu werden, nahm die Graffiti-Szene bereits einige Jahre später solche Ausmaße an, dass die *Writers* zu immer neuen Darstellungsformen greifen mussten, um aufzufallen. So waren auch bald die ersten *Pieces*³² auf den Außenseiten der Waggons zu sehen, die von Mal zu Mal gewagter, aufwendiger und größer wurden. Mitte der 1970-iger Jahre fuhren auch *Whole Trains*, von

²⁹ Für einen ausführlicheren Überblick über die Entstehung der Graffiti-Szene in New York vergleiche Castleman (1982), Waclawek (2008: 2ff; 72ff).

³⁰ Zur Charakteristik von *Tags* vergleiche Fußnote 6.

³¹ *Writers* ist die Eigenbezeichnung der Graffiterxs in New York und leitet sich von dem ab, was sie hauptsächlich tun: Sie schreiben („write“) ihren Namen an Züge oder die Wände der Stadt (Castleman 1982: xi). Daher verwende ich diesen Begriff, ebenso wie seine Ableitungen („Writing-Graffiti“), in dieser Arbeit ausschließlich für Referenzen an die New Yorker Graffiti-Szene bzw. den New Yorker Graffiti-Stil. Da es sich um ein englisches Fremdwort handelt, dekliniere ich den Begriff analog. Da das Wort „Writer“ im Englischen geschlechtsneutral verwendet wird, gendere ich den Begriff nicht mit Gender*.

³² Zu den Merkmalen von *Pieces* vergleiche Fußnote 8.

vorne bis hinten und von oben bis unten bemalte Züge, durch New York. Auf diesen fanden sich dann auch zuerst großflächige *Murals*³³, die zumeist bestimmte Thematiken („Frohe Weihnachten New York“, vgl. Castleman 1982: 36f) behandelten. Parallel spaltete sich die Bewegung: *Writer* mit einem eher ästhetischen Fokus, die eher wenige, aber dafür umso aufwendigere Graffiti auf die Züge sprayten, überzeugten vor allem mit *Style*³⁴. Andere *Writer* fokussierten sich eher auf die schiere Anzahl: Mit der Entwicklung der *Throw-Ups*³⁵ als eigenständiger Graffiti-Form legten die *Writers* ihren Schwerpunkt auf die Produktion tausender einfacher, schneller Graffiti in allen Ecken der Stadt. Mit der Zunahme der Verfolgung von *Graffiti-Writers* ab Mitte der 1980-iger Jahre sowie mit der Implementation neuer Zugtypen und -lackierungen, an denen die Farbe kaum haftete, entdeckte die Szene die Wände der Stadt erneut für sich: Auch im Vorfeld hatten *Writer* bereits Häuserwände und Straßenzüge besprüht – doch nun erreichte die Graffiti-Produktion in der gesamten Stadt ein völlig neues Ausmaß und wurde zu einer elementaren Komponente der visuellen Konstruktion der Stadt (Castleman 1982: X ff).

Diese neue Bewegung entwickelte von Beginn an eine ganze Reihe von Regeln und Organisationsprinzipien, die die Zugehörigkeit zur Graffiti-Szene sowie das Verhalten untereinander bestimmten (vgl. hierzu unter anderem Castleman 1982: 52ff). Trotz seiner Vielfältigkeit in Bezug auf die ästhetische Qualität (*Tags*, *Throw-Ups*, *Pieces*, *Murals*) und den zu bemalenden Untergrund (in Zügen, auf Zügen, an Hauswänden, etc.) basiert das New Yorker Graffiti auf gemeinsamen Merkmalen: So ist beispielsweise der Name der*des *Writers* stets essentiell im Graffiti. Während *Tags*, *Throw-ups* und *Pieces* im Grunde eine mehr oder weniger ausgeschmückte bzw. abgekürzte Wiedergabe des eigenen oder des Straßennamens („street-name“, Castleman 1982: 71) darstellen, sind *Murals* zumeist eine grafische Darstellung, die mit dem Namen verbunden oder zumindest signiert wird. Daher ist das Graffiti-Endprodukt stets sowohl mit der Identität der*des *Writers*, als auch mit seinem*ihrem Status innerhalb der Graffiti-Szene verbunden (Waclawek 2008: 2). Denn der Graffiti-Name ermöglicht den *Writers*, innerhalb der Stadt (an)erkannt und bekannt zu werden, während sie gleichzeitig ihre Anonymität bewahren können (ebenda: 3). Wie Anna Waclawek (2008: 3) beschreibt, erlebt ein*e *Writer* also innerhalb der Graffiti-Szene ein

³³ Zu *Murals* vergleiche Fußnote 9.

³⁴ *Style* bezieht sich auf eine möglichst ausgearbeitete Ästhetik: Wer *Style* hat, überzeugt demnach durch seine künstlerischen Fähigkeiten (Waclawek 2008: 14f).

³⁵ Zur *Throw-Ups* vergleiche Fußnote 7.

unterstützendes – wenn auch rivalisierendes – Netzwerk von Initiierten, das auf bestimmten Regeln, Hierarchien und Freundschaft beruht, sowie verschiedene Mittel zur Aushandlung der eigenen und der kollektiven Identität bietet.

Graffiti als kultureller Ausdruck und Basis der öffentlichen Kommunikation

Ab den 1980-iger Jahren verbreitet sich die Graffiti-Bewegung von New York aus in der ganzen Welt: Einerseits produzieren *Writers* Graffiti auf internationalen Reisen, andererseits werden ab diesem Zeitpunkt Graffiti-Filme, Underground-Magazine (*Fanzines*) und (Kunst)Ausstellungen mit einem Fokus auf Graffiti weltweit populär. Ein weiterer wichtiger Faktor ist die bereits erwähnte Ausweitung der Hip-Hop-Bewegung, die zu diesem Zeitpunkt bereits mit Graffiti assoziiert wird. Im späteren Verlauf spielt auch das Internet eine entscheidende Rolle, insbesondere bei der internationalen Vernetzung der Graffiti-Szene³⁶.

Bei seiner weltweiten Popularisierung passte sich Graffiti den lokalen Bedingungen an und vermischte sich gleichzeitig mit weiteren Kunstformen, wie ich am Beispiel der Graffiti-Szene Bogotás aufzeigen werde. Eine Reihe von grundlegenden Merkmalen blieb jedoch essentiell. So kann die Produktion von Graffiti stets als Antwort auf eine Vielzahl sozialer Bedürfnisse, seien sie politischer, personaler oder religiöser Natur, betrachtet werden. Dadurch wird Graffiti zu einem kulturellen Ausdruck und Kommunikationsmittel, einer Reaktion auf Unterdrückung oder auch einer Form der Sichtbarmachung der eigenen Existenz (Waclawek 2008: 72). Wie *Cheché* beschreibt: „... el grafiti es una cuestión que no es lo artístico. El grafiti es la expresión de la gente en la calle, respecto a lo que quiere decir.“ Diese Funktion als Kommunikationsmittel wird unterstützt durch den einfachen Zugang, den Graffiti als Medium bietet:

Bueno, el grafiti es un medio pues inmediato, gratuito, espontaneo, muy chévere. Pues, que tiene mucha... está lleno de muchos rituales o formas de hacerlo, que implica pues que cada persona se... que lo haga, sienta y piensa y haga cosas diferentes. Entonces yo lo ato bastante, como que al universo y a la diversidad de pensamiento – y aquí somos todos muy diferentes. Eso va creando diversidad también en la expresión, va creando diversidad en las formas de hacer grafiti, en la estética, en que hay un grafiti político, hay un grafiti que es amoroso, hay un grafiti pues que es un muñeco, otro que es algo que no se entiende, algo que representa, no sé, cosas de fútbol. Entonces, son diálogos de todas esas ideas y todas esas formas que nos hemos pensado... como tomar en la calle. Porque pues es gratis, es fácil, tiene mucho más visualización que cualquier otra cosa.

(Yurika)

³⁶ Zu einer genaueren Analyse der weltweiten Verbreitung der New Yorker Graffiti-Bewegung, mit besonderem Fokus auf die Rolle des Internets, vergleiche unter anderem Waclawek (2008: 186f).

An diesen Aussagen von *Yurika* werden gleich mehrere zentrale Punkte deutlich: Zunächst ist die Rolle von Graffiti als freies und unzensiertes Kommunikationsmittel essentiell, welches noch dazu eine besondere Sichtbarkeit innerhalb des urbanen Raumes ermöglicht.

Parallel stellt Graffiti eine Art Gegenbewegung zur Werbung dar:

...Además, pues es un tipo de reclamo, como que la publicidad está ahí y pues esta es nuestra forma de hacer publicidad gratis – porque pues no tenemos como la infraestructura de las grandes marcas de poner una valla o de poner alguna imagen que pues yo no quiero ver, pero igual la tengo que ver, porque es publicidad. Entonces como que el grafiti es también una contrapuesta a esta parte de la publicidad. Entonces se convierte en un medio para todos, que ha sido en Colombia una pared hacia el diálogo de muchos sucesos, pensamientos, puntos de la historia, marchas, juventud rebelde, juventud pues pintando, juventud queriendo tener una expresión artística en la ciudad.

(*Yurika*)

Einerseits ist Graffiti umsonst und nicht kapitalistisch motiviert – andererseits untergräbt Graffiti so die Machtstrukturen des Kapitalismus, wonach wer politisches und ökonomisches Kapital (Bourdieu 1992) besitzt, den öffentlichen Raum dominiert. Denn um ein Graffiti an prominenter Stelle zu platzieren, ist weder die Finanzierung von Designer*innen noch von Werbeflächen nötig. Der Materialgebrauch liegt dabei ebenso wie die Aussage alleinig im Ermessen der*des Graffiterxs. Hierbei offenbart sich die antisystemische und antikapitalistische Komponente, die elementarer Bestandteil der Graffiti-Bewegung ist. Auch die Graffitera *Sabali* betont: „... es que el grafiti escapa de una lógica de lo económico. Grafiti no produce plata. Grafiti no hace plata. Grafiti no lo hace por plata.“ Auf diese Weise werden aus Graffitis „instante[s] de tolerancia en una ciudad“ (*Camilo López*), die den sozialen Dialog befördern: „Y propone una conversación, porque invita a conocer pensamiento ajeno. Invita a conocer pensamiento del otro, invita a concebir las ideas del otro, invita a multiplicar esa comunicación“ (ebenda).

Dementsprechend wird die Aneignung von Räumen nicht nur zu einer kulturellen Expression, sondern zu einem Kanal der Partizipation am öffentlichen Raum, der gleichzeitig die vorhandenen Machtstrukturen hinterfragt und bloßlegt. Bill Rolston und Amaia Alvarez Berastegi (2016: 34) beschreiben, dass Graffiti im Kontext sozialer und politischer Bewegungen verbale Argumente auf eine Weise konzeptualisieren, kondensieren und repräsentieren können, die mit einer rein verbalen Beschreibung nicht möglich wäre. So wird eine Art von Widerstand möglich, die die Vitalität und Existenz anderer, oppositioneller Meinungen und Gruppen beweist (ebenda: 35). Entscheidend ist dabei die Tatsache, dass Graffitis stets öffentlich produziert und somit für alle

Bevölkerungsgruppen zugänglich werden – sowohl in Bezug auf die Produktion an sich, als auch auf die Rezeption. Gleichzeitig ist Graffiti grundsätzlich vergänglich:

... el grafiti fundamentalmente es efímero. Entonces, así dure 50, 60 años, inevitablemente se va a desgastar. Que muchos de los materiales que usamos, no sólo la pintura sino también el papel, muchos materiales, se desgastan. [...] Pero es también bonito, también pensar que... también como criticar esa idea de la "obra" o de las cosas que duran para siempre, sino que también se transforma. *Habla mucho de la ciudad*. Los tags que uno ve hace 10 años, los murales o los estiquers [...], son muy distintos a los de ahorita.

(Antrax)

Wie *Antrax* betont, ist der temporale Aspekt bei der Betrachtung von Graffiti gleich aus vielfacher Hinsicht bedeutsam: Einerseits ist Graffiti stets tagesaktuell, andererseits allein auf Grund der verwendeten Materialien von begrenzter Lebensdauer. So spiegelt Graffiti die aktuelle Entwicklung einer Stadt wieder, die aktuellen Themen und Diskurse, die in ihr diskutiert werden. Außerdem sozialisiert es genau diese Themen von dem Moment seiner Entstehung an: „El grafiti se sociabiliza desde el instante en que es ejecutado en la calle. Es una expresión que siempre está en el espacio público, dialogando con absolutamente todos los transeúntes que se encuentre“ (Castro et. al 2008: 70).

Dementsprechend wird Graffiti zu einem kurzlebigen, performativen Akt, der auf Grund der begrenzten materiellen und bürokratischen Anforderungen stets zeitnah auf aktuelle Geschehnisse reagieren kann. Dadurch werden effektive Beziehungen sowohl zwischen dem Graffiti und seinen Betrachter*innen, als auch zwischen dem Graffiti und seinem Kontext konstruiert: „Street art’s raison d’être in the city scape is in many ways about the fostering of a relationship between the artist, the viewer, and the physical and cultural spaces of a city“ (Waclawek 2008: 230). Auf diese Weise kann Graffiti unzensierte Ideen kommunizieren, die sowohl zur Reflexion als auch zur direkten Aktion anregen können (ebenda: 236f).

Entscheidend bei diesem Zusammenspiel zwischen Graffiti, Publikum und Kontext ist auch die unklare Autorenschaft der Graffitis: Da sie üblicherweise unter einem Pseudonym (dem *Street Name*) produziert werden, wird der*die Betrachter*in laut Waclawek (2008: 236f) dazu angeregt, an der Konstruktion der Bedeutung des Graffitis aktiv mit zu wirken – woraus sich eine gewisse partizipatorische Autorenschaft ableite. Dieser Effekt wird durch die Tatsache, dass Graffitis durch ihre zumeist nicht eindeutige Form und Ästhetik keine exakte Interpretation implizieren, noch verstärkt. So entsprechen Graffiti nicht den Erwartungen des Publikums (in inhaltlicher und/oder ästhetischer Hinsicht) und würde

daher eine starke Reaktion provozieren (ebenda). Wie *Parásito* beschreibt, ist Graffiti grundsätzlich unbequem:

... para mí, la función del grafiti, sea figurativo, sea streetart o sea más abstracto como las letras; es dar un mensaje, transgredir el espacio... lo que se concibe como espacio público y espacio privado, cuestionar eso e incomodar. Incomodar, porque si uno no se incomoda, no se mueve y no cambia.

In diesem Ausschnitt deutet sich auch das wohl bedeutsamste Merkmal der Graffiti-Bewegung an: Wie ich bereits weiter oben beschrieben habe, ist Graffiti in seiner Quintessenz stets antisystemisch und somit eine Form der Rebellion.

Graffiti als politischer Akt

Die reine Intervention des öffentlichen Raumes stellt bereits einen politischen Akt dar:

Es una acción política y pues también lo entendíamos como: Cuando no hay un mensaje en la pintura, hay un mensaje en la acción física de estar pintando en la calle. Estar haciendo algo que no es normal, estar haciendo algo que por ley no está bien visto.

(Yurika)

Unabhängig von der zu vermittelnden Nachricht untergräbt Graffiti demnach das gesellschaftliche (Macht)System durch seine bloße Existenz. *Cazdos* beschreibt, dass manchmal der Akt des Graffitis selbst mehr aussagt als explizite Nachrichten, die dieses Graffiti beinhalten könnte:

... a veces la gente piensa como: "La función del grafiti respecto...", sí, al mensaje de ese grafiti. Pero no se puede pensar la función del grafiti y ya pensar como cuánto esa persona duró haciéndolo. O el gesto corporal que tuvo que hacer para hacer ese grafiti. Y me parece que ese tipo de gesto, o como de pintar una patrulla de policía... Como, pintas una patrulla de la policía y pfff, no importa que sea. O sea, no importa el mensaje, no importa si es feo, si es bonito. O sea, estás puteándote la policía y ya, o sea, no hay nada que hacer. Es como... sí, es la verdad. Es como: **El gesto ya es todo**. O sea, el gesto, así sea que se hecha un balde de pintura encima, ya listo. O sea, el gesto de anublar las políticas policíacas, ya eso es para mí, a veces más funcional o más importante.

Michael Walsch (1996: 3) bezeichnet Graffiti als „an act of creative (and destructive) ritual transgression against a repressive political-economical order“. Daher verstünden sich Graffiterxs selbst als „'revolutionaries' outside the established art 'market' of the gallery system and the utilitarian values of capitalist social order“ und ihre Graffiti als „ideological statements and symbolic transformative instruments for initiating social change“ (ebenda). Graffiti wird zu einem rituellen (und politischen) Akt, der den Wert des privaten Eigentums zerstört („destruct“) und damit auch die Homogenität des öffentlichen Raumes angreift. Auf diese Art und Weise erhalten vormals marginalisierte Individuen politische Macht und

werden symbolisch ermächtigt („empowered“) (ebenda: 3-7). *Antrax* unterstreicht den zentralen Aspekt der Rebellion:

...yo creo que el grafiti fundamentalmente es una expresión de rebeldía. Es una expresión de gente que se inquieta por cosas, que persigue objetivos distintos, pero es como manifestarse. No sé si expresarse, pero como... sí, de estar ahí. De estar ahí, de decir cosas.

Neben dieser politischen Komponente, betont *Antrax* auch das von Walsh (1996: 3ff) angedeutete destruktive, aber zugleich kreative Potential des Graffitis:

... yo pienso que el rol del grafiti fundamentalmente tiene muchas vertientes. **Está para destruir, también está para construir.** [Yo] pienso que pueden ser muchos los objetivos, pero principalmente es afirmarse en la calle, comunicar, comunicar cosas, interactuar con el público, sorprender a la gente [...]. Pero yo creo que sí, eso es el **transformar los espacios**. Quizás en principio es como transgredir esa manera en que se ve la división entre lo público y lo privado, como resultado de ese sistema económico en el que vivimos, donde todo está invadido por propiedad privada. Todos son predios privados, todo está cercado, todo está vigilado de cámaras. Pero es ver también como también se hallan [...] esas grietas. Esas grietas del sistema, meterse en esas fallas, en esos lugares donde no opera sencillamente lo institucional, pero también al mismo tiempo se está dialogando con muchas instancias y muchas cosas de la sociedad. Pero es eso, es como... siento que el grafiti es – de nuevo – para transgredir, porque eso es el rol fundamental. Pero también para proponer, desde muchas perspectivas.

Dieses Zitat offenbart zugleich den Anspruch der Graffiti-Bewegung, die visuelle Konstruktion der Stadt zu transformieren – und damit implizit den urbanen Raum als Ganzen. So setzt *Antrax* in dieser Passage die Intervention der Straße und die darin implizite Interaktion mit der Bevölkerung mit eben dieser Transformation der Stadt gleich. Zudem beschreibt er die Möglichkeit, mit Hilfe des Graffitis die Risse innerhalb der Gesellschaft („las grietas del sistema“) zu offenbaren und auch anzuprangern. Dieses Potential ist es dann, das eine politische und soziale Partizipation marginalisierter Bevölkerungsgruppen ermöglicht, auf die ich an späterer Stelle noch ausführlich eingehen werde.

Versuch einer Definition

Dieser Argumentation folgend verstehe ich Graffiti also als einen politischen Akt, deren essentielle Komponente die Aneignung des urbanen Raumes darstellt und welcher auf die (soziale und politische) Transformation desselben abzielt. Bei meiner Betrachtung steht dabei weniger die ästhetische Qualität des Endproduktes im Vordergrund, sondern vielmehr der*die Graffiterx und seine*ihre individuelle Motivation. Aus diesem Grund fokussiere ich mich auf „frei“ entstandene Graffitis, seien sie in einem legalen oder illegalen Kontext produziert worden. Jegliche kommerzielle oder institutionelle Form des Graffitis, die in irgendeiner Form kuratiert wurde, betrachte ich dementsprechend nicht als Graffiti

- denn sie widerspricht meiner bisherigen Argumentation, wonach Graffiti der individuelle Ausdruck der Personen im öffentlichen Raum sei. Diese Betrachtung orientiert sich auch an den sieben Valenzen³⁷, die Armando Silva (2013b: 29f) als charakteristisch für Graffiti definiert: Marginalität, Anonymität (auch im Sinne der Verwendung von Pseudonymen), Spontanität, Szenizität („escenicidad“³⁸), Schnelligkeit, Prekarität³⁹ und Vergänglichkeit. Dabei ist es zu beachten, dass – wie auch Silva (ebenda) betont – nicht alle Valenzen stets (gleichmäßig) auftreten.

Ästhetik und Style

Im Gegensatz zu anderen Autor*innen differenziere ich nicht zwischen verschiedenen Stilrichtungen des Graffiti. Vielmehr lege ich Wert auf die Bedingungen des Entstehens⁴⁰: So gehe ich von der Hypothese aus, dass Graffiti sowohl unter legalen als auch illegalen Bedingungen zur Aneignung des Raumes dienen kann. Entscheidend ist aus meiner Sicht vielmehr die Tatsache, ob Graffiti aus dem eigenen, individuellen Antrieb der*des Graffiterx heraus entsteht oder nicht. Andere Autoren legen ihrer Untersuchung andere Charakteristika zu Grunde: Anna Waclawek (2008: 3/17) unterscheidet beispielsweise zwischen der „ursprünglichen“ Writing-Graffiti-Bewegung der 1970-1980-iger Jahre und der Tendenz, die sie als „post-graffiti“ oder „street art movement“ benennt. Der wesentliche Unterschied aus ihrer Sicht besteht darin, dass sich das Graffiti-Writing nur an einen kleinen Kreis Eingeweihter („incestuous audience“) und nicht an das breite Publikum der Stadt richte. Im Gegensatz dazu sei das Post-Graffiti-Movement eine aus dieser ursprünglichen Bewegung heraus entwickelte Kunstform, die weniger auf eine Anerkennung durch massive Produktion, sondern mehr auf eine ausgefeilte Ästhetik fokussiert sei. Daher richte sich diese Bewegung an ein deutlich breiteres Publikum. Elementar für die Betrachtung Waclaweks ist ihre Konzeptualisierung von Graffiti als

³⁷ Silva (2013b: 29) definiert „valencias“ als „carga y disposición semántica del mensaje“.

³⁸ Mit dem Begriff *escenicidad* bezieht Silva (2013b: 30) sich auf die objektiven Bedingungen der Graffiti-Produktion: Der gewählte Ort, Materialien, Formen, etc. Diese Bedingungen würden strategisch eingesetzt, um einen größtmöglichen Effekt zu erzielen.

³⁹ Die Prekarität bezieht sich vor allem auf die verwendeten Materialien wie Spraydosen, Wandfarbe oder Marker (Silva 2013b: 29).

⁴⁰ Auch Hendrikje Grunow (2016: 3) betont, dass die Unterscheidung zwischen Street Art und Graffiti eher zur Einteilung verschiedener Stilrichtungen genutzt wird und dabei die Bedingungen des Entstehens zumeist vernachlässigt werden.

ausschließlich illegal. Legale Formen bezeichnet sie als *Murals*, die stets im Auftrag dritter entstehen würden und von ökonomischen oder politischen Interessen geleitet seien (ebenda: 120).

Diese Deutung Waclaweks des Begriffs *Murals* basiert auf der Tradition des *Muralismo*⁴¹ in Mexiko und fokussiert sich auf inhaltliche und ideologische Kriterien sowie die Bedingungen des Entstehens (in diesem Fall, im Rahmen eines institutionellen Kontexts). Auch in Bogotá wird der Begriff des *Murals* teilweise analog zur mexikanischen Tradition verwendet. Entgegen dieser Deutung konzentriere ich mich in der Klassifizierung von Graffiti-Typen jedoch auf die ästhetische Komponente. Entsprechend der Argumentation von Castleman (1982: 60) verstehe ich *Murals* demnach als komplexere Weiterentwicklung von *Pieces* und damit als eine ästhetische Unterart von Graffiti. Meiner Definition folgend stellt die Tradition des *muralismo* daher aus meiner Sicht kein Graffiti dar. Dennoch finden sich im *Muralismo* *Murals* – jedoch entsprechend meiner (und Castlemans) Argumentation auch außerhalb des institutionellen oder auch kommerziellen Kontextes.

Welche Rolle politisch und sozial inspirierte *Murals* in Bogotá spielen, werde ich an späterer Stelle erläutern. Entscheidend ist zunächst, dass die kolumbianische Graffiti-Bewegung essentiell von der US-amerikanischen *Trainwriting*-Tradition inspiriert wurde. Daher verzichte ich an dieser Stelle auch auf eine größere Auseinandersetzung mit anderen Entwicklungen der internationalen Graffiti-Szene. Der Einfluss der US-amerikanischen Graffiti-Bewegung zeigt sich einerseits in der Übernahme der englischen Begriffe (*Tags*, *Pieces*, *Throw-ups*, etc.), andererseits an der Orientierung an US-amerikanischen Blogs und Veröffentlichungen. Stilistisch vermischten sich zwar verschiedene internationale Einflüsse im kolumbianischen Graffiti – die Bedingungen der Produktion haben jedoch nicht unbedingt einen Einfluss auf die Ästhetik des Endproduktes. So gibt es eben sowohl illegal entstehende, großflächige *Murals* als auch legale *Pieces* oder *Throwups*. Ein weiterer

⁴¹ Wie Mandel (2007: 38ff) beschreibt, entstand der mexikanische *Muralismo* – ausgehend von den Theorien der Volksbildung („educación popular“) und der Vorstellung, das Land durch Kunst und Kultur zu modernisieren – direkt nach der mexikanischen Revolution. So war die Tradition des *muralismo* von Anfang an Teil einer Bildungsstrategie der Regierung. Ziel waren die nationale Einheit basierend auf dem Konzept der „*raza cósmica*“ sowie die Verbreitung der Ideale der Revolution (ebenda). Auch Bill Rolston (2011: 114f) beschreibt *Murals* als essentielles Element der Mobilisierung und Politisierung einer Gemeinschaft. Am Beispiel der *Murals* sozialer Bewegungen in Chile belegt er, wie diese gleichzeitig zu Ausdrücken und Urhebern von Solidarität werden. Rolston (2003: 3) argumentiert, dass diese *Murals* nicht nur die Produkte artistischer und politischer Aktivität seien, sondern essentiell mit dieser verbunden: „*Murals are, in short not merely inanimate objects in space, but a dynamic element in the political process*“ (ebenda). Wie ich im Folgenden erläutere, verwende ich den Begriff *Mural* jedoch als ästhetische und nicht inhaltliche Qualifizierung.

wichtiger Punkt ist die Tatsache, dass sich – meinen Daten und Beobachtungen nach – in Bogotá keine strikte Trennung der verschiedenen Stilrichtungen feststellen lässt⁴². Vielmehr legt meine Analyse nahe, dass die meisten Graffiterxs je nach Anlass, Zeit, finanziellen Mitteln und Motivation zwischen den verschiedenen Techniken wechseln. So beschreibt *Sabali*:

Yo creo que en la medida que digan: “Tengan, píntenlo todo” – la gente no se va a poner a pegar tags. O sea, el sueño del 80% de los grafiteros no es pegar tags y bombas⁴³. Es pegar producciones gigantes y hermosas. O sea, uno sueña siempre con eso. Si no me dejan, pues pinto tags.

Auch *Óptimo* betont, dass die Unterscheidung zwischen Graffiterxs und Streetartists in Bogotá wenig Sinn ergibt:

Pues digamos tal como han reivindicado digamos los grafiteros, pues se declaran libres como de los movimientos sociales o de las organizaciones políticas y... pues, digamos de alguna forma afirman como un rechazo frente a las instituciones o... Mientras que el muralismo pues realmente muchas veces ha estado cobijado justamente por lo institucional. Entonces pues... eso dicen, pero a la final uno termina viendo grafiteros que hacen publicidad y muralistas que hacen publicidad. O grafiteros que no hacen publicidad y mantienen realmente sus perfiles pues bajos; y lo mismo con otros muralistas que tampoco tienen ese afán como de reconocimiento. Pero creo que esencialmente pues hacen lo mismo, ¿no? Intervienen el espacio y usan una forma de expresión juvenil que es muy amplia.

Cazdos unterstreicht die relative Offenheit der kolumbianischen Graffiti-Bewegung, insbesondere im Verhältnis zu den Erfahrungen, die er bei Reisen in die USA und Europa gemacht hat:

Cuando uno llega allá, todo es mucho más cerrado, ¿no? Entonces la comunidad que hace subway, sólo hace subway. Los que hacen streetart, sólo hacen streetart. Y aquí, como que el proceso de muchos como nosotros ha sido hacer de todo, no. Como, tener esa frontera entre streetart con proyectos como el “Beso⁴⁴” y seguir haciendo nuestras letras y lo que nos gusta, por simple diversión.

Diese Aussagen unterstreichen meinen Ansatz, Graffiti nicht entsprechend ästhetischer und stilistischer Charakteristika, sondern viel mehr entsprechend der Bedingungen der Entstehung zu unterscheiden. Anzumerken ist jedoch, wie *Cheché* betont, dass die

⁴² Insofern widerspricht die kolumbianische Tradition der US-amerikanischen. Wie Castleman (1982: 19ff und Waclawek (2008: 60ff) beschreiben, ist die Szene insbesondere in New York gespalten in *Tagger*, *Piecer*, etc.; welche jeweils einem bestimmten Stilmittel treu bleiben und die anderen zumeist ablehnen. Macdonald (2001: 63ff) hingegen beschreibt insbesondere am Beispiel Londons eine Art Graffiti-Karriere: So würden Neulinge zunächst taggen, um mit der größtmöglichen Anzahl *Tags* „Fame“ zu erreichen. Bereits bekannt würden sie ihren Stil dann weiterentwickeln, zunächst zu *Throw-Ups* und später zu *Pieces*. Diese illegale Karriere ende bei älteren Graffiterxs häufig in legalen Formen der Graffiti- bzw. Kunstproduktion.

⁴³ *Bomba* ist die spanische Bezeichnung für *Throw-Ups*. Beide Begriffe werden in Bogotá äquivalent und etwa gleich häufig gebraucht.

⁴⁴ Gemeint ist das Graffitiprojekt „El Beso de los Invisibles“, dass lange Zeit das größte Wandbild Bogotá darstellte. „El Beso“ wurde teils privat, teil mit öffentlichen Mitteln als Projekt von Vértigo Graffiti durchgeführt.



„El Beso de los Invisibles“ in der Calle 26 im Zentrum Bogotás.

Produktion eines *Murals* andere Voraussetzungen zu erfüllen hat wie die Produktion etwa eines *Tags*:

... la producción técnica de un mural es distinta a la producción técnica de un grafiti. El grafiti casi no tiene producción. El grafiti se hace porque a la gente le nace hacer el grafiti. Es más, cuando tú haces un mural, tú tienes algo ya planeado, algo pensado que quieres transmitir, que quieres que quede bonito. El grafiti no importa si queda bonito o feo.

An diesem Zitat wird auch deutlich, dass *Cheché* sehr wohl, entgegen meiner Definition, zwischen Muralismo/Streetart⁴⁵ und Graffiti unterscheidet. Daher ist entscheidend anzumerken, dass meine Konzeptualisierung keineswegs allumfassend gilt, sondern nur der Bestimmung des Forschungsobjektes der vorliegenden Arbeit dient. Vielmehr herrscht unter Graffiterxs eine endlose Debatte über „das Wesen des Graffitis“, wie auch Castro et. al. (2008: 44) beschreiben:

Algunos tipos de graffiti están enfocados en la difusión de mensajes personales o de denuncia social, otros aparecen para definir límites territoriales de grupos sociales en la ciudad, mientras otros están en un diálogo continuo con el arte, el diseño y la arquitectura. [...] Las mismas intenciones de hacer graffiti han entablado una discusión eterna sobre qué es el verdadero graffiti, que es graffiti “real” y qué no; cuáles condiciones o cuáles contenidos debe tener un graffiti para ser respetado en la calle.

Diese Debatte über das “Wesen” spiegelt sich teilweise in meiner Argumentation: Während einige jegliche Form von „Kunstprodukt mit der Spraydose“ als Graffiti betrachten, ziehen andere die Grenzen zwischen Stilen oder Kontexten. Aus Platzgründen kann ich diese durchaus interessante Diskussion nicht eingehender betrachten. Es ist jedoch wichtig zu verstehen, dass die Vorstellung davon, was Graffiti eigentlich ist, ebenso subjektiv ist wie das entstehende Endprodukt. Die von mir vorgeschlagene Definition dient daher in erster Linie der Argumentation dieser Arbeit, und soll nicht allumfassend und endgültig verstanden werden.

⁴⁵ Im Sinne des Post-Graffiti nach Waclawek (2008: 3).



Verschiedene Techniken der Graffiti-Produktion: JOMAG sprüht ein Mural



Ein Graffitero von Survano malt mit einem Hilfsmittel, an dessen Spitze ein Pinsel befestigt ist

3.2. DIE ENTWICKLUNG DER GRAFFITI-SZENE IN BOGOTÁ

Um sowohl die stilistische und technische Entwicklung der kolumbianischen Graffiti-Szene als auch das Verhältnis zwischen Graffiti und öffentlichem Raum besser nachvollziehen zu können, erachte ich es an dieser Stelle für notwendig, einen Überblick über die spezifische Entwicklung in Bogotá zu leisten. Wie ich bereits in der Einleitung erwähnt habe, erschwert die dünne Quellenlage eine exakte Widergabe der Graffiti-Evolution in Bogotá. Daher stützen sich meine Betrachtungen zu einem Großteil auf meine eigenen Daten sowie die Interviews, die im Rahmen des Diagnóstico Graffiti Bogotá 2012 (Castro et al. 2012) geführt wurden. Die wohl einzige konstante wissenschaftliche Forschung zur kolumbianischen Graffiti-Bewegung lässt sich bei Armando Silva (u.a. 2013b) finden, der seit den 1980-iger Jahren die Szene erforscht.

Die Anfänge der Graffiti-Bewegung in Bogotá

Parallel zur bereits angedeuteten Entwicklung in den USA finden sich auch in Kolumbien spätestens mit Beginn der 1970-iger Jahre zahlreiche Graffiti im urbanen Raum⁴⁶. Im Gegensatz zur eher am eigenen Status orientierten Bewegung in New York diente Graffiti in Bogotá von Anfang an in erster Linie kommunikativen Zwecken. Wie Armando Silva (2013b: 51) beschreibt, war in den 1970-iger und 1980-iger Jahren vor allem das Schreiben zumeist unsignierter Parolen verbreitet:

La gran mayoría de esos gráficos son descuidados y veloces, dominados por la función principal de gran parte del *grafiti* de esas décadas como es la de contra-informar; en cuanto código lingüístico subyace en estos grafemas la función semiótica de las lenguas: comunicar.

(ebenda, kursiv im Original)

Graffiti wurde zu diesem Zeitpunkt vor allem von den Guerilla- und paramilitärischen Gruppen genutzt, um ihre politischen Ideen und sich selbst als Gruppe zu bewerben. An der Universidad Nacional de Colombia (UNAL) in Bogotá entwickelte sich parallel eine

⁴⁶ Castro et al. (2012: 32) sehen die Anfänge der kolumbianischen Graffiti-Kultur in den großflächigen, präkolumbischen Wandmalereien unter anderem der Muisca-Indigenen, die sich noch heute an den Felsen der Hochebene rund um Bogotá finden lassen. Gleichzeitig betonen Castro et al. (ebenda) jedoch auch, dass sich die Entwicklung zwischen diesen Wandmalereien und den 1970-iger Jahren schlecht nachvollziehen lässt, da die Malereien aus diversen Gründen kaum dokumentiert wurden.



Beispiele von politischen Murales auf dem Campus der UNAL in Bogotá



humoristischen Parolen (Tibble 2014). Zu diesem Zeitpunkt hatte Graffiti eine ausdrücklich positive Konnotation:

La gente vivía pendiente de los mensajes de los grafiteros. Podían verse algunos humorísticos, como “se hace gamín al andar”; “el niño Dios no son los papás”, o “levántense haraganes, la tierra es pa’ que la trabajen”, escrito a las afueras de un cementerio [...]. Los muros se convirtieron entonces en un lienzo donde era posible decir lo que no se debía decir, y sus autores, de repente, se volvieron celebridades: *El Espectador*⁴⁷, por ejemplo, mostraba los grafitis de la semana.

(Tibble 2014)

An dieser Entwicklung wird deutlich, dass Graffiti seit den 1970-iger Jahren vor allem eine kommunikative Funktion im öffentlichen Raum hatte: Wie die Zitate zeigen, dienten die parolenartigen Wandbilder in erster Linie der Verbreitung propagandistischer, politischer und humoristischer Nachrichten. Auch die Tatsache, dass von Anfang an vor allem unbequeme Nachrichten sowie die Perspektiven ausgegrenzter Bevölkerungsteile (seien es linke Studierendenorganisationen, Guerrilla-Gruppierungen oder marginalisierte Jugendliche) über die Wände verbreitet wurden, wird bei meiner Analyse im den kommenden Kapiteln eine wichtige Rolle spielen.

Von Nachrichten zu Vandalismus: Die 1980-iger und 1990-iger Jahre

Spätestens Ende der 1980-iger Jahre gelangte schließlich die Hip-Hop-Bewegung von New York aus über Buenaventura und Medellín nach Bogotá – und mit ihr die New Yorker Writing-Kultur. Auch die zu diesem Zeitpunkt bereits zahlreichen Videos, Filme, Fotografien und Bücher, die die Graffiti-Kultur dokumentierten, trugen zur Verbreitung bei (vgl. Tibble 2014; Castro et al. 2012: 33). Parallel zur Ausbreitung der Hip-Hop-Bewegung adaptierte auch die neu entstehende Rock(sub)kultur schnell die Ästhetiken des Graffitis:

...durante esa misma década, y la siguiente, se extienden por varias ciudades las tribus urbanas adeptas al rock en todas sus expresiones y, además de sus pintas estafalarias, toman el grafiti como uno de sus modos de expresión.

(Silva 2013b: 125)

Mit diesem Boom der Graffiti-Bewegung und insbesondere der neuen Techniken, die nicht mehr so einfach zu deuten waren wie die politischen oder humoristischen Parolen, wandelte sich langsam die Wahrnehmung gegenüber der wachsenden Szene: Graffiti wurde nunmehr als „Vandalismus“⁴⁸ und Sachbeschädigung gedeutet. Nach wie vor befand

⁴⁷ „El Espectador“ ist eine der auflagestärksten und weit verbreitetsten Tageszeitungen Kolumbiens.

⁴⁸ Auf das Thema Vandalismus gehe ich im Kapitel 4.4. ausführlicher ein.

sich die Graffiti-Produktion jedoch in einer rechtlichen Grauzone und wurde von offizieller Seite aus weitestgehend ignoriert (Tibble 2014). Bedeutsam für die weitere Entwicklung waren vor allem zwei Punkte: Einerseits begann Ende der 1990-iger Jahre die Konstruktion des Transmilenio-Bussystems. Die Bauarbeiten zerfurchten die Stadt und hinterließen riesige freie Wandflächen, deren Zustand niemanden zu interessieren schien:

... el gran promotor de grafiti en esta ciudad se llama Enrique Peñalosa - le duela, le cueste o sufre. Enrique Peñalosa, cuando construyó Transmilenio hace 15 años rompió las calles y creó fachadas falsas. Y eso multiplicó la práctica del grafiti. Quedaron paredes grises que a nadie le importaban. Y empieza a llegar el grafitero.

(Camilo López)

Andererseits spielte die Sicherheit eine große Rolle, wie *Cazdos* erzählt:

... digamos que cuando yo empecé a hacer grafiti, igual era una cosa muy novedosa. Sí, no estaba llena la ciudad como hoy. Era... sí, en muchas ciudades del mundo ocurría un proceso y es que en los ochentas explotó el grafiti, en los noventas tiene su época dorada. Y aquí no pudo ser eso, porque había mucha violencia. Era como la época de las bombas, del narcoterrorismo. Entonces, aquí había mucho miedo por salir a la calle. Y el punto que... Pues, hacer algo en la calle era algo arriesgado, me entiendes. [...] O sea, sí, todos salíamos a pintar de noche y tal. Pero uno tampoco se puede aquí caminar por donde quiera, me entiendes. Aquí hay muchos problemas y era una época donde había mucho paramilitarismo. O sea, digo, el auge del grafiti, que fue entre 1998 y ahora – o sea, ha sido todo desde 1998 hasta ahora – es una época de mucha violencia en la misma ciudad, me entiendes. ¿Violencia, qué es? La gente en Ciudad Bolívar o allá arriba en el Rafael Uribe Uribe⁴⁹ [...], en muchos sectores habían amenazas donde los jóvenes no pueden salir: “hasta las 8 de la noche, si no los matamos”. Y empezaba a haber también un montón de problemas con la policía, que tú no sabías que te pasaba cuando te cogían.

An diesen Aussagen zeigt sich auch der Rückzug ins Private, auf den ich im zweiten Kapitel bereits eingegangen bin. So betraf die Entöfentlichung des urbanen Raumes auch die Graffiti-Szene, während sie parallel von derselben profitierte: Denn erst auf diese Art und Weise konnten sich Wände wie die von Camilo Lopez erwähnten „fachadas falsas“ entlang der Routen Transmilenios in Orte entwickeln, deren Gestaltung niemanden interessierte. Das Desinteresse der Bevölkerung und Politik führte wiederum zu der Tendenz, Graffiti tagsüber zu produzieren – denn einerseits wurde die Praxis großflächig ignoriert, andererseits vermieden die Graffiterxs so die unsichereren Nachtstunden. Dementsprechend war die Konstruktion des Transmilenio gleich in vielfacher Hinsicht bedeutsam: Einerseits entstanden durch den Bau des Bussystems ideale Bedingungen für die Graffiti-Produktion – andererseits sorgten die Orte entlang der Bahngleise auch für eine effektive Sichtbarkeit der Graffiti. Denn jeden Tag fahren mehrere Millionen Menschen auf

⁴⁹Ciudad Bolívar und Rafael Uribe Uribe sind Stadtteile im Süden Bogotás, deren Geschichte seit der Eingliederung in den Distrikt Bogotá 1991 durch eine unkontrollierte Urbanisierung, extralegale Aktivitäten (insbesondere von paramilitärischen Gruppierungen) und einen verhältnismäßig niedrigen ökonomischen Status einer Mehrheit der dort lebenden Bevölkerung gekennzeichnet ist.

den verschiedenen Routen des Transmilenios und bemerken, sofern sie aus dem Fenster schauen, insbesondere eines: Graffiti⁵⁰.

Außerdem regte die allseits präsente Gewalt - sowohl von Seiten extralegaler Gruppierungen als auch beispielsweise der Polizei (die, wie *Cazdos* erwähnt, die gesetzliche Grauzone, in der sich das Graffiti befand, je nach eigenem Ermessen und Gutdünken auslegten) verschiedene Teile der Bevölkerung dazu an, Graffiti mit sozialen Projekten zu kombinieren. Auf diese Art konnten sie in einem eher legalen, geschützten Rahmen arbeiten und ihre Graffiti-Produktion gewissermaßen rechtfertigen. Zudem erkannten sie das identitätsstiftende Potential des Graffitis und versuchten dieses, für ihre Ideale einer besseren Gesellschaft zu nutzen. So beschreibt die Grafitera *Era* den Beginn sozialer Graffiti-Projekte in Bogotá und Soacha:

... estamos hablando de grafiti, porque es como una manifestación... una manifestación libre y como también un golpe directo a todo lo que nosotros no estamos de acuerdo, que es la prohibición, no, el tema del espacio, la ciudad. Tiene un toque de... sí, tiene un matiz de lo vandálico e ilegal, pero no vandálica mala. Sino más hacerlo sin que te den permiso. Como que el juego inicial es ese, ¿cierto? Entonces fuimos... fue avanzando, fue avanzando en Bogotá. Y bueno, yo hago parte un poco de eso, porque hace unos años en Bogotá yo empecé con un proceso social con el grafiti. Y fue que con unos amigos hicimos unas... hicimos una escuela. Entonces empezábamos a dar clases de grafiti. Iban chicos de todo Soacha, aprendían, no sé qué. Bueno, también trabajé proyectos con Naciones Unidas, con la embajada... Y pues, ahí ya como que las cosas se fueron dando de otra forma. Pero tenía una función social y era que ellos nos daban a nosotros cierto presupuesto y nosotros nos poseíamos a lugares donde había chicos de alto riesgo de vulnerabilidad, y los enseñábamos la herramienta, ¿no? Como la técnica. Y también no sólo grafiti, sino la parte productiva. Como proyecto de vida no el pintar, sino quizás todas las tendencias gráficas o las posibilidades que te abre como ese tema creativo.

Am Beispiel *Eras* zeigt sich hier, wie die Graffiterxs zwar am „Wesen“ („la esencia“) der (insbesondere US-amerikanischen) Graffiti-Bewegung festhalten, aber gleichzeitig dieses Wesen umdeuten. Auch offenbart sich, wie *Era* diese Umdeutung in gewisser Weise vor sich selbst rechtfertigt: Denn einerseits empfindet sie das Illegale, Vandalische als essentiell, andererseits hat sie ihre Graffiti-Produktion mit einem legalen, institutionellen Hintergrund versehen und gewissermaßen sogar kommerzialisiert.

⁵⁰ Dasselbe Potential, dass die Graffiti-Szene für sich entdeckte, nutzt auch die (legale und illegale) Werbung, indem sie einen Großteil der Werbeflächen entlang der Transmilenio-Routen konstruiert (vgl. Kapitel 4).



Graffiti jeglicher Couleur an den „fachadas falsas“ entlang der Transmilenio-Route in der Calle 26

Trípido und die Institutionalisierung der Graffiti-Szene

Als erstes bedeutsames Graffiti-Projekt entstand 2007 „Muros Libres“, das von dem *Colectivo Mefisto* und der Abteilung „Jóvenes sin indiferencia“ der Stadtverwaltung unter Luis Garzón unterstützt wurde. Bei diesem Projekt vereinten sich jugendliche Graffiterxs, um gemeinsam großflächige Murals zu Themen wie der gesellschaftlichen Zusammenarbeit und der politischen Jugendarbeit der Stadtverwaltung anzufertigen (vgl. Castro et al 2012: 35). Aus dieser Praktik heraus entstanden in den kommenden Jahren zahlreiche Zusammenarbeiten zwischen Graffiterxs und verschiedenen Vertreter*innen politischer und ökonomischer Institutionen. Castro et al. (ebenda: 36) betonen, dass demnach die Mehrheit aller Jugendlichen und jungen Erwachsenen, die heute Graffiti in Bogotá produzieren, in einem Kontext aufgewachsen sind, in dem die Stadt stets Orte bereitstellte, die Graffiti ermöglichten.

Dennoch blieb die Praxis selbst weiterhin in einer rechtlichen Grauzone: So geben 90% der für das *Diagnóstico de Graffiti* (Castro et al. 2012: 36) interviewten Graffiterxs an, bereits irgendeine Form von Gewalt oder Amtsmissbrauch von Seiten der Polizei, von Sicherheitskräften oder extralegalen Gruppen erfahren zu haben. Dazu zählen unter anderem physische Gewalt, Einforderung von Bestechung und Verhaftung (ebenda). Besonders augenscheinlich wurde die Polizeiwilkkür am Falle des Graffiteros Diego Felipe Becerra, alias *Trípido*. Der 16jährige Schüler wurde am 19. August 2011 im Nordwesten der Stadt erschossen, nachdem er mit Freunden Graffiti gesprayt hatte⁵¹. Wie spätere Ermittlungen ergaben, versuchte die Polizei zunächst, Becerra als Beteiligten an einem Busüberfall darzustellen, um so seine Tötung zu rechtfertigen. Insbesondere diese Versuche der Vertuschung von offizieller Seite her lösten eine Protestbewegung in der gesamten Stadt aus. Wie Castro et al. (2012: 37) anmerken, polarisierte sich in der Folgezeit die öffentliche Meinung zum Thema Graffiti: Die Bevölkerung spaltete sich in jene, die der Ansicht sind, dass Graffiti eine kulturelle Praxis darstellt – und die übrigen, die Graffiti als kriminellen Akt ablehnen.

Bereits nach dem Festival „Muros Libres“, das einen erneuten Graffiti-Boom in Bogotá ausgelöst hatte, war von richterlicher Seite die Notwendigkeit einer Regulierung der Graffiti-Praxis betont worden. Die öffentliche Debatte nach dem Tod *Trípidos* belegte diese

⁵¹ Für eine ausführlichere Beschreibung des Tathergangs siehe beispielsweise Sánchez (2011).

Notwendigkeit erneut. So erließ die Stadtverwaltung unter Clara López im Dezember 2011 den *Acuerdo 482*, der die Graffiti-Praxis regeln und sanktionieren sollte. In den folgenden Monaten formieren sich runde Tische, an denen insbesondere Vertreter*innen des Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) und der lokalen Graffiti-Szene teilnehmen. Aus diesen Treffen entsteht im Laufe des Jahres 2012 die *Mesa Distrital de Grafiti*, die sich auf mehrere *Mesas Locales* in den verschiedenen Stadtvierteln stützt. Diese kollektive Arbeit mündet in einem neuen, überarbeiteten Gesetzentwurf, der im Februar 2013 als *Decreto 075 (2013)* verabschiedet wird. Dieses Dekret legt insbesondere die Orte fest, an denen Graffiti als illegal betrachtet wird und die Praxis entsprechend (vorwiegend mit der Ableistung von Sozialstunden) sanktioniert wird. Dabei wird Graffiti definiert als:

Toda forma de expresión artística y cultural temporal urbana, entre las que se encuentran las inscripciones, dibujos, manchas, ilustraciones, rayados o técnicas similares que se realicen en el espacio público de la ciudad, siempre que no contenga mensajes comerciales, ni alusión alguna a marca, logo, producto o servicio.

(Decreto 075, Artículo 2ª)

Entscheidend bei dieser Definition ist, dass das Dekret keine ästhetische Wertung vornimmt und auch nicht zwischen verschiedenen Stilmitteln unterscheidet. So betrifft auch das Verbot nicht etwa einen bestimmten Graffitistil: Essentiell ist vielmehr der Ort des Entstehens sowie die Tatsache, ob das Graffiti mit oder ohne Erlaubnis produziert wurde. Zudem legt das Dekret fest, dass Graffiti als kulturelle Praxis unterstützt und gefördert werden müsse. Da die Regulierung jedoch kaum zirkuliert wurde und im Folgenden unter der Stadtverwaltung Gustavo Petros eine große Vielzahl institutioneller Graffiti-Projekte durchgeführt wurden, verbreitete sich in Teilen der Bevölkerung die Ansicht, dass Graffiti in Bogotá generell legal sei. So beschreibt *Cheché*:

Lo que sucedió fue que se fomentó la práctica, pero no se fomentó la reglamentación. Entonces el mensaje que se envió a la ciudad era que el grafiti era libre. Porque pues, todo el mundo veía que se fomentaba, se fomentaba, se fomentaba; pero no había la reglamentación, siendo que ya existía.

So erlebte die Stadt einen enormen künstlerischen Aufschwung und verwandelte sich in eine Art lateinamerikanisches Mekka der Graffiti-Szene – was nicht nur als positiv bewertet wird. *Era* zweifelt an dieser Entwicklung: “Bogotá está como considerada en este momento uno de los lugares más flexibles con el grafiti, ¿no? Entonces, eso ya es extraño. O sea, eso ya me pareció a mí que no va tanto en la mano con el grafiti.” Wie *Era* unterstreichen auch andere Graffiterxs im Interview die Sorge, dass Graffiti sich von den Institutionen kooptieren ließe und dementsprechend kommerzialisiere. Daher befürworteten viele eine stärkere Regulierung bis hin zu einem Verbot – denn nur so können die Graffiti-Bewegung zu



Institutionelles Graffitiprojekt zu Aufwertung einer Industriegegend hinter dem zentralen Friedhof



Mural als Memorial für den ermordeten Komiker Jaime Garzón – entstanden im Rahmen des institutionellen Graffitiprojektes „Corredor de la Memoria“ in der Calle 26

ihren „Wurzeln“ zurückkehren. Dennoch sehen die meisten die Notwendigkeit dieser Reglementierung, um Fälle wie die Ermordung *Trípidos* in Zukunft zu vermeiden. *Parásito* etwa kritisiert die Entfernung von der Essenz („la esencia del grafiti“), schätzt aber das Mehr an Sicherheit:

Pero yo creo que, siendo un poco más pragmáticos y pragmáticas, en una sociedad donde los niveles de criminalización hacia la juventud, de reclutamiento, de violencias; es tan fuerte, una regulación que permita que al menos, digamos, la policía no se exceda y si se excede tenga unas consecuencias legales; pues me parece algo necesario.

Daher betrachten die interviewten Graffiterxs auch den Wechsel der Stadtverwaltung im Januar 2016, von der linksliberalen und toleranten Regierung Gustavo Petros hin zu der neoliberalen, an kapitalistischen Interessen orientierten Regierung Enrique Peñalosa mit gemischten Gefühlen. Einige befürchten den Untergang der Graffiti-Szene, während andere sich eine Besinnung auf die Ursprünge erhoffen. So beginnt Peñalosa gleich zu Beginn seiner Amtszeit mit Säuberungsaktionen gegenüber legalen und illegalen Graffiti und beruft sich dabei auf Theorien wie jene der „Broken Windows“ des ehemaligen New Yorker Bürgermeisters Robert Guiliani⁵². *Cloé* sieht weitere Vorteile im Wechsel der Regierung:

Es bien interesante, porque también, por decir, siempre nos estábamos como peleando y eso. Como cada uno tirando por su lado. Y ahorita ya nos tocó unirnos, o unirnos. Y si no, nos friegan a todos.

Einig sind sich jedoch alle von mir Interviewten, dass auch ein eventuelles totales Verbot die Graffiti-Produktion innerhalb der Stadt kaum einschränken wird. So betont *Antrax*: „...esto no para, y con policías y con nuevas administraciones, o sin policía, lo que sea – el grafiti no para. Sí, ¡El grafiti no para! ¡Vamos a seguir rayándoles!“ Auch *Yurika* drückt seine Vermutungen aus:

Entonces pues como que estamos a la expectativa de lo que ahora va a pasar. Veníamos de derecha a izquierda, ahora vuelve la derecha. Pero entonces ya hay otra concepción diferente del grafiti, ya hay unas leyes, ya hay estudios, ya hay mesas, ya hay políticos defendiéndolo, ya hay gente opinando, ya hay gente enamorada. O sea, apenas hicieron la noticia falsa con una foto de un archivo ahí, que iban a borrar murales, todo el mundo salió a “No, ¿cómo me van a borrar el dibujito de los pajaritos tan lindo?” Entonces ya hay la parte social, la parte... ya las hinchas por así decirlo, la barra brava del grafiti. Y esto es muy extraño también, porque pues... No sé, es la única ciudad en el mundo – no sé si me estoy equivocando – en la que un gobierno se sienta... una política pública se sienta a una mesa con graffiteros a decidir y a planear y a ver cómo es la cosa.

⁵² Auf die „Broken-Windows“-Theorie gehe ich im Kapitel 4.4. näher ein.

Zwischenfazit

In diesem Kapitel habe ich versucht, zu verdeutlichen, welche einzigartige Entwicklung die Graffiti-Szene in Bogotá erlebt hat. Trotz der essentiellen illegalen, antisystemischen Komponente des Graffitis – an der die meisten Graffiterxs auch weiterhin festhalten – entstand eine wohl weltweit einmalige Zusammenarbeit zwischen der Szene und der lokalen Regierung. Diese wurde einerseits durch die Notwendigkeit der Reaktion auf eine bereits boomende Bewegung motiviert, andererseits jedoch auch durch die enormen Sicherheitsbedenken innerhalb der Szene. Im Vergleich zu anderen Ländern wurde die Gefahr, von der Polizei bzw. extralegalen Gruppen verhaftet oder sogar erschossen zu werden, innerhalb der Bewegung als deutlich bedrohlicher eingeschätzt – was mit der kolumbianischen Geschichte und insbesondere auch mit dem internen bewaffneten Konflikt zusammenhängt, auf die ich in dieser Studie aus Platzgründen nur in eingeschränktem Rahmen eingehen kann. Aus diesem Kontext heraus ergibt sich auch, dass Graffiti von offizieller Seite lange Zeit (etwa bis zu Beginn der aktuellen Regierung Peñalosas) als eher nebensächliches Problem betrachtet wurde:

Bogotá es una ciudad con problemas sociales muy grandes. El graffiti no es realmente un problema, si se compara con la corrupción, el narcotráfico, la desigualdad social, la violencia en los hogares, el desempleo y la delincuencia. Las escrituras en el pedestal del Simón Bolívar en la Plaza de Bolívar, los murales de la Plaza de la Concordia, las pinturas hechas en las canchas de fútbol de barrios como San José o Villaluz, y una infinidad de escritos y dibujos sobre las calles de Bogotá, son un medio de expresión que habita el espacio público para compartir de una manera directa opiniones e ideas con los transeúntes, que además acercan el arte a muchas personas de una manera democrática, sin exclusiones, ni prevención alguna.

(Castro et al. 2012: 127)

Da ich meine Feldforschung zwischen Dezember und April 2015/16, also genau zum Übergang zwischen den beiden Stadtregierungen Bogotás, durchführte, waren zu jenem Zeitpunkt noch keine Prognosen über die reale weitere Entwicklung der Szene unter der neuen, konservativen Regierung möglich. Auch aus Zeit und Platzgründen endet meine theoretische Betrachtung daher parallel mit dem Ende der investigativen Phase.

4. DIE ANEIGNUNG DES ÖFFENTLICHEN RAUMES UND DIE VISUELLE KONSTRUKTION DER STADT

Während meiner Feldforschung habe ich die Graffiti-Szene als äußerst präsent und vielfältig erlebt. Wie auch Castro et al. (2012: 116) beschreiben, besteht die Bewegung aus Vertreter*innen aller Stadtteile und sozialen Schichten⁵³ – auch wenn der Anteil jugendlicher Graffiterxs proportional größer ist⁵⁴. Ebenso vielfältig wie die Szene selbst, sind auch die Meinungen über Graffiti innerhalb der Stadt. Essentiell ist jedoch die Tatsache, dass die Graffiti-Produktion stets eng mit der (individuellen und kollektiven) Identität der*des Graffiterxs verwoben ist. Diese konstruierte Identität ist die Basis der individuellen Perspektive, die sodann den sozialen Dialog ausmacht und damit die Öffentlichkeit als solche sowie die Redemokratisierung der Stadt erst ermöglicht. Demokratie verstehe ich dabei – analog zu Izarábal (2008: 21) – als ein politisches System, dass der Herrschaft einer Mehrheit unterliegt und sich durch die Gewaltenteilung in Exekutive, Judikative und Legislative auszeichnet. Zentral ist dabei aus meiner Sicht vor allem die aktive Beteiligung der Bevölkerung an dem politischen System: „The popular definition of a system ‘by the people, for the people’ has gradually prompted the expansion of democracy to mean decentralization, citizen participation, social justice, and respect of minorities” (ebenda).

Im Folgenden soll es zunächst um eine Betrachtung von Identität im Rahmen der Graffiti-Szene gehen, bevor ich detaillierter auf die Machtverhältnisse im öffentlichen Raum eingehe. Die Identität und individuelle Perspektive der Menschen sind aus meiner Sicht essentiell, da ihre Vielfalt die die Grundlage des sozialen Dialogs bildet. Zentraler Fokus meiner Betrachtung sind daher kommunikative (Macht-)Strategien. Zudem analysiere ich die politische Behandlung der Graffiti-Szene speziell in Bogotá.

⁵³ Eine ausführlichere Untersuchung der sozialen Herkunft von Graffiterxs findet sich bei Macdonald (2001: 95ff). Castleman (1982: 67) notiert: „When asked, ‘What sort of kids write graffiti?’ police officer Kevin Hickey of the New York Transit Police Department’s graffiti squad replied, ‘The type of kids that live in New York City. They range from the ultra-rich to the ultra-poor. There is no general classification of the kids; it’s just that a typical New York City kid will write graffiti, if given the opportunity and if this is what his friends do’.

⁵⁴ Nancy Macdonald (2001: 85ff) begründet den deutlich höheren Anteil jugendlicher Graffiterxs einerseits mit einem geringeren Strafmaß für Minderjährige. Andererseits würde sich der Fokus der Menschen mit zunehmendem Alter eher hin zu produktiver, bezahlter Arbeit wandeln. So hätten die Graffiterxs neben der Lohnarbeit sowohl keine Zeit, als auch keine Energie mehr, die aufwendige Graffiti-Produktion im gleichen Ausmaß zu betreiben. Zudem spielt der Status innerhalb der Szene für viele ältere Graffiterxs keine so entscheidende Rolle mehr.

4.1. GRAFFITI UND IDENTITÄT

Una vez que el *graffiti* aparece en el espacio público o privado, interpela a los habitantes quedando sujeto a múltiples interpretaciones y juicios. La realización del *graffiti* – sobre todo del clandestino – representa una fuerte transgresión al paisaje urbano definido por otros actores e intereses, lo que deriva a una disputa simbólica por la (re)definición socio-cultural de los espacios y del paisaje urbano, convirtiendo el *graffitero* en portador de una identidad proscrita socialmente, y en ocasiones criminalizándolo [...].

(Gómez Abarca 2014: 687, kursiv im Original)

Wie ich argumentiert habe, ist die Basis jeder Graffiti-Produktion der individuelle Ausdruck der Personen im öffentlichen Raum. Dabei betrachte ich diese individuelle Perspektive als Konsequenz aus der konstruierten Identität. Analog zu Frey und Haußer (1987: 21f) verstehe ich Identität als selbstreflexiven Prozess, in dessen Mittelpunkt die Generalisierung von Erfahrung steht. Das Ergebnis dieses Prozesses sind wiederum die *Imaginos Colectivos* (García Canclini 1997), die das Denken und Handeln der Menschen bestimmen. Zur Konstruktion der eigenen – sowohl individuellen als auch kollektiven – Identität ist zudem stets die Abgrenzung zu einem „Anderen“ („other“) nötig. Auch Stuart Hall (2004: 73) versteht Identifikationsprozesse stets als eine Konsequenz aus Ambivalenzen, „durch die Spaltung zwischen dem, was der Eine, und dem, was der Andere ist“. Dabei deutet er den oder das Andere stets als einen Teil unseres Selbst – einen Teil, den wir nur von „dem Ort aus erkennen können, an dem wir selbst stehen“ (ebenda). Aus dieser Argumentation ergibt sich, dass die eigene Identität nur durch die Fremdzuschreibung eines Anderen erkannt werden kann: „Identität als Prozeß [sic], als Erzählung, als Diskurs wird immer von der Position des Anderen aus erzählt“ (ebenda: 74). Indem ein*e Graffiterx seine persönliche Perspektive an die Wand sprüht oder malt, verstärkt er*sie demnach seine*ihre individuelle und kollektive Identität, während er*sie sich gleichzeitig von anderen abgrenzt. Identität wird so zu einem Aushandlungsprozess, der wesentlich auf Repräsentation beruht.

Individuelle Identität

In jeder Graffiti-Produktion ist die Identität der*des Graffiterxs also von essentieller Bedeutung – einerseits aus seiner*ihrer individuellen und kollektiven Perspektive; andererseits wird der*dem Graffiterx jedoch auch immer eine bestimmte Identität innerhalb der Gesellschaft zugeschrieben, wie Gómez Abarca in obigem Zitat andeutet. Der (Straßen)Name (in Bogotá: „la *chapa*“) steht stets im Zentrum dieser Aushandlung von

Identität. Norman Mailer (1974: 8) beschreibt den Namen daher als „the *faith* of graffiti“ [kursiv im Original]. Jede*r Graffiterx hat einen Namen, jede*r Graffiterx überlegt sich einen Namen, bevor er*sie mit der eigentlichen Graffiti-Produktion im öffentlichen Raum auch nur beginnt:

... si miro las pinturas de maestros clásicos o de grafiteros o todo, pues todas se relacionan por el hecho de que están firmadas, ¿no? Entonces la persona quiera que las otras... en el momento en él que lo firma, quiere que los otros sepan que él lo hizo, ¿no? [...] Pues, digamos que el grafiti tiene eso que es un poco curioso, ¿no? Como que en sí, la pieza es la firma, ¿no? Y toda la construcción de la imagen es entorno a la construcción de la identidad de la persona.

(*Óptimo*)

Entscheidend ist, dass der Name zumeist nicht der eigene Name ist: „Besides, they do not use their own name. They adopt a name. It is like a logo. [...] It is not MY NAME but THE NAME“ (Mailer 1974: 5f, Versalien im Original). Wie ich in Kapitel 3.1. bereits angedeutet habe, ist der „street name“ (Castleman 1982: 71) zumeist eine Variation des eigenen Namens oder Spitznamens, die die Persönlichkeit der*des Graffiterxs unterstreichen soll (ebenda: 71ff). Craig Castleman (1982: 74) betont, dass viele Graffiterxs auch zwischen verschiedenen Namen variieren – etwa einer Version für *Pieces* und einer kürzeren Variante für *Tags*. Auch experimentieren die meisten Graffiterxs mit verschiedenen Namen, bis sie „ihren“ gefunden haben. *Sabali* deutet diesen – teils auch sehr emotionalen – Prozess im Interview an:

Firmaba “Lady Cristal” hasta el año pasado, que volvió a aparecer el amor de mi vida, todo otra vez se me destruyó. Entonces, si notas en mi conversación, dejó depresiones y eso. Y de no creer en nada, todo está perdido, es eso. Y cambié a “Sabali”, que en árabe es “paciencia”.

An diesem Zitat zeigt sich deutlich die persönliche Verbindung zwischen der*dem Graffiterx und dem gewählten Namen: Da *Sabali* einen emotionalen Wandel durchlebte, erschien ihr ihr „alter“ Name nicht mehr angemessen – so entschied sie sich für einen neuen, der ihre aktuelle (emotionale) Lebenssituation besser widerspiegelt.

Bei dieser Suche nach dem „richtigen“ Namen spielt, wie Nancy Macdonald (2001: 70) betont, auch die Ästhetik eine entscheidende Rolle: Der Name soll also nicht nur einprägsam und aussagekräftig sein, sondern sich auch besonders stilvoll darstellen lassen. Denn: „Illegal graffiti involves a celebration of the self. An individual writes his/her name and effectively says ‘I am’, ‘I exist’. In this subculture, however, it is not enough simply to ‘be’, to ‘exist’. One must be and exist stylishly.“ (Macdonald 2001: 71) Dementsprechend ist *Style* bedeutsam, um innerhalb der Graffiti-Szene einen bestimmten Ruf zu erlangen.

Graffiterxs verbringen daher häufig viel Zeit mit Übungen, mit der Entwicklung eines eigenen Styles, der ihre Individualität unterstreicht. *Cloé* erläutert ihre Anfänge wie folgt:

Entonces empecé como a analizar y a mirar, a indagar, indagar, indagar. Y empecé a darme cuenta pues, que el grafiti era bastante extenso y que tenía muchas cosas bonitas que hacer. A mí se me dificultaba un poco, y fue muy chistoso – yo creo que hoy en día muchos valoran eso -, era de que las letras... digamos que las dimensiones de las letras para mí eran difíciles. Entonces, lo que yo hacía era que primero hacía las piezas en plastilina, luego las dibujaba con las dimensiones y se les aplicaba el color en el dibujo. Entonces todos decían que... pues que era un proceso muy largo, pero que era muy chévere el proceso.

Um den (ästhetischen) Erwartungen der anderen, in diesem Beispiel vor allem in Bezug auf die „richtigen“ Dimensionen und Proportionen des Graffitis zu entsprechen, nimmt *Cloé* also eine längere Vorbereitungszeit in Kauf. Wie ich während der teilnehmenden Beobachtung feststellte, arbeiten (fast) alle Graffiterxs das Design ihrer *Pieces* und *Murals* im Vorfeld aus und bringen die Arbeiten dann entsprechend dieser Vorlage an die Wand. Dieser Vorgang wird bei *Stencils*⁵⁵ noch vereinfacht, da diese gänzlich im Voraus als Schablone angefertigt werden. Somit können die Graffiterxs Zeit bei der eigentlichen Wandproduktion sparen – was vor allem bei illegalen Graffitis und weniger talentierten Graffiterxs bedeutsam ist – und dabei gleichzeitig auf eine garantierte ästhetische Qualität vertrauen.

Style ist bedeutsam, weil er zu *Fame*⁵⁶ verhilft - aber vor allem auch, weil er prägt, wie sich der*die Graffiterx nach außen repräsentiert. Die Orte der Graffiti-Produktion, die schiere Anzahl der Graffitis sowie die ästhetische Gestaltung sagen demnach viel über die individuelle und kollektive Identität der*des Graffiterx aus. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Tatsache, dass das wiederholte Schreiben des eigenen (Straßen)Namens die*den Graffiterx unweigerlich dazu zwingt, sich mit ihrer*seiner eigenen Person auseinanderzusetzen. Der Graffiterx Wicked Gary erklärt so im Interview mit Craig Castleman (1982: 76):

A lot of people found... security and comfort in dealing with their name. It was strengthening who they were to themselves... Writing your name identifies who you are. The more you write your name, the more you begin to think about and the more you begin to be about who you are. Once you start doing that, you start to assert your individualism and when you do that, you have an identity.

⁵⁵ Als *Stencil* oder auch *Pochoir* bezeichnet man eine Graffitiform, bei der Sprüche und Bilder mit Hilfe ausgeschnittener Schablonen an die Wand gebracht werden. Eine ausführliche Betrachtung findet sich bei van Treeck/ Metze-Prou (2000).

⁵⁶ Waclawek (2008: 92) erläutert *Fame* als eine Form von Status und Anerkennung, der innerhalb der Graffitisubkultur insbesondere durch *Style* oder eine besonders auffällige und häufige Präsenz im urbanen Raum erreicht wird.



Ein Mural mit Stencil-Technik

Antrax erläutert im Interview diesen Reflektionsprozess:

... la fuente de la que surge el trabajo que yo realizo [...] es también reflejar, denunciar, proponer, criticar cosas que pasan en nuestro entorno. [...] Entonces es como hijo de un contexto, y también mucho la subjetividad. Es hablar mucho de la subjetividad, lo que uno siente. Es más también como dejar cosas de uno en la calle, como si fueran hijos. [...] Es una resignada búsqueda de identidad que también hago conmigo mismo. Es una búsqueda que también me hago a mí mismo. Yo creo que muchos artistas hacen eso, ¿no? [...] Siento que es como esa voz interior que los... Y yo creo que es como un motor que nos inspira.

An diesen Aussagen deutet sich ein weiterer Aspekt dieses Aushandlungsprozesses an, der ebenso bedeutsam wie die Repräsentation der eigenen Person nach außen hin ist: Graffiti bietet Graffiterxs die Möglichkeit, Themen, die sie beschäftigen und damit auch die eigene Identität zu reflektieren. Waclawek (2001: 63) betont, dass durch diese konstante Auseinandersetzung eine Art zweites, subkulturelles Ich im Vergleich zu dem realen Ich entstehe. So erfüllt Graffiti häufig auch eine Funktion als „Ventil“, um die eigenen Emotionen und Probleme quasi in die Welt herauszuschreien, wie *Sabali* erklärt:

Para mí el grafiti es como un purgante. Uno tiene mil problemas y mil cosas, y pintar es la única cosa que me saca todos esos demonios y esos diablos. Y en ese momento sí no me importa si me queda bonito o si me queda feo, si estoy pintando al lado del man más áspero, del niño que la primera vez está pintando. Es un diálogo casi que autista con la pared, y ya. Y no me interesa nada más.

Im dritten Kapitel habe ich erörtert, dass für meine Definition des Graffitis die persönliche Intention der*des Graffiterxs der entscheidende Faktor ist. An dieser Stelle zeigt sich sehr deutlich, wie die (tagesaktuelle) Motivation das Endprodukt prägt: Mal möchte der*die Graffiterx seinen*ihren persönlichen *Fame* innerhalb der Subkultur (oder auch Stadt) erhalten oder verbessern; mal bestimmte Themen oder Meinungen kommunizieren; und ein anderes Mal – wie hier am Beispiel *Sabalís* anklingt – schlichtweg ihre*seine Emotionen verarbeiten, also quasi emotionale in ästhetische Energien transformieren.

Kollektive Identität und Zugehörigkeit

Ein weiterer Teil der eigenen Identität ist die Definition der Rolle innerhalb der Gesellschaft – zunächst in Bezug auf die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe (also die kollektive Identität) und im nächsten Schritt in Bezug auf die Position innerhalb des urbanen Raumes beziehungsweise der Stadt als Ganzen.

Auffällig ist, dass (fast) alle von mir interviewten Graffitiern beschreiben, dass sie über ihren erweiterten Freundeskreis mit Graffiti in Kontakt gekommen sind oder gemeinsam mit Freunden Graffiti für sich entdeckt haben:

Yo llegué al grafiti porque el novio de mi hermana hacía grafiti. Una vez lo vi hacer un grafiti, como un Throw-up, una bomba. Y ya, no sé, tenía 14 años y me pareció que eso era, sí, como la luz al final del túnel en la adolescencia. Y empecé a pintar. Pues como que yo le dije como: "Oye, ¡enséñeme a hacer grafiti!" Entonces él como que fue mi maestro de todo, mi inicio en el grafiti.

(Cazdos)

... digamos yo más o menos arranqué tipo 2007, 2008 con un amigo en el colegio donde yo estudiaba el bachillerato.

(Antrax)

Al grafiti llegué aproximadamente... diría yo que hace unos dos años. [...] El grafiti lo conozco porque pues comencé como MC o pues actualmente soy MC también. [...] Y pues, el grafiti, nada, el grafiti es una rama del Hip-Hop, entonces digamos que en festivales que iba, veía y me gustaba. Tengo un amigo que le fascina el diseño gráfico y con él tenemos, por decirlo así, nuestro Crew de pinte y estamos empezando.

(Owen)

Owen geht an dieser Stelle auf einen wichtigen Punkt ein: Die Crew ist der Ort, in dem sich die kollektive Identität zunächst definiert. Graffitiern schließen sich aus gleich mehreren Gründen zu Gruppen zusammen. Wie Ángela Lopera und Patricia Coba (2016: 66) beschreiben, bestehen Crews aus Gruppen von Freund*innen, die gemeinsam malen/sprayen gehen. Dabei bringen diejenigen mit mehr Erfahrung – wie sich auch in dem Zitat von Cazdos andeutet – den jüngeren und unerfahrenen die Praktiken bei. Dadurch generiert sich ein Gefühl der Gemeinschaft und Kameradschaft: Zu einer Crew zu gehören, erhält einen symbolischen Wert, der sich zugleich in eine Form der Integration verwandelt. Dem*der Einzelnen wird dadurch das Gefühl gegeben, einzigartig und gleichzeitig „jemand“ innerhalb des urbanen Raumes zu sein. Parallel entstehen auf diese Weise solidarische und emotionale Verbindungen, die das Sein im Ganzen genauso bestimmen wie das Sein im urbanen Raum. Wie Owen erläutert:

Allá es donde se forman los famosos Crews. [...] Entonces es como eso que tú ves por la calle y ves ese estilo y dices: "Bueno, eso pintó la...". O vas a otro lado y: "Ouch, eso lo pintó..." Entonces es eso, cuando uno se reúne con otra persona es porque digamos comparte cierto tipo de ideales o maneja otro... Es algo que puede enriquecer tu grafiti. Entonces a la hora de esto, de tú pintando un muro sólo, a pintarlo con otro compañero que tiene digamos otro estilo, otra perspectiva, pueden hacer algo mejor. Entonces sí, es como algo de identificación. Y al tiempo que tú vas pintando es buscar el reconocimiento. Porque pues, es lo que te digo. Ya no es digamos, sólo Oспен u otro chico, es el Crew de ellos. [...] O sea, es gratificante también, decir que digamos tu compañero pinte y coloque tu nombre, coloque... Y digan: "Oh parce, ¿usted pintó ahí?" – No, pero lo pintó mi grupo.

Anhand dieses Zitates wird ersichtlich, wie Crews die Gruppenidentität manifestieren: Der*die Graffiterx ist dadurch nicht mehr der Einzelne, sondern Teil einer Gemeinschaft

innerhalb der Stadt. Dieser Aspekt ist bedeutsam für die soziale Integration, die ich im fünften Kapitel näher analysieren werde. Gleichzeitig zeigt sich die Rolle gewisser Ideale: Wie *Owen* erklärt, ergänzen sich die verschiedenen Vorstellungen und auch Techniken der Teile einer *Crew* und werden zu einem gemeinsamen, „besseren“ Ganzen.

Mitglied einer *Crew* sein heißt also, einen symbolisch-kulturellen Wertekodex zu teilen, der zu einem charakteristischen Teil dieser Gruppe wird. Dieser Kodex umfasst im Falle des Graffiti unter anderem die Nutzung einer bestimmten Sprache, speziellen Techniken und Materialien, und eben auch die Organisation in einer Gemeinschaft/*Crew* (Lopera/Coba 2016: 65). Entscheidend ist hierbei anzumerken, dass diese Kodexe zwischen verschiedenen Crews stark variieren können: „Digamos que la calle es como las personas, ¿no? Cada quien tiene su punto de vista a las cosas.” (*Datura*).

Für diese kollektive Identität ist der urbane Raum zentral. Während die hauptsächliche Motivation der meisten Graffiterxs zunächst daran liegt, sich gemeinsam mit Freunden zu beschäftigen, zwingt ihnen die Stadt selbst geradezu eine Auseinandersetzung mit ihr auf.

... el interés igual era muy en el momento. O sea, en un principio fue muy adolescente, me entiendes, como hacer lo que quiera, vivir mi ciudad como yo quiera. Sí, caminar, caminar con mis amigos, tener algo que hacer, sí. Era como, no sé, hay gente que sale a jugar fútbol todos los viernes. Y nosotros salíamos a pintar todos los días. Y empieza a ser todo un círculo vicioso, ¿no?

(*Cazdos*)

Graffiti wird so zu einer Art Dialog zwischen dem*der Graffiterx und dem urbanen Raum, der Stadt – sowohl aus individueller, als auch aus kollektiver Perspektive. Der*die Graffiterx eignet sich den Raum an, nutzt diesen zur Konstruktion der eigenen Identität sowohl aus persönlicher Sicht als auch aus Sicht der Gemeinschaft. Er*sie lässt, wie *Antrax* weiter oben beschreibt, einen Teil von sich an der Wand zurück, repräsentiert dadurch sich und seine Gruppe und wird damit zu einem Teil der Stadt. So wird der Prozess der Aneignung zu einem Prozess der Teilhabe. Die Beteiligung an der visuellen Konstruktion des urbanen Raumes wird zu einem Akt der politischen Partizipation – denn wie ich bereits beschrieben habe, verstehe ich Graffiti stets als einen politischen Akt. *Yurika* erläutert diesen Prozess aus seiner Sicht:

Pues, con el grafiti encontré como una herramienta o más bien una excusa: primero, pues de salir de la casa un poco. Y en esa acción de salir de la casa, era salir también de muchos estados y de muchos prejuicios y tomarme la calle de una manera pues diferente, ¿no? Entonces, al poner mi nombre, a poner algún tipo de marca en la calle, pues... y cuando reincidía, y cuando pasaba por el lugar, me daba cuenta pues que ese símbolo, esa pintura, me representaba y era una parte de mí. Entonces hace tiempo me gustaba verme y que otros me vieran. Era como decirles a mis hermanos – o cuando estaba en el carro con mis papás -, como: “Ah, miren, ahí pinté, yo hice eso...”, no sé qué. Como que la gente me viera de una manera diferente. Ya después, como que... eso fue como entendido como bueno, es pasar y estar en la ciudad de una manera diferente; tomar la forma de

una pintura abstracta o lo que sea y convivir en un espacio e interactuar y empezar un diálogo con una extensión de un pensamiento que uno tiene.

Lopera und Coba (2016: 69) verdeutlichen, dass zur Konstruktion der eigenen Identität stets der Vergleich der eigenen Wahrnehmung mit derjenigen von anderen Personen nötig ist. Dadurch wird die Auseinandersetzung mit den anderen („the other“) essentiell. Aus dieser Beobachtung schlussfolgern sie, dass der angeeignete Raum wesentlich die Stabilität sowohl der eigenen Identität, als auch der Gruppenzugehörigkeit garantiert: „Así, el entorno ‘apropiado’ desarrolla un papel importante en [el desarrollo] de procesos cognitivos (conocimiento, categorización, orientación, etc., afectivos selección del lugar, autoestima, etc.)“ (ebenda). Auch Anna Waclawek (2008: 18) erörtert, dass Graffiti stets sowohl ein (anonymer) Ausdruck künstlerischer Freiheit, als auch eine partizipatorische Art von Performance darstelle. Auf diese Weise werde die Aushandlung des Selbst vereinfacht, aber auch die Personalisierung und Re-Artikulation der visuellen Stadtlandschaft ermöglicht. Graffiti wird demnach zu einem „vehicle of identity building“ im urbanen Raum (ebenda).

4.2. GRAFFITI UND GENDER

„I will argue, that male graffiti writers ‘do’ because ‘doing’ allows them to construct and confirm their masculine identities.“

(Macdonald 2001: 96)

Die wohl einzige ausführliche Studie über die Rolle von Frauen in Graffiti-Bewegungen legte Nancy Macdonald (2001) vor. Da sich ihre Analyse weitgehend mit meinen Beobachtungen deckt und ich das Thema Gender⁵⁷ für die eigene Identität als essentiell betrachte, werde ich am folgenden am Beispiel der Aussagen der Graffiteras *Sabali* und *Cloé* die Aussagen Macdonalds näher erörtern⁵⁸.

⁵⁷ Der Begriff Gender bezieht sich auf das soziale – im Unterschied zum biologischen – Geschlecht. Es ist jedoch wichtig, anzumerken, dass bei allen für diese Studie interviewten Graffiterxs das biologische mit dem sozialen Geschlecht übereinstimmt. Daher verwende ich beide Begriffe im Folgenden synonym. Auch Macdonald (2001) beschreibt keine Fälle, in denen innerhalb der Szene biologisches und soziales Geschlecht differieren. Inwiefern andere, alternative Genderidentitäten innerhalb der Szene durch die im Folgenden beschriebene Konstruktion von Maskulinität vielleicht auch unterdrückt werden, wäre sicherlich ein interessantes Untersuchungsgebiet.

⁵⁸ Eine Analyse männlicher Perspektiven auf dieses Thema muss aus Zeit- und Platzgründen leider ausbleiben. Zudem hat sich dieses Thema vielmehr aus den Interviews selbst heraus ergeben – während keiner der Graffiteros das Thema Gender auch nur erwähnte, legten insbesondere *Cloé* und *Sabali* von selbst Wert auf die Darstellung ihrer Position als Frau innerhalb der Graffiti-Szene. Die folgende Darstellung bezieht sich

Auffällig ist, dass sowohl in Bogotá, als auch in anderen Teilen der Welt, männliche Graffiti-erxs gegenüber weiblichen deutlich überwiegen: „La participación femenina en la elaboración de grafiti es mínima. [...] Sin embargo, este campo en el cual predominan los hombres, señala una marcada distinción de género” (Lopera/Coba 2016: 65⁵⁹). Macdonald (2001: 99) beschreibt, dass vor allem die (vermeintliche) weibliche „Untauglichkeit“ als Hauptursache für den geringeren Anteil von Frauen in der Graffiti-Szene betrachtet würde: So seien Mädchen/Frauen zwar ebenso rebellisch wie Jungs/Männer, aber weniger fähig, diese Rebellion auszudrücken. Auch ergeben ihre Interviews, dass männliche Graffiti-erxs weiblichen speziell auch einen Mangel an Durchhaltevermögen zuschreiben, welches nötig sei, um verschiedene Bedingungen der Graffiti-Produktion (unter anderem Verfolgung, Repression, Schmutz, etc.) ertragen zu können. Eine größere elterliche Kontrolle, die Rollenverteilung in traditionellen Haushalten sowie andersartige Interessen und Sorgen sind weitere Faktoren, die in der Literatur zu Subkulturen als erklärend angeführt werden (Macdonald 2001: 127f). Wie Michael Brake (1985: 182, zitiert in Macdonald [2001: 127f]) findet, würden Frauen und Mädchen Subkulturen generell eher fernbleiben, da jene stets, auf die eine oder andere Art, Männlichkeit zelebrieren würden. Ausgehend von dieser Theorie argumentiert Macdonald (2001: 128), dass Mädchen/Frauen – entgegen der traditionellen Theorien von Subkultur – ihr soziales Leben schlichtweg als eine Alternative zu dem „Mainstream“ des männlichen, subkulturellen Lebens organisieren würden: So seien die Risiken und Qualifikationen, die diese Subkulturen implizieren, eher für die Konstruktion einer männlichen – im Gegensatz zu einer weiblichen – Identität geeignet: “Boys may therefore get something out of graffiti that girls do not; namely, a relevant and meaningful identity. In which case, girls may be brave enough, but not sufficiently interested” (ebenda: 100). Diese Identität ist vor allem mit *Fame* verbunden: Insbesondere die Konfrontation mit gewissen Risiken und Ängsten, vor allem bei illegalen Graffiti-Praktiken, verschafft den Graffiti-erxs symbolisches Kapital bewiesener („proven“) Männlichkeit: „Writers do not earn recognition and respect for any old endeavours, but,

daher auf die Perspektiven dieser beiden Graffiti-erxs, die Analyse Macdonalds (2001) sowie teilweise Beobachtungen, die ich während der Feldforschung machte. Für eine zukünftige Arbeit wäre es jedoch sicherlich lohnenswert, dieses Thema aus verschiedenen Geschlechter-Perspektiven heraus deutlich weiter auszubauen, als es an dieser Stelle geschehen kann.

⁵⁹Obwohl ihre Daten einen signifikanten Unterschied in der Beteiligung von Frauen und Männern an verschiedenen Graffiti-erxs, in diesem Fall in Ibagué (Kolumbien), aufzeigen, vertiefen die Autorinnen die Analyse nicht über diese Aussage hinaus.

more specifically, for their 'masculine' endeavours – those that incorporate a display of daring and courage" (ebenda: 104). Demnach würden Writer Respekt und Anerkennung für ihre „maskulinen“ Performances erhalten, die dadurch ihren Status als Männer unterstreichen.

Die Ausgrenzung von Frauen/Mädchen innerhalb der Graffiti-Szene kann demnach vielmehr als eine Position verstanden werden, die weiblichen Graffiteras quasi auferlegt wird, um die männliche Glaubwürdigkeit zu stützen: „A girl who can do the same thing as a boy has the power to silence his masculine commentary. Unless, that is, she is relegated to a place where her actions have no volume" (ebenda: 128). Wie *Sabali* erzählt:

He intentado salir a pintar por muchos lados – es difícil para mí por la condición de salud, pero también la movilidad que tenemos las artistas femeninas es un poco más compleja y más complicada, no hay tantos espacios. [...] Yo siempre he trabajado con mujeres, entendiendo que somos diferentes – pero que eso no implica que seamos ni más ni menos. Entonces me he ganado muchos problemas por eso, porque de alguna manera el grafiti sí es muy masculino. Y en muchas ocasiones muy machista. Entonces eso sí excluye mucho a las chicas que practican grafiti.

Sabali beschreibt die Graffiti-Szene als maskulin geprägt, oft „machistisch“ – und ihr Versuch, etwa die Beteiligung von Frauen und Mädchen bei Graffiti-Contests und ähnlichen Ausschreibungen zu erhöhen, habe ihr daher Probleme verursacht. Auffällig ist, dass sich das demokratische und inkludierende Potential des Graffitis hierbei als – zumindest teilweise – trügerisch erweist: Denn obwohl Graffiti sich einerseits als Machtmittel marginalisierter Gruppen präsentiert, erschwert die Szene gleichzeitig Frauen systematisch die Teilhabe. Parallel deutet *Sabali* an, dass häufig tatsächlich „traditionelle“ Gründe die Position der weiblichen Graffitera erschweren:

... es complicado, porque muchos chicos empiezan a pintar grafiti, arrancan y tal, y luego entran a la universidad o se ponen a trabajar; y siguen hasta la medida de lo posible. Pero con las chicas es más complicado, porque los embarazos, la presión de la familia, la presión de la pareja también muchas veces – muchas desisten eso, porque pues no sé.

Cloé erläutert insbesondere den Einfluss der Mutterschaft auf ihre Graffiti-Produktion:

... yo ya hace muchos años no pinto ilegal por lo mismo, que yo ya sé que me acarrea. Aparte de eso tengo muchas responsabilidades y no me atrevo ya a salir a la calle, porque yo tengo que estar levantada todos los días a las 5 de la mañana, por mi hijo. Para mí es difícil hacerlo.

Ähnlich wie die Macdonald (2001) interviewten Graffiterxs, beschreibt auch *Sabali* in der Folge eine ganze Reihe von Klischees und Vorurteilen gegenüber weiblichen Graffiteras:

Pero por otro lado también es hacerle entender no sólo a los otros artistas hombres, sino a las entidades, al público, que también es una estética y unas razones de pintar diferentes. Entonces hemos intentado como que en los festivales siempre haya un jurado mujer, ese tipo de cosas. Porque estéticamente también se juzga muy diferente: "Ay, pero es que eso..." Uno va a un festival y entonces si uno va de chica, rrrran, le botan todo rosadito. Yo no pinto con rosado, ¡marica! ¡Yo odio

ese color! Y el 90% de las chicas que pintamos odiamos ese tipo de cosas. Entonces es también clichésudo, unos estereotipos ahí. Como: “No le pongan a cargar”, “fondéenle el pedazo a ella, porque no es capaz...” – O sea, es una imbecilización, como de la “chica pobrecita”.

Macdonald (2001: 130) erläutert, dass Mädchen/Frauen innerhalb der Graffiti-Subkultur automatisch eine Reihe „traditioneller“ weiblicher Charakteristika zugeschrieben wird:

These construct her as timid, delicate little thing with absolutely no fear threshold and a tendency to burst into tears at the slightest hint of anger. She faces a hurdle, then, that boys don't. While they start equipped with male gender that guarantees their acceptance, girls start with one that must be disguised or rejected.

Demnach argumentiert Macdonald (ebenda: 130), dass Männer innerhalb der Graffiti-Szene ihre Männlichkeit beweisen, während Frauen im Gegenteil beweisen müssen, nicht weiblich zu sein. Denn um eine männliche Identität konstruieren zu können, müsse diese sich von einer anderen („the other“) abgrenzen – in diesem Fall der weiblichen. Dadurch würde eine Graffitera zur Bedrohung der männlichen Identität, da ihre Geschlechtsrolle nicht mehr zur Abgrenzung taugt (ebenda: 141).

Diese Charakterisierung äußert sich auch in feindlichen Reaktionen gegenüber Graffiteras. *Sabali* hat weiter oben bereits beschrieben, wie ihr Einsatz für eine höhere weibliche Beteiligung innerhalb der Szene ihr selbst Probleme verursachte. Eine weitere Episode illustriert diese Situation:

... con la mesa de mujeres se pintó ahí en la 13. Nosotras fuimos, hicimos toda la diligencia, pedimos los permisos, se pintaron, todo el rollo. Se pintó una producción y tal. Abajo había unas piezas que estaban vueltas mierda, con carteles encima, vueltas nada. Ya hace como cinco años. Y los manes que estaban ahí, como a los cuatro, cinco días de que se pintó eso, fueron y taparon. Pero con unas mierdas de bombas de vinilo, o sea, horrible. O sea, una producción brutal, y la dañan – porque ni la tapan, la dañan – con unos Throw-Ups de vinilo aguado – que todavía se veía que estaba el fondo. Las chicas fueron, renovaron, volvieron a pintar. Como a los 20... no, como al mes y medio, otra vez los manes volvieron a hacerlo – bueno, al menos esta vez ya lo hicieron con una producción completa, fundaron todo el muro [...]. [P]orque también es eso: “Ah, es que son chicas, ellas no van a decir nada; se van a quedar calladas”.

Neben den feindlichen Reaktionen deutet *Sabali* in diesem Zitat auch einen wichtigen Punkt an. Die *Mesa de Mujeres* als eine Form von *Agency*⁶⁰ entstand als Untergruppe der Mesa Distrital de Graffiti, eben genau um jene Diskriminierungen gegenüber Graffiteras zu verhindern. *Cloé*, die parallel die Koordinatorin der *Mesa de Mujeres* ist, beschreibt den Gründungsprozess wie folgt:

⁶⁰ Zu einer Konzeptualisierung des Begriffs *Agency* vergleiche u.a. Giddens (1988), Unger (2004). Analog zu diesen Theoretikern verstehe ich *Agency* im beschriebenen Kontext als emanzipatorischen Akt, mit dem die Graffiteras die Strukturen der als männlich dominiert empfundenen Graffiti-Szene aufbrechen. Dieser Punkt wird durch die Tatsache unterstrichen, dass Graffiti als politischen Akt schon per definitionem einen Akt der Selbstermächtigung darstellt.

...yo pienso que ahí se abrió como una coyuntura fuerte, porque los chicos empezaron a ver que las chicas... como que las necesitaban, pero para otra clase de cosa [*risa*], no para pintar. Y mucha gente también de las instituciones se empezó a aprovechar de que había chicas pintando, como para [...] empezar a hacer proyectos. Pero los proyectos realmente, se veía que no había [mucho plata]... a las chicas que pintaban, les llegaba una nada. [...] Entonces pasaron como una serie de festivales donde se empezó a notar eso [...]. Entonces desde ahí, empezamos con un grupo de otras chicas a ver, a pensarnos de qué, cómo íbamos a hacer, porque eso no podía seguir funcionando así, que las instituciones nos manosearán – perdóneme la palabra, pero así era como nos sentíamos. [...] Entonces decidimos reunirnos entre nosotras mismas, muy autónomamente.

Wenn Graffiti also hilft, eine Identität zu konstruieren, ist hiermit offenbar in erster Linie eine männliche, maskuline Identität gemeint. Frauen werden, wie ich versucht habe in diesem Unterkapitel zu zeigen, sowohl innerhalb der Szene als auch von außerhalb – in Bogotá beispielsweise von institutioneller Seite aus – innerhalb der Graffiti-Subkultur ausgegrenzt. Wie Macdonald (2001: 127ff) feststellt, wird Graffiteras entweder eine männliche Rolle aufgezwängt – sie werden also als „one of the boys“ wahrgenommen und nicht mehr als Frau – oder sie werden mit stereotypen Vorstellungen von Weiblichkeit konfrontiert.

Dennoch zeigen die Beispiele von *Cloé* und *Sabalí*, dass Frauen innerhalb der Szene durchaus über *Agency* verfügen und diese auch wahrnehmen. Daher gehe ich von der Hypothese aus, dass auch eine weibliche Identität konstruiert wird: In Abgrenzung zu der als oft „machistisch“ wahrgenommenen, männlichen Graffiti-Identität konstituieren die Graffiteras eine kollektive, weibliche, die ihren hauptsächlichsten Ausdruck in der Bildung weiblicher Graffiti-Crews sowie in der Gründung der *Mesa de Mujeres* findet. Denn wie *Sabalí* erzählt, konstruieren und verstehen sich die weiblichen Graffiti-Crews bewusst anders als männliche:

Y el otro asunto también con las chicas es que es muy diferente la manera de organizarlas. Y eso sí lo he notado y es muy chimba. O sea, salir a pintar con las chicas es otra cosa totalmente diferente. Primero, porque la mayoría tienen hijos [...]. Entonces todas estamos pintando, todas estamos echando ojo a los niños. Lo otro también es que no existe tanto esa sensación de competencia brutal, animal salvaje y agresiva [...]. Entonces como que nos halamos entre todas, nos ayudamos...

Daher unterstreicht auch diese Analyse die Rolle von Graffiti als Medium zur Konstituierung von Identität, zur Repräsentation sowie zur Kommunikation der eigenen Perspektive.

**¿SE LEEN O NO LOS
GRAFFITIS?
UD ACABA DE HACERLO.**

4.3. GRAFFITI ALS KOMMUNIKATIONSMITTEL

Yo creo que lo importante del grafiti en Bogotá es que ha dado la oportunidad de que muchas personas hablen, muchas diferentes poblaciones. Porque, aunque comenzó con ciertas poblaciones, mucha gente se ha dado cuenta que hablar a través de los muros es muy efectivo. Porque la gente ya ha aprendido a ver que en los muros hay mensajes, entonces la gente ha aprendido a leer.

(*Cheché*)

Wie ich bereits gezeigt habe, basiert Identität wesentlich auf Repräsentation. Diese wiederum verbindet laut Hall (1997: 15) Sprache und Bedeutungen mit Kultur: „Representation means using language to say something meaningful about, or to represent, the world meaningfully to other people“. Repräsentation meint also den Prozess, bei dem Menschen Dingen durch den Einsatz von Sprache Bedeutung geben. Dadurch geben Sie auch gleichzeitig der Welt Sinn („make sense off“). Repräsentation dient aber auch dazu, anderen Menschen komplexe Gedanken über eben diese Welt zu kommunizieren (ebenda: 16f).

Graffiti als unzensiertes, freies Medium

In diesem Unterkapitel möchte ich zeigen, dass Graffiti eben diesen Repräsentationsprozess ermöglicht. Armando Silva (2013b: 25) beschreibt die Entwicklung von Graffiti zu einem alternativen Kommunikationsmittel im Kontext Bogotás:

[Los] años 60 delinearon lo que hoy podemos reconocer como una nueva estrategia *underground* de amplios alcances en diferentes sectores, primero, marginales, luego alternativos. En su trasegar el grafiti lleva implícito un cuestionamiento a todas las estructuras del poder, y se conforma, si no en un movimiento de unidad internacional, sí en varias explosiones regionales y personales que llegan a usar e idear similares procedimientos. A través del grafiti empiezan a expresarse realidades que quedan por fuera de los medios tradicionales: periódico, radio y TV.

(Kursiv im Original)

Graffiti entwickelt sich also zu einer Art alternativem, unzensierten Medium:

... de todas maneras los muros son como el único espacio que nos queda más o menos libre. Porque digamos, acá los medios son totalmente manipulados y vendidos. [...] El periodismo es una farsa total. Entonces, medio lo que se mueve de información, está como por las redes, como la expresión de las personas y los muros en la calle [...]. Entonces como que eso también... Por eso en Bogotá ha sido muy fuerte, porque la gente ha como encontrado ese espacio para generar una crítica directa contra todo lo que viene sucediendo.

(*Colectivo Survano*)

Graffiti spiegelt demnach die individuelle Position der*des Graffiterxs wieder, seine Meinung zu bestimmten Themen: „Es como nuestra voz hecha imagen“ (*Era*). Hall (2004:

78) spricht in diesem Zusammenhang von einer „Identitätspolitik ersten Grades“ – der Konstruktion einer (defensiven) kollektiven Identität als Reaktion auf die ausgrenzenden Praktiken der Mehrheitsgesellschaft. Am Beispiel von Immigrant*innen erster Generation in Großbritannien erläutert Hall (ebenda) diese Konstituierung neuer Identitätsmarker: Jene Menschen wurden ausgegrenzt, ihnen wurde die Identität und Identifikation mit der Mehrheitsgesellschaft verweigert. Somit waren sie gezwungen, neue „Wurzeln zu suchen, die sie stützen sollten“ – was schließlich zur imaginären politischen Neu-Identifikation und Neu-Territorialisierung führt. Dieser Prozess führt schließlich (im Idealfall) zu einem sozialen Dialog: Der*die Graffiterx macht sich, seine*ihre Stimme, seine*ihre Meinung zu bestimmten Themen sichtbar über die visuelle Konstruktion der Stadt:

... el grafiti da la posibilidad de que la gente hable, porque pues es la expresión visceral de la gente al salir a la calle y decidir escribir en una pared desde “Paola te amo” hasta “este paro sí existe”, supongamos. O, “Santos Sepulcros”. [...] El ser humano siempre ha utilizado las paredes para poner y para comunicar de alguna que otra manera diferentes ideas que le permiten diferentes ideas que le permiten, a través del anonimato, comunicar a los demás. Y a través de un medio que es gratuito, que está a la vista de todos, pues que permite comunicar. Y, ¿por qué comunicar? Porque se genera un diálogo. Porque quien lo escribe, lo escribe para que otro lo lea – y quien lo lee, lo interpreta de acuerdo a lo que tiene en su interior y a sus ideas. Entonces creo que siempre se genera un diálogo cuando tú pintas algo en la calle, y por eso es la posibilidad de comunicación. Porque cuando uno plasma algo en la calle, está generando un proceso de comunicación de hecho.

(Cheché)

Auch *Yurika* betont das kulturelle Potential des Graffitis:

Es un medio inmediato y muy efectivo para cualquier persona y sirve para darse cuenta de la diversidad de pensamiento, de expresión que tiene una cultura, que puede llegar desde un mensaje ridículo de amor hasta algo más complejo de un humor negro o un moralismo contra algún partido social o en contra o favor de algún ente político. O pinturas abstractas o muralismos, sí. Entonces empieza a crearse un universo interesante, a crear cultura, como a ver que ya no hay tanto silencio, sino que ya la gente se atreve a salir.

Auf diese Art und Weise werden die Wände des urbanen Raumes zu „un espacio de tolerancia de pensamiento diverso“ (*Camilo López*), „[que] deja ver bastante lo que está ocurriendo culturalmente, socialmente y políticamente en una ciudad“ (*Yurika*). Aus der Reflektion – sowohl der*des Graffiterx als auch des*der Betrachtenden – entsteht ein Kommunikationsprozess, der schließlich zu einer Aushandlung des öffentlichen Raumes wird: Das Gefallen und das Nicht-Gefallen, das Verstehen und das Nicht-Verstehen der Graffiti-Botschaften wird demnach zu einem Element des (symbolischen) Kampfes um die Macht im öffentlichen Raum. Derselbe Prozess spiegelt sich auch in der Werbung – denn in diesem Zusammenhang lassen sich dieselben positiven wie negativen Reaktionen beobachten.

Graffiti und Werbung

Entscheidend ist, dass Graffiti als visuelles Medium stets einer Interpretation bedarf: "... even when they bear a close resemblance to the things to which they refer, [they] are still signs: they carry meaning and thus have to be interpreted" (Hall 1997: 19). Folglich regt Graffiti die Menschen zum Nachdenken an, gerade weil sie häufig die Nachricht nicht (sofort) verstehen – sei es auf positive oder negative Art und Weise. *Antrax* erklärt:

Es como... obviamente, comunicar cosas. Es básicamente eso. Que no siempre es algo explícito, porque la gente... pues, como vivimos en una dinámica ciudadana que la publicidad y todo está definido por unas funciones que son muy obvias, o parecen ser obvias [...]. Pues entonces es como jugar con códigos, como con ambigüedades, con cosas que no están dichas. Creo que no es tan explícito, pero podemos hacerlo explícito, podemos ver una imagen. O confundir a la gente, ¿por qué no? La gente siempre espera que uno haga cosas bonitas, que sean entendibles, de colores bellos. Pero yo creo que el arte también está para disgustar, para causar emociones feas. Chévere que también la gente se indigne, también la gente critique.

An diesem Zitat deuten sich nicht nur die Konflikte, die Graffiti verursachen kann (vor allem von Seiten jener, die sich an „Vandalismus“ stören) an, sondern auch das Wechselspiel von Graffiti und Werbung. Denn beide konkurrieren als Formen öffentlicher, visueller Kommunikationsmedien und Platz und Sichtbarkeit im urbanen Raum. Auch machen sowohl Marketingkampagnen als auch Graffiti in gewisser Weise Werbung für einen Namen – sei es den der Marke oder den der*des Graffiterx (Waclawek 2008: 87). So betont Nancy Macdonald (2001: 70): „The graffiti-covered walls and surfaces of the city act as a form of subcultural advertisement.“ Im Gegensatz zur kommerziellen Werbung dient Graffiti jedoch nicht kommerziellen Interessen: „While to an extent graffiti logos ‘advertise’ the artist, ultimately the goal is not to sell a product, but rather to forge a space in the cityscape that questions the function of public space” (Waclawek 2001: 30). An dieser Stelle sei jedoch angemerkt, dass es sehr wohl auch fließende Übergänge zwischen Graffiti und Werbung gibt. Einerseits überschneiden sich beide Formen ästhetisch und inspirieren sich gegenseitig – andererseits wird insbesondere kommerzielles Graffiti häufig zu Werbezwecken eingesetzt. *Vértigo Graffiti*, die Agentur von *Camilo López*, fertigt unter anderem Graffiti zu Werbezwecken für verschiedene Marken an⁶¹. Auch einige der von mir interviewten Graffiterxs sind (auch) kommerziell tätig. Da Graffiti jedoch meiner Definition

⁶¹ Camilo López fasst sein Geschäftsmodell im Interview wie folgt zusammen: „Vértigo Graffiti es una empresa cultural basada en el grafiti, que nació hace siete años. [...] Y ahora lo que hacemos es entablar conversaciones. Nuestra compañía lo que busca es que a través de los muros, tanto en espacios privados como en espacios públicos, se multiplique la conversación”.

(vgl. Kapitel 3) nach stets aus der freien Motivation und Inspiration der*des Graffiterxs heraus entsteht, betrachte ich kommerzielle, künstlerische Arbeiten explizit nicht als Graffiti. Deswegen verzichte ich an dieser Stelle auf eine weitere Diskussion kommerzieller Praktiken. Denn wie *Parásito* anmerkt:

Pero yo creo que la mercantilización del grafiti pues es... eso sí va en contra de la esencia. [...] [O] sea, la mercantilización, volverlo un producto, me parece que aporta a esa visión de la propiedad. Y a esa visión de que solamente si tienes el dinero, puedes ir a ver una obra. Y creo que esto es lo más contrario al grafiti que pueda haber.

Kommerzielles Graffiti untergräbt also gewissermaßen den antikapitalistischen, anti-systemischen Grundsatz des Graffitis, in dem es dieses selbst zu einem Teil des kapitalistischen Warenflusses macht.

Dennoch ist Graffiti eng mit der Konsumkultur verbunden. Waclawek (2008: 87) erläutert diesen Zusammenhang und die Konsequenzen von illegaler Graffiti-Produktion innerhalb einer kapitalistischen Stadtlandschaft:

Ultimately, while the genealogy of graffiti writing may be linked to several originating influences, it is more significantly connected to the pervasiveness of consumer culture. Adding tags illegally into the official framework of a city communicates a number of ideas. First, it implies a desire to belong to a city's visual framework, which is theoretically inclusive but exclusive in practical terms. Second, it disrupts the corporate logic of naming, by introducing unsanctioned, unknown names. To this effect, it uses the language already in place as a basis for subversion. Third, it exposes a city's underbelly. The names that circulate in the cityscape represent companies who employ thousands of unnamed people. In contrast, the unauthorized names represent real people, making their names known in real time. Fourth, it reclaims space for a more diverse public.

Graffiti und Werbung befinden sich dementsprechend in einem andauernden Kampf um die Deutungshoheit des öffentlichen Raumes. Armando Silva (2013b: 45) illustriert diese Machtkämpfe am Beispiel der Umdeutung von Werbeflächen⁶² des studentischen Kollektivs *Frente Sin Permiso*: Seit Ende der 1970-iger Jahre hatten bereits verschiedene Crews die Werbebotschaften multinationaler Firmen kopiert und mit neuen Bedeutungen versehen. In den 1980-iger Jahren begannen *Sin Permiso* die Werbetafeln direkt umzugestalten: Die kommerziellen Botschaften wurden so verdreht, dass die ökonomischen Interessen der Unternehmen direkt in ihrer eigenen Werbung sichtbar wurden. Silva (ebenda) zitiert den Fall einer Werbebotschaft der Firma ‚Pepsi Cola‘, deren Slogan „Vamos juntos al Pepsi ya“ von *Sin Permiso* zu der Aufforderung „Vamos juntos al pueblo ya“ umgedeutet wurde. Dieser „kalte Krieg“ („guerra fría“) überdauerte mehrere Anstriche, an denen Pepsi Cola und *Sin Permiso* jeweils ihre Version der Nachricht

⁶² Diese Technik wird heute auch vielfach im sogenannten „Adbusting“ eingesetzt, das als eine Unterform des Graffitis betrachtet werden kann (Blissett/Brünzel 2001).

widerherstellten – bis das Unternehmen sich dazu entschied, die Wand zu weißen und die Werbung ganz zu entfernen.

An diesem Beispiel lässt sich sehr gut beobachten, wie um die Diskurse im urbanen Raum (symbolisch) gekämpft wird. Denn wie Foucault (1995:74, zitiert in Sarasin [2005: 114]) betont, sind Diskurse „Praktiken [...], die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“. Diskurse haben also reale Implikationen auf die Wirklichkeit. Dadurch wird Kommunikation zu einem entscheidenden Faktor der Macht⁶³.

4.4. „QUITARLE EL GRIS A LA CIUDAD“ – ÄSTHETISCHE NEUORDNUNG UND DIE KONSTRUKTION VON IMAGINARIOS URBANOS

Weiter oben habe ich erläutert, dass laut Waclawek (2008: 18) Graffiti zu einem „vehicle of identity building“ im öffentlichen Raum wird. Dieser Prozess beinhaltet den Austausch zwischen Graffiterx und Stadt, eine Art sozialer Dialog und Aushandlung der visuellen Stadtlandschaft: „Street art responds to the environment of a city inasmuch as it partakes in the creation of a city’s visual culture“ (ebenda: 17). Graffiterxs verfolgen verschiedene Intentionen und Motivationen bei der Graffiti-Produktion. Entscheidend ist jedoch, dass sie stets den urbanen Raum – auf die eine oder andere Art – bereichern wollen. Sei es, dass sie bestimmte Meinungen transportieren, ihre Existenz als Teil der Stadt demonstrieren oder auch den urbanen Raum schlicht verschönern möchten.

Wer bestimmt über die visuelle Konstruktion der Stadt?

Viele der von mir Interviewten beschreiben den urbanen Raum als grau und trostlos – was in erster Linie auf die Privatisierung des öffentlichen Raumes zurückzuführen ist –, und versuchen durch Graffiti den Raum zu verschönern:

Entonces yo en algún momento pensé que estaba haciendo pintura en la calle. O sea, pintura, ¿me entiendes? O sea, llevando un poco de color y vida a ciertos lugares que no lo

⁶³ Foucault (1992: 11-37) spricht hierbei von verschiedenen Mechanismen der Exklusion, durch die die Mächtigen den Diskurs kontrollieren und dadurch gleichzeitig ihre Macht erhalten. Zu diesen externen Methoden der Kontrolle zählen das Verbot oder Tabu, der Ausschluss des „Wahnsinnigen“ sowie der Wille zur Wahrheit. Die internen Mechanismen der Kontrolle des Diskurses sind der Kommentar, die Autorenschaft sowie die Disziplinen. Die Bedingungen der Nutzung des Diskurses werden, als dritte Komponente, schließlich über das Ritual, die Diskursgesellschaften sowie die Erziehung kontrolliert.

tenían. [...] [Y también quería] dejar algo, me entiendes. Como, dejar o aportar algo a la construcción de ciudad.

(Cazdos)

Cazdos spricht hier einen wichtigen Punkt an: Er sagt, er wolle etwas zu der (visuellen) Konstruktion der Stadt beitragen, die Stadt also gewissermaßen nach seinen individuellen Vorstellungen gestalten:

Es como... Yo a veces sólo quiero ir a pintar esa esquina, porque me parece que se va a ver bonito ahí pintar esa esquina, ¿me entiendes? Es como... no lo hago con la pretensión de joder al dueño la propiedad, de joder al vecino de enfrente, que vive enfrente y va a tener que ver eso, ¿no? O sea, lo hago para mí... sí, porque me nace a mi hacerlo y porque yo también **soy dueño de la ciudad** y pinto cuando quiera.

(Cazdos)

Er versteht sich selbst als „Besitzer“ der Stadt und wirft mit dieser Aussage erneut die Frage auf, wer über die visuelle Stadtlandschaft zu bestimmen hat – der*diejenige mit genügend Kapital, etwa Werbeflächen zu erwerben oder die Architektur zu gestalten? Oder sollte nicht viel mehr die Bevölkerung insgesamt, analog zur demokratischen Gesellschaft, auch das Erscheinungsbild des demokratischen, **öffentlichen** Raumes entscheiden? Wie bereits erwähnt deutet sich also an, dass Graffiti eine Gegenbewegung zu der kapitalistischen Tendenz darstellt, wonach sich ökonomische (= symbolische) Machtdifferenzen in der (visuellen) Konstruktion der Stadt widerspiegeln. Waclawek (2008: 259) stellt fest, dass die Bildlichkeit des urbanen Raumes hauptsächlich durch Werbung dominiert wird – und damit auch die visuelle Symbolik der Stadt:

Acting either as counter-advertisements, or additions to sanctioned imagery in a city, post-graffiti art functions as a necessary opposition to corporate representations of how a city is visually organized – what does and what does not belong. It does so at times directly on or next to authorized imagery, and at times in neglected spaces.)

Die Stadt wird so nicht nur zu einem funktionalen Raum, durch den sich Menschen und Güter bewegen – sondern auch zu einem strategischen Ort, durch den Waren und Güter verkauft werden (ebenda: 263). Die individuelle Gestaltung entsprechend der eigenen ästhetischen Wahrnehmung hat daher mehrere Konsequenzen für den urbanen Raum. Einerseits untergräbt Graffiti die visuelle Reizüberflutung durch Werbung und hinterfragt die kapitalistische Prägung der Stadt:

Y por otro lado es como un poco como una lucha contra la publicidad también, ¿no? Para mí es como dejar de estar vendiéndoles y vendiéndoles cosas a las personas en la calle: que tu celular, que tus zapatillas, que tu reloj, que tu este... Y el hecho de que otra persona empiece a intervenir esos mismos espacios que utiliza la publicidad y que otras personas... [...] Como que vean en un puro momento ese mural y despejen su mirada de que necesitan comprar, vender, hacer... (Datura)

Andererseits hinterfragt Graffiti das Privateigentum als solches, in dem es auf die Problematik des „Wem gehört die Stadt?“ anspielt.

Sabali reflektiert diese Machtverhältnisse:

... el grafiti tiene una cosa que es imponente. Lo que dices tú: Hay un muro tal y el vecino lo quiere blanco, maldita sea, le gusta su casa blanca. Pero a mí me gusta blanca con un tag rojo. Pero es la casa del man – sí, pero que lo visual está en el espacio público y yo soy la que lo veo todos los días cuando me levanto. O mediamos, o miremos a quien se le acaba primero la pintura.

Waclawek (2008: 263) betont in diesem Zusammenhang einen weiteren Aspekt:

Whether exhibited in non-spaces, or as modifications to billboards and other popular sights of visual consumption, urban painting functions as a reminder of free thought, free expression, and individuality in networks of conformity.

Auf diesen Aspekt der Kommunikation werde ich im folgenden Kapitel intensiver eingehen. Aber auch im Zusammenhang mit der rein ästhetischen Gestaltung ist diese Anmerkung Waclaweks bedeutsam. Denn Graffiti ermöglicht der Bevölkerung auch, die Gestaltung ihres Wohnortes, ihres Wegs zur Arbeit zu gestalten – wie sich auch im Zitat von *Sabali* andeutet. Somit kann Graffiti die Stadt zu einem bunteren, lebenswerteren Ort machen – unabhängig von den ästhetischen Vorstellungen der ökonomischen Elite, unabhängig von der Tatsache, ob sich Politiker*innen und Wirtschaftseliten für die Gestaltung eines Viertels überhaupt interessieren:

Siempre he sido creedora de que el grafiti está ahí para **quitarle el gris a la ciudad**, de que la ciudad no debe ser gris. La ciudad debe ser de colores. Siempre, siempre, siempre me ha llamado la atención eso del grafiti, que está ahí para – aparte de dar un mensaje, aparte del trasfondo que tiene – de quitarle esa suciedad, ese color gris a la ciudad.

(Cloé)

La ciudad es gris y triste. Cuando pasas por la 26⁶⁴, pasa algo muy curioso: Tú te detienes a mirar y ves color, sientes vida. A mí me pasa, pues, eso es de todo tipo de personas. [...] tú no ves ese gris frío, sino ves ese mundo lleno de color, ¿me entiendes? Entonces el grafiti sirve para eso, para adornar la ciudad.

(Owen)

Diese Art der ästhetischen Aneignung betrachte ich auch als einen politischen Akt. Der*die Graffiterx entscheidet selbstbestimmt über die ästhetische Gestaltung des urbanen Raumes, während er*sie gleichzeitig mit der Stadt und ihrer Bevölkerung kommuniziert. Waclawek (2008: 19) interpretiert eben diesen Prozess als eine Form von Widerstand: „As post-graffiti practices demonstrate, no matter how controlled spaces are, they are also

⁶⁴ Gemeint ist die Calle 26/Avenida El Dorado – eine der Hauptverkehrsadern der Stadt, die den Flughafen mit dem Stadtzentrum verbindet. Die Straße war und ist einer der Hauptaustragungsorte verschiedenster, vor allem öffentlicher Graffiti-Projekte, da sie hauptsächlich durch Industriegebiete beziehungsweise entlang der bereits erwähnten „fachadas falsas“ verläuft und somit durch Graffiti - auch von offizieller Seite her - verschönert werden soll.

subordinate to lived experiences and are thus open for subversion". Vor allem verlassene, vergessene, marginalisierte Orte (*non-places*⁶⁵) würden so zu „temporary areas of visual production“ (ebenda). Wichtig ist, dass auch diese Orte das Bild der Stadt bestimmen und somit Teil der visuellen Konstruktion werden – denn *non-places* sind nicht zwangsläufig im geographischen Sinne marginal, sondern eher im Sinne ihres Nutzens. Dementsprechend findet Graffiti vor allem im Herzen der Stadt, parallel zum „mainstream-use of space“ in den „in-between spaces“ statt (ebenda: 20). Im Falle Bogotás sind dies vor allem die bereits erwähnten *fachadas falsas*, aber auch die Wände der unzähligen Kanäle der Stadt. Dementsprechend hat Graffiti das Potential, marginalisierte Orte der Stadt zu verschönern, zu transformieren und damit zurückzugewinnen („recuperar espacios“):

In an almost poetic gesture, street artists, who largely conceptualize their work as anti-capitalist and anti-establishment expressions of free speech, reinvent liminal socio-spatial sites [= no-places], transforming them into sites of action, communication, and beauty. Partly relegated to such spaces by virtue of illegality, and partly drawn to them as drab canvases awaiting attention, street artist's exploration of interstitial spaces accentuates our experience of the urban environment. (Waclawek 2008: 259)

Nestór García Canclini betont im Interview mit Alicia Lindón (2007: 94), dass die *non-places* eigentlich gar nicht existieren würden: „Cualquier espacio urbano puede ser lugar para uno, no-lugar para otro y un lugar a medias para mucha gente“. Auch wenn es in der offiziellen Wahrnehmung, der Deutung der Eliten, also *non-places* gibt, erfüllen diese Orte stets auch einen Nutzen für jemanden. Nur dass diese*r jemand im offiziellen Diskurs nicht vertreten ist. Anstelle einer Stadt aus *places*, *in-between* und *non-places* versteht Canclini (1997: 87) die Stadt vielmehr als ein komplexes Zusammenspiel verschiedener „Städte“, die gleichzeitig existieren, aber verschiedenen Zwecken dienen. Dieses Aufeinandertreffen verschiedener Lebenswelten ermöglicht den Menschen, die Stadt auf unterschiedliche Art und Weise zu nutzen:

La coexistencia no regulada de varios modelos de desarrollo urbano en países dependientes genera, a la vez, comunicaciones ágiles y embotellamientos, acceso más o menos simultáneo a una vasta oferta cultural internacional y la dificultad de gozarla porque el museo o el teatro queda a una hora o dos de nuestra casa y el transporte es deficiente, porque se corta la luz cuando llueve y debemos regresar de la computadora a la máquina de escribir, porque tenemos fax pero hace dos meses que no arreglan el teléfono.

García Canclini 1997: 87f)

Dieser Theorie Canclinis entspricht die Darstellung Lefebvres (1991: 416), wonach der Raum als solcher es ermögliche, dass verschiedene Werte („values“) aufeinandertreffen.

⁶⁵ Marc Auge (1995: 94) versteht *non-places* als Orte, die zweckgebunden entstehen (z.B. für Transport, Kommerz, etc.) und dadurch ihr Verhältnis zu Individuen bereits im Vorherein bestimmen.

Diese Konfrontation der eigenen mit fremden Werten und Ideen produziere wiederum erst den Raum: „Moreover – and more importantly – groups, classes or fractions of classes cannot constitute themselves, or recognize one another, as ‘subjects’ unless they generate (or produce) space” (Lefebvre 1991:416).

Analog zu dieser Argumentation verfolge ich die Hypothese, wonach gerade die Orte, die Augé oder auch Waclawek als *non-places* verstehen, sehr wohl *places* für beispielsweise die lokale Bevölkerung darstellen. Graffiti-erxs transformieren dementsprechend aus meiner Sicht keine *non-places*, sondern im Gegenteil, geben vormals – zumindest von offizieller Seite aus – degradierten Orten ein neues Erscheinungsbild und damit oft auch einen neuen Wert. Gleichzeitig konstituieren sie so neue Marker der Identifikation – nicht nur für sich selbst, sondern auch für die ansässige Bevölkerung. García Canclini (1997: 94f) erläutert:

...en ciudades que no tienen un gran patrimonio histórico material, todavía significa más para la población la búsqueda de signos intangibles de identidad, formas de orientación, de evocación y de memoria. [...] [El] patrimonio de una nación, o de una ciudad, es distinto para diferentes habitantes. Representa algunas experiencias comunes, pero también expresa las disputas simbólicas entre las clases, los grupos y las etnias que componen una ciudad.

Auch wenn Bogotá sehr wohl über historische Bauten, Denkmäler und Mahnmäler verfügt, fällt es den meisten Menschen sehr schwer, sich mit diesen zu identifizieren:

Porque en relación con el patrimonio público a los pelados les importa un bledo. El patrimonio... ellos no tienen significado con Bolívar, no tienen siquiera un significado con Aureliano Gómez – que es terrible, esa estatua que hay por allá -, porque no la hacen propia. Para ellos es un símbolo de poder, que los ha excluido. (Interview mit der *Secretaria de Cultura*)

Wenn die Menschen sich nicht mit den vorgefundenen Identifikationsmarkern identifizieren können, schaffen sie sich demnach neue, (immaterielle) Punkte der Identität.

“Cambiar los tránsitos” –Graffiti und die Imaginarios Urbanos

...el hecho de que tú decidas de apropiarte del espacio público, ya es un acto político. Y también romper lo que se concibe como espacio público, que es como: “Es de todos, pero no es de nadie”. Como que: “Chévere que sea de todos, pero al mismo tiempo nadie pueda imprimir nada de su subjetividad, porque eso termina siendo público y vacío.

(Antrax)

Die eigene Identität bildet gemeinsam mit der kodifizierten Erfahrung die Grundlage der *Imaginarios*, die unser Handeln und Denken bestimmen⁶⁶. Armando Silva (2013b: 83)

⁶⁶ Zu einer Konzeptualisierung der *Imaginarios* siehe Fußnote 21, Kapitel 2.

spricht von *Imaginario* als Zeichen, die eine Gemeinschaft innerhalb der gemeinsamen Limitationen als Mikro-Codes konstruiert: Diese Codes werden zur Basis des kulturellen Bildes sowie des identifikatorischen Charakters einer Gemeinschaft und somit auch des Selbstbildes einer sozialen Gruppe. Diese *Imaginario Urbanos* kristallisieren sich in den Diskursen und Rhetoriken einer Gesellschaft: Wie Alicia Lindón (2007: 10) erläutert, lassen sie sich daher einerseits aus den Wörtern und Ausdrücken der sozialen Sprache ableiten, vor allem aber auch in den Bildern, die innerhalb einer Gesellschaft zirkulieren: „De igual forma, la ciudad contemporánea cuenta con otra expresión gráfica de enorme valor para descifrar imaginarios urbanos: los graffitis“ (ebenda). Diese *Imaginario Urbanos* sind stets lokal, als eine Art Offenbarung des Viertels („manifestación de barrio“): Demnach sind Graffiti oft nachbarschaftliche Archive mit einem direkten, lokalen Bezug: „... se hacen para el vecino o compadre“ (Silva 2013b: 85). Die folgende Episode *Cloés* illustriert diese Hypothese Silvas:

A mí me pasó hace poco, el año pasado como un agosto, yo hice un mural. Hay una esquina cerca de mi casa, donde se chocan... Mira, todos los días hay ambulancias ahí. O ambulancias, o la policía. Porque digamos que mi barrio, donde yo vivo, tampoco es que sea... uff, el mejor barrio del mundo. Es más sano que Soacha, pero sí hay el robo, la cosa, la droga. Y es una esquina donde no respetan la señal de “PARE”, y siempre hay accidentes, y ahí pasa una ciclovía también, y si no son los de la cicla, son los... Pero siempre hay accidentes. Entonces siempre sonaban sirenas, sirenas, sirenas en esa esquina. Y el muro de esa esquina estaba vuelto nada por los comandos azules⁶⁷ y todo eso. Y yo cogí a dos amigos y les dije: “Venga, vamos a arreglar un muro que hay allí. Miren, yo me quiero hacer como unas sirenas, porque es que ahí pasa esto y esto y esto. Y pues yo quiero que cambie esa mentalidad de que no sea la sirena de la ambulancia y de la policía, sino que sea otra clase de sirena. Y vamos a hacer el contexto del mar y no sé qué. Yo me imaginé un video ahí, por decir, me envideé. Y hicimos la sirena, hicimos como... bueno, hicimos ahí un fondo de mar e hicimos otra cuestión. El hecho es que allá... digamos que esa esquina pasó... le cambió totalmente. El espacio cambió, porque ya no se ve tan feo, tan tenebroso, peligroso pasar por ahí – uno. Dos, la esquina ya le dicen “la esquina de las sirenas”, pero entonces el contexto como que se voltea. Ya no es tanto porque ahí siempre está la ambulancia, sino porque ahí están pintadas las sirenas. Entonces es eso, que la misma comunidad llegue a esos espacios y se sientan identificadas con ese espacio. Por decir: “Ah sí, usted baja por las sirenas, ahí está el parque...”, entonces ya la gente, “Ah sí, las sirenas, ahí está el parque, listo”. Entonces es bonito eso, que la misma comunidad se adueñe de lo que uno hace. Pero para eso hay que también uno tener un trabajo con la comunidad y mirar: “bueno, acá, ¿qué es lo que está pasando? ¿Qué necesitamos reforzar acá? ¿Qué podemos hacer?” Es esa clase de cosas.

Dieses Zitat zeigt sowohl die lokale Verknüpfung des Graffitis, als auch das Potential, das *Imaginario Urbano* über eben diese Straßenecke zu verändern. Zudem betont *Cloé*, dass die ansässige Bevölkerung sich das Graffiti zu eigen mache. Interessant ist auch das Beispiel der Wegbeschreibungen. Denn wie Lindón (2007: 10) erläutert, orientieren sich die

⁶⁷ Als „comandos azules“ werden in Bogotá die „barras bravas“ (entspricht etwa deutschen Hooligans) des in Bogotá ansässigen Fußballteams „Millionarios“ bezeichnet, die dafür bekannt sind, vor und nach Spielen überall in der Stadt „vandalisches“ Graffiti zu hinterlassen.

Menschen innerhalb der Stadt entsprechend dieser Zeichen: „sería posible plantar que ‘la navegación urbana (los desplazamientos de los habitantes dentro de la ciudad), se orientan con cartas de navegación llamadas imaginarios urbanos’“. *Camilo López* betrachtet gerade diese Transformation als entscheidend, weil sie auch das Verhältnis der Bevölkerung zu ihrer Stadt beeinflussen:

Eso como cambian los tránsitos de las personas. Eso es lo lindísimo del grafiti y del arte público y la expresión pública. Está el circo, está el grafiti, están los mimos, está la comparsa, está la música al aire libre. Cambian tu tránsito. [...] Digamos, después de la revolución industrial, la mecanización del hombre fue horrible. Vas a tu trabajo, regresas de tu trabajo. Y los tránsitos se volvieron muy lineales, muy fijos en el tiempo. [...] Lo chévere del arte público es que cambia eso. Y cambia los recorridos. [...] Entonces, también digamos, es una nueva reflexión sobre cómo yo me comporto en el espacio público.

Lindón (2007:11) beschreibt die Möglichkeit, den urbanen Raum über Namen und Assoziationen umzudeuten. Sie betrachtet Straßen und Plätze emblematische Fragmente dieser urbanen Welt und stellt fest, dass insbesondere diese Fragmente dazu neigen würden, sich mit bestimmten *Imaginario*s zu verbinden. In ihrer Analyse spielen hierbei vor allem Geschäfte, Lokale, Straßennamen und bestimmte Erinnerungen, die mit diesem spezifischen Fragment verbunden sind, eine Rolle. Aus meiner Sicht lässt sich diese Argumentation auch auf Graffiti übertragen: Denn wie die zitierte Episode *Cloés* illustriert, kann durch Graffiti eine Umdeutung des Ortes erfolgen.

Demnach haben Graffiti das Potential, die *Imaginario Urbanos* zu beeinflussen und umzuorientieren. Diese *Imaginario*s spielen wiederum eine wichtige Rolle in der Konstruktion der Identität, speziell der kollektiven Identität der Bevölkerung einer Stadt:

...han demostrado el importante papel que juegan las ficciones, los imaginarios colectivos, en la formación de las identidades. Este tipo de aproximación tiene consecuencias para la construcción de la ciudadanía cultural, porque esta ciudadanía no se organiza sólo sobre principios políticos, según la participación «real» en estructuras jurídicas o sociales, sino también a partir de una cultura formada en los actos e interacciones cotidianos, y en la proyección imaginaria de estos actos en mapas mentales de la vida urbana.

(García Canclini 1997: 96)

Cheché erläutert in diesem Kontext die Möglichkeit der Konstruktion neuer, alternativer Realitäten innerhalb einer Stadt:

Sí, creo que la misma libertad que da hablar en la calle, esa misma libertad y esa misma posibilidad que uno tiene, que lo lean cuando uno escribe algo en la calle o pinta algo en la calle, pues obviamente genera una diversidad de conocimiento y una diversidad de ideas que hay por plasmar y por leer en la calle, que hacen que la sociedad se dinamice y se mueva hacia otras realidades, y entienda otras realidades y entienda su misma ciudad de otra manera y asuma su misma ciudad de otra manera.

Entscheidend ist, dass – wie Lindón (2007: 9f) betont –, *Imaginarios* stets Auswirkungen auf die Realität haben:

Los imaginarios son colectivos –son sociales, son compartidos socialmente-, lo que no debería asumirse como un carácter universal. Pueden estar anclados y ser reconocidos por pequeños círculos sociales o por extensos mundos sociales, pero siempre son un producto de la interacción social entre las personas. Se construyen a partir de discursos, de retóricas y prácticas sociales. Una vez construidos tienen la capacidad de influir y orientar las prácticas y los discursos, sin que ello implique que quedan inmóviles (como el lenguaje con el que se moldean, mientras están vigentes y se modifican). Por eso producen efectos concretos sobre los sujetos, **efectos de realidad**.

[fett im Original]

Auf diese Weise wird Graffiti zu einem Faktor in der Aushandlung von Machtpositionen im öffentlichen Raum – und zu einem Element in der Konstruktion von Gemeinschaft. Es hat sowohl das Potential, Menschen aus dieser Gemeinschaft auszuschließen, als auch in die Gemeinschaft zu integrieren.

Im folgenden Unterkapitel werde ich auf einige Aspekte dieser (symbolischen) Machtkämpfe eingehen. Bedeutsam ist aus meiner Sicht dabei insbesondere der subversive Aspekt des Graffiti und die Tatsache, dass sich die Graffiti-Produktion stets einer externen Kontrolle entzieht – auch oder gerade wenn eine Stadt wie Bogotá versucht, Graffiti zu institutionalisieren und damit in gewisser Weise zu instrumentalisieren.

4.5. BOGOTÁ ALS AUSTRAGUNGSORT SYMBOLISCHER MACHTKÄMPFE

Anna Waclawek (2008: 96) definiert vier zentrale Charakteristika der amerikanischen *Writing*-Kultur, die sich – meiner bisherigen Argumentation folgend – auch auf die Graffiti-Szene in Bogotá übertragen lassen: Erstens, der Fokus auf den Namen; zweitens, der Konstruktionsprozess rund um die (visuelle) Sprache („visual and verbal wordsmithing“); drittens, die Konstruktion einer Identität in Opposition zum Staat sowie zur Konsumkultur allgemein; und viertens, der Fokus auf Widerstand durch kulturelle Produktion.

Im Vordergrund steht stets das (illegale) „markieren“ des urbanen Raumes mit dem eigenen Namen. Dieser Prozess hat neben den bereits angesprochenen Auswirkungen auf die individuelle und kollektive Identität auch Einfluss auf den urbanen Raum als Ganzen: „By illegally marking their names in the spaces of a city, graffiti writers challenge the idea of designated places for expression. Writing graffiti, even if inwardly about a sense of identity and community, is outwardly about defiance“ (Waclawek 2008: 75). Graffiti wird demnach zu einer Trotzreaktion, zu einer Auflehnung gegen Autoritäten – und nimmt auf

diese Weise Teil an den symbolischen Machtkämpfen im öffentlichen Raum. Michel Foucault (1976: 38, zitiert in Sarasin [2005: 135]) beschreibt den Einfluss der „Mikrophysik der Macht“ auf das Wirken und Handeln der Menschen. Demnach ist die Kontrolle der Mächtigen nicht auf den Staatsapparat beschränkt, sondern setzt sich fort bis in den Körper und Geist des Menschen. Graffiti bietet laut Macdonald (2001: 158) die Möglichkeit, durch einen alternativen, „unbequemen“ Style sich selbst zu ermächtigen und aus diesen Zwängen auszubrechen. Folglich kann Graffiti als Angriff auf die dominanten Diskurse gedeutet werden, in denen sich die (Mikrophysik der) Macht widerspiegelt (vgl. auch Foucault 1992: 11ff).

Kommunikation und Macht

Im kontrollierten, privatisierten urbanen Raum bieten sich wenige Möglichkeiten, den Zwängen der in der Gesellschaft herrschenden Machtverhältnisse zu entkommen. Eine Ausnahme bildet Streetart/Straßenkunst in all seinen Facetten – und insbesondere Graffiti.

Parásito erzählt:

...me parece que la calle es la manera más efectiva para mandar mensajes contra-sistémicos, anti-sistema; y pues, aunque en este país la palabra esté muy estigmatizada, pues subversivos. Porque subvertir es estar en contra de una versión. Y eso es algo que a mí, digamos, me llama mucho la atención de pintar en el espacio público.

Graffiti bietet demnach das Potential, eine alternative Erzählung zur offiziellen „Version“ der Stadt zu liefern:

Nosotros nacimos en un barrio o en situaciones, donde hubo la necesidad de hablar por medio de algo. Y algo fue esto, el mural. Entonces, desde ahí partimos a comunicar. Los barrios... es complejo también con el tema de la comunicación, porque los medios nos tienen como acostumbrados a una sola verdad. Pero por medio de los murales y que están en la calle – que es público, que te tienes que topar con él –, puedes informarte de otra forma, pelear por tus derechos de otra forma.

(JOMAG)

Demnach wird Graffiti zu einem alternativem Medium, einem Ausdruck derjenigen, die keine mediale Repräsentation erfahren. Themen, die unbequem sind und/oder keinen Platz in der offiziellen medialen Agenda finden, können so ins Bewusstsein der Öffentlichkeit gelangen. Denn wie Jesús Martín-Barbero und Germán Rey (1999: 18) betonen, existiert eine Komplizenschaft zwischen den Medien und den politischen bzw. wirtschaftlichen Autoritäten, „que secuestran las posibilidades democratizadoras de la información y las posibilidades de creatividad y de enriquecimiento cultural“.



Diese Einschränkung macht eine Kritik an dem

lugar estratégico que la televisión ocupa en las dinámicas de la cultura cotidiana de las mayorías, en la transformación de las sensibilidades, en los modos de construir imaginarios e identidades
(ebenda, kursiv im Original)

notwendig: Denn wenn die Produktion von Information an das symbolische Kapital innerhalb der Gesellschaft gebunden ist, können Medien ihre demokratisierende Funktion nicht mehr ausüben.

Michel Foucault (1992: 11) betrachtet den Diskurs stets als kontrolliert, als unfrei:

en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.

Diese offiziellen, dominanten Diskurse werden über die Massenkommunikationsmedien gleichzeitig verbreitet und kontrolliert: Durch die Zusammenfassung verschiedener Medien zu Medienkonglomeraten werden die gleichen Informationen in unterschiedlichen Formaten veröffentlicht – wodurch die Medien selbst den Wahrheitsgehalt dieser Informationen verifizieren. In diesem Zusammenhang ist eine Betrachtung der kolumbianischen Medienlandschaft bedeutsam: Die drei Unternehmensgruppen Grupo Ardila, Santo Domingo und Sarmiento Angulo kontrollieren durch eine Vielzahl unterschiedlicher Publikationen über 50% der Medien des Landes. Diese drei Gruppen sind Eigentümer eines Großteils der Radio- und TV-Sender und dominieren auch den Zeitungsmarkt. Neben der direkten Zensur – auch durch Bedrohungen von Seiten extralegaler Gruppierungen, unterliegen die Medienberichte demnach zumeist einer Selbstzensur der Journalist*innen – die sich an den Interessen des Medien- und Wirtschaftskonglomerates orientieren müssen⁶⁸.

Die Medien werden auf diese Weise zu einem Ausdrucksmittel der wirtschaftlichen und politischen Eliten und nehmen – von einigen alternativen, zumeist linksgerichteten Medienprojekten abgesehen – wenig Rücksicht auf die Bedürfnisse und Problematiken marginalisierter Gruppen. Wie sich in dem Zitat von JOMAG andeutet, müssen diese Bevölkerungsschichten ihre Informationen und Themen daher auf andere Weisen kommunizieren.

... en primer lugar hay como una ausencia de un espacio autónomo de expresión, digamos de, no sé, un noticiero comunitario, un canal o algún tipo de medio de comunicación que permita de pronto denunciar o expresar nuestras inquietudes respecto a las problemáticas y conflictos en el territorio.
Entonces pues aparece el muro, así como un medio libre, como un medio no-controlado, sin

⁶⁸ Diese Angaben beruhen auf dem Abschlussbericht des Media Ownership Monitor Kolumbien Projektes, durchgeführt von Reporter ohne Grenzen (ROG) und FECOLPER (vgl. ROG 2015, MOM 2015).

ninguna curaduría. Y uno puede decir lo que quiera, no. Como expresar sus emociones, o denunciar una situación que no le parezca bien en el territorio, o tratar de transformar un espacio, en fin. Pero el muro se convierte como en la... en el soporte, en la herramienta pues de una pequeña revolución visual, en cuanto a cómo se percibe el territorio.

(Colectivo *Survano*)

Graffiti hat demnach das Potential, alle Themen anzusprechen, die die Bevölkerung bewegen – unabhängig davon, ob diese im offiziellen Diskurs tabuisiert werden oder nicht. Gerade dieses Tabu ist eine der Faktoren, die Foucault (1992: 11f) als externe Kontrollmechanismen des Diskurses bezeichnet⁶⁹. *Survano* beschreiben die Möglichkeit, die Autoritäten zu kritisieren und denunzieren:

... Y a través de ellos pues socializar con el resto de la ciudad nuestras problemáticas, porque de hecho pues tampoco le conviene, digamos, al sistema en general que nosotros denunciemos temas por ejemplo como, no sé, de la minería, desplazamiento, el paramilitarismo. O sea, cosas que realmente son muy sensibles en nuestra sociedad y existe también alrededor de esos temas como una innombrabilidad, como un estigma, un tabú, un: “No hablen de eso porque es peligroso”. Entonces a través de los muros también podemos quejarnos de esta situación y expresarnos – y también importante: de una forma, sí lo queremos, anónima. O sea, podemos dejar como ahí nuestra mancha como un efecto, porque igual se instala en un espacio público donde todas las personas que transitan por ahí van a verlo. Y pues también protegiendo de pronto nuestra identidad. No en todos los casos, hay veces donde también quieres pues como compartir más tu arte con las personas y pues también generar esa identificación. Como: “Ey, eso lo pintó alguien quien vive acá también, quien vive nuestras propias problemáticas”.

Gerade dieses Ansprechen tabuisierter Themen betrachte ich als Form der politischen Partizipation. *Camilo López* bemerkt in diesem Zusammenhang:

El grafiti más importante de esa ciudad no es “El Beso de los Invisibles”⁷⁰, no son los grafitis que se pintaron en la Décima. El grafiti más importante de esa ciudad es un grafiti ilegal que está en la calle 26 al frente del “Beso”, que dice “Santos Sepulcros”. Es la única expresión pública que reconoce la memoria del presidente actual como parte de los “unofficial killings”⁷¹ que se ejecutaron mientras él fue ministro de defensa de Álvaro Uribe Vélez. “El Tiempo” no está poniendo todos los días: “Santos está involucrado en líos con los falsos positivos”; “El Espectador” tampoco, “Semana” tampoco. Pero ahí, que pasan un millón de personas al día, todos nos estamos acordando de que elegimos un presidente a pesar de que había construido sepulcros a través de los falsos positivos.

Manuel Castells (2009: 36) betont, dass die Fähigkeit der Zivilgesellschaft, über den öffentlichen Raum der staatlichen Macht⁷² Nachrichten zu vermitteln, erst die Demokratie

⁶⁹ Vergleiche in diesem Zusammenhang Fußnote 65, S. 57f.

⁷⁰ Zu „El Beso“ siehe Fußnote 45.

⁷¹ Als „Falsos Positivos“-Skandal ist eine Praxis bekannt geworden, bei der Teile der kolumbianischen Streitkräfte Teile der Zivilbevölkerung entführten, hinrichteten und in Guerilla-Uniformen steckten, um sie so als getötete Guerrilleros darstellen zu können. Hintergrund war eine Regelung innerhalb der Streitkräfte, wonach Soldat*innen mit zusätzlichen Urlaubstagen und ähnlichen Anreizen für jede*n getötete*n Guerrillero belohnt wurden. Statistiken zufolge wurden mindestens 3300 Menschen im Rahmen dieser Praxis extralegal getötet. Betroffen waren unter anderem Jugendliche aus den marginalisierten Stadtvierteln Bogotá sowie dem Vorort Soacha (vgl. u.a. Kraul 2012).

⁷² Castells (2009: 33) definiert Macht wie folgt: „...es la capacidad relacional que permite a un actor social influir de forma asimétrica en las decisiones de otros actores sociales de modo que se favorezcan la voluntad, los intereses y los valores del actor que tiene el poder”.



„(Mon-) Santos Sepulcros“ in der Calle 26

als solche garantiert und damit auch die Machtausübung des Staates legitimiert. Die Macht soll demnach im Idealfall die Werte und Interessen der Bevölkerung, die sich in eben diesen Debatten im öffentlichen Raum ausdrücken, repräsentieren. Entscheidend ist, dass laut Castells (ebenda: 33) Macht stets entweder durch Zwang oder eben durch die Konstruktion einer Sinnhaftigkeit – ausgehend von eben diesen Diskursen, die das Handeln der sozialen Akteur*innen bestimmen – ausgeübt wird. Diese Darstellung deckt sich mit der bereits angesprochenen Position Foucaults (1992: 11f), wonach wer den Diskurs kontrolliert, auch – in gewissem Rahmen – Macht über das Denken und Tun der Bevölkerung hat.

Dieser Argumentation folgend betrachte ich Graffiti als re-demokratisierendes Element im öffentlichen Raum, insbesondere durch seine kommunikative Funktion. Die Installation alternativer Diskurse im urbanen Raum ermöglicht es demnach, die staatliche Macht zu hinterfragen und kritisieren und damit die Dominanz dieser Macht einzuschränken. Gleichzeitig beeinflusst Graffiti die *Imaginos Urbanos* und über diese auch die Konstruktion von kollektiver Identität innerhalb der Stadt. Wie Castells (2009: 393) argumentiert, ist diese Transformation der Identitäten, der „Mentalität“, essentiell für einen sozialen Wandel:

El cambio social es multidimensional pero, en última instancia, es contingente al cambio de mentalidad, tanto en los individuos como en los colectivos. La forma en la que pensamos y sentimos determina la forma en que actuamos. Y los cambios en la conducta individual y la acción colectiva sin duda influyen y modifican de forma gradual las normas e instituciones que estructuran las prácticas sociales. Sin embargo, las instituciones son cristalizaciones de las prácticas sociales de momentos anteriores de la historia y, estas prácticas sociales están enraizadas en las relaciones de poder. Las relaciones de poder están incorporadas en instituciones de todo tipo. Estas instituciones son el resultado de conflictos y acuerdos entre los actores sociales que representan la constitución de la sociedad según sus valores e intereses. Por tanto, la interacción entre el cambio cultural y el cambio político produce el cambio social⁷³.

Aus eben diesen Gründen nutzen auch soziale und politische Bewegungen den öffentlichen Raum für ihre Zwecke – ebenso, wie linke oder auch paramilitärische Gruppierungen in Bogotá seit spätestens den 1970-iger Jahren (vgl. Kapitel 3.1.). Castells (2009: 395) versteht daher den öffentlichen Raum in erster Linie als einen Ort der sozialen und bedeutungsgeladenen Interaktion, in welchem sich Ideen und Werte formen, vermitteln, unterstützen und auch miteinander konkurrieren. So wird der urbane Raum zu einem „espacio que en última instancia se convierte en el campo de entrenamiento para la acción

⁷³ Dabei versteht Castells den kulturellen Wandel als „un cambio de valores y de creencias procesado en la mente a una escala lo suficientemente grande como para afectar a la sociedad en su conjunto“, wogegen der politische Wandel eine „adopción institucional de los nuevos valores que se difunden por la cultura de la sociedad“ darstellt (Castells 2009: 393f).

y la reacción“ (ebenda). *Camilo López* bezeichnet Graffiti auch als „síntomas de libertad“ einer Gesellschaft und somit als Beweis der Existenz eines demokratischen, sozialen Dialogs innerhalb der Stadt. Auch *Anna Waclawek* (2008: 238) legt besonderen Wert auf das Konfliktpotential des Graffitis:

... although we might see it without really looking at it, street art challenges the art system, consumer culture, and overly mediated urban environments, while promoting freedom of thought and expression and often advocating social consciousness.

Clara Izarábal (2008: 13f) argumentiert, dass im 21. Jahrhundert der öffentliche Raum vermehrt zu einem Ort des politischen Protestes wird:

In times of crisis, and also during extraordinary collective celebrations, it is common for the population to mobilize in public spaces. Social groups and *ad hoc* collectives have taken to the streets in response to the privatization of energy resources and primary sources of employment, the globalization of urban and regional infrastructure, unsatisfactory urban services and investment in education, and paucity of jobs. Identity politics – issues of legal status, gender, sexuality, race and ethnicity – are also increasingly played out in public space.

Der öffentliche Raum als Szenario politischer Machtkämpfe sowie identitärer Politiken wird demnach auch zu einem Austragungsort des Konfliktes zwischen neoliberaler Globalisierung und der Verteidigung des lokalen (ebenda: 14).

Kunst oder Vandalismus?

There was always art in a criminal act – no crime could ever be as automatic as a production process – but graffiti writers were somewhat opposite to criminals since they were living through the stages of the crime in order to commit an artistic act.
(Mailer 2009: 11)

Weltweit lassen sich verschiedene Strategien des Umgangs mit Graffiti beobachten. Autoren wie *Martha Gama Castro* und *Freddy León Reyes* (2016: 359) nehmen Graffiti als Kunst wahr und erklären:

Si definimos el arte como “el conjunto de disciplinas que se orientan a una finalidad expresiva y estética” (recuperado de <http://www.definicionabc.com/general/arte.php>), el Movimiento del Graffiti caza perfectamente dentro de la definición de arte, explícitamente dicho a la imagen.

Auch nach der aktuellen Gesetzeslage in Bogotá, definiert durch den *Decreto 075 (2013)*, wird Graffiti als „expresión artística y cultural“ definiert (vgl. Kapitel 3.1.).⁷⁴

Im weltweiten Vergleich überwiegt jedoch die Klassifizierung von Graffiti als „Vandalismus“ und Sachbeschädigung. Am Beispiel New Yorks wird ersichtlich, wie die Graffiti-Bewegung

⁷⁴ Eine ausführliche Analyse von Graffiti aus kunsthistorischer Perspektive muss an dieser Stelle leider ausbleiben. Ein tieferer Einblick in diese Diskussion findet sich jedoch bei *Waclawek* (2008).

lange Zeit einen Aufschwung erlebte – bis sie spätestens Mitte der 1990-iger Jahre durch die strikte Null-Toleranz-Politik der Regierung Robert Giulianis stark einbrach. Diese Politik basierte auf der *Broken-Windows*-Theorie (Wilson/Kelling 1982) laut welcher der sichtbar physische Verfall sowie das Auftreten fremder Personen mit unerwünschtem Verhalten zunächst zu einer Verwahrlosung von Stadtvierteln und in der Folge zu einem Anstieg der Kriminalität führt. Als eines der Anzeichen dieses physischen Verfalles – und damit entsprechend dieser Theorie als eine der Ursachen der Kriminalität – wird (illegales) Graffiti betrachtet. Verfechter*innen befürworten demnach eine sofortige Beseitigung jeglicher Form von „Vandalismus“ (sprich: Graffiti), um so die Sicherheit eines Gebietes zu gewährleisten. Aus dieser Betrachtungsweise wird in der Folge eine stringente Kriminalisierung der Graffiti-Bewegung abgeleitet⁷⁵.

Analog zu meiner bisherigen Argumentation verstehe ich diese Kriminalisierungspraktiken als Form der Kontrolle der öffentlichen Meinungsäußerung. Demnach schränkt eine verschärfte Sanktionierung (illegaler) Graffiti und anderer Formen öffentlicher Kunst zugleich die alternativen Kommunikationswege ein. Ohne *freies* Graffiti im öffentlichen Raum entfällt ein möglicher Reflektionsprozess im urbanen Raum und demnach eine Basis des sozialen Dialogs innerhalb der Bevölkerung. Wie ich argumentiert habe, betrachte ich diesen sozialen Dialog, der gleichzeitig über die *Imaginarios Urbanos* auch die kollektive und individuelle Identität beeinflusst, als Grundlage eines (potentiellen) sozialen Wandels auf Basis der Re-Demokratisierung.

Bevor ich jedoch vertieft auf die Machtstrategien zur Einschränkung der freien Graffiti-Produktion eingehe, möchte ich kurz das Thema Vandalismus als solches aufgreifen. Der Begriff „Vandalismus“ bezieht sich im Common-Sense-Gebrauch auf die „bewusste, illegale oder normenverletzende Beschädigung fremden Eigentums. Vandalismus ist zudem häufig (aber nicht notgedrungen) ein Akt bewusster oder unbewusster Provokation“ (Wikipedia)⁷⁶. Der Duden (2009) definiert Vandalismus als „Zerstörungswut“, und auch die

⁷⁵ Aus Platzgründen verzichte ich an dieser Stelle auf eine genauere Beschreibung der Kriminalisierungspraktiken sowie der Entstehung der Vandalismus-Debatte. Für weitere Informationen vergleiche (u.a.) Waclawek (2008: 114ff), Castleman (134ff).

⁷⁶ Bei der Common-Sense-Bedeutung beziehe ich mich auf den deutschsprachigen Wikipedia-Artikel zum Begriff „Vandalismus“, einzusehen unter [URL]: <https://de.wikipedia.org/wiki/Vandalismus> (zuletzt abgerufen am 30.11.2016). Die spanischsprachige Wikipedia definiert *vandalismo* wie folgt: „designa la hostilidad hacia el arte, la literatura o la propiedad ajena, llegando al deterioro e, incluso, destrucción voluntaria de monumentos u obras de gran valor“, [URL]: <https://es.wikipedia.org/wiki/Vandalismo> (abgerufen am 30.11.2016).

Real Academia Española (2016) spricht von einem „Espíritu de destrucción que no respeta cosa alguna, sagrada ni profana“.

Diesen Definitionen, sowohl im deutschen als auch im spanischen, ist gemein, dass Vandalismus stets als ein Akt der Zerstörung betrachtet wird. Wie ich jedoch bereits im dritten Kapitel erläutert habe, dient Graffiti – vor allem aus Sicht der*des Graffiterxs – vielmehr dazu, etwas zu konstruieren: Sei es Identität, Kunst oder eine kritische Öffentlichkeit. Dennoch ist es auch im Sprachgebrauch innerhalb der Szene üblich, von *grafiti vándalo* zu sprechen. Entsprechend meiner Definition in Kapitel 3.1. betrachte ich „Vandalismus“ der rein auf die Zerstörung bestimmter Wände abzielt, jedoch nicht als Graffiti. Sofern der Akt als solcher allerdings einer bestimmten Intention folgt, erfüllt er eine Funktion im öffentlichen Raum und damit zugleich auch meine Definition. *Parásito* beschreibt:

... los actos vandálicos, yo creo que se inscriben en la sociedad como actos que atentan contra una... sobre todo contra una propiedad privada; sobre todo cuando son inmuebles o cosas parecidas. Yo creo que eso es un acto que, aunque le incomode a mucha gente, le incomode a la institucionalidad, al status quo; [...] es necesaria cuando se tiene que decir cosas. Es necesaria cuando una sociedad está gritando desigualdad, inconformidades, injusticias y no se escucha. Yo creo que es tenaz que en la sociedad en la que vivimos lo más sagrado es la propiedad privada y eso pasa por encima de la vida. Y pues, nada, en ese sentido yo creo que el vandalismo pues es un acto necesario en esta sociedad, aunque incomode – y el objetivo es que incomode.

Entscheidend ist also stets die Intentionalität – unabhängig davon, ob Graffiti den Betrachtenden gefällt oder nicht. Auch wenn legales Graffiti die gleichen identitären und kommunikativen Funktionen erfüllen kann wie illegales, bleibt Illegalität nach wie vor ein wichtiger Faktor. Nancy Macdonald (2001: 105f) betrachtet sie als essentiell, da nur Illegalität den Graffiterxs ermögliche, sich selbst zu testen: Illegalität wird so zur maskulinen Ressource und Basis der Identitäts- und Charakterbildung. Gleichzeitig betont sie (ebenda: 115f), dass Illegalität auch als Motivation bedeutsam sei: Denn ohne sie werde das Risiko, und damit auch das Adrenalin und der Spaß an der Graffiti-Produktion eingeschränkt. Wie *Antrax* erzählt:

... yo creo que ese componente ilegal es importante, porque, aunque muchas personas se ofenden de que les rallan la fachada, uno dice también: “Pero bueno, pues sí se le tiraban la casa, pero la puerta, la reja, sigue funcionando”. O sea, se pinta, pero ¿cuál es el problema? Yo sé que mucha gente se indigna y a cagada. Pero esa es la dinámica. Y creo que es el sabor también, como decimos nosotros.

Diese Form der Graffiti-Produktion dient dementsprechend zwar einem persönlichen Zweck, zielt jedoch nicht unbedingt auf eine Form von Verständnis von Seiten der Bevölkerung ab – und löst dementsprechend zumeist Ablehnung aus:

Y obviamente la gente del común rechaza el grafiti vandal, porque pues muchas veces no les transmite nada. [...] Digamos, una quickpiece o no sé, un rayón o... muchas veces no le dice nada a la gente. Sin embargo, eso no quiere decir que muchos no lo lean, o traten de descifrarlo. O que detrás de la persona que hizo eso, hay un momento. [...] Entonces como que también ve uno que detrás de eso, aunque sea, por así decirlo, desgañites visuales o cosas muy elaboradas – hay sentimientos, hay pensamientos ahí.

(Antrax)

Las regulaciones de derecho de autor jamás han exigido que la obra artística tenga un valor estético. Han exigido que tengan un valor de originalidad, pero no estético. Entonces el debate “me gusta” o “no me gusta” se termina, digamos, convirtiendo y replanteando en “arte” y “vandalismo”: “Ah, esto sí es arte, porque lo entiendo. Esto es vandalismo, porque no lo entiendo. Esto es arte, porque me gusta. Y esto es vandalismo, porque no me gusta”. Siempre hemos dicho, en varios medios: “Imagínese que usted nombrará a algún político y lo metiera en una biblioteca y le dijera: ‘En esta biblioteca sólo los libros que usted entienda van a permanecer. Los que no, los vamos a borrar. Sólo los libros que a usted le gusten, los vamos a mantener. El resto, lo vamos a borrar’.

(Camilo López)

Wenn die Einteilung in Vandalismus und Kunst also zu einer Frage der Ästhetik oder Verständlichkeit wird, offenbart sich die Kontrolle über den öffentlichen Diskurs. Gerade die Produktion unästhetischer, unverständlicher Graffiti wird demnach zu einem Zeichen freier Meinungsäußerung, zu einem „síntoma de libertad“ (Camilo López). Janice Rahn (2002: 174, zitiert in Waclawek 2008: 221) wirft die Frage auf: „in a democracy, how can society condemn those who have no monetary means to claim their own space and to work toward changing and interacting with their environment?“ Daraus ergibt sich erneut die Frage: Wenn Graffiti kriminalisiert wird, weil es eine freie Meinungsäußerung im öffentlichen Raum ist – ist der urbane Raum dann wirklich öffentlich? (ebenda)

Symbolische Machtstrategien im Umgang mit Graffiti

Auch am Beispiel der aktuellen Stadtregierung Bogotá unter Enrique Peñalosa zeigen sich Tendenzen, jegliche Form des illegalen Graffitis pauschal als Vandalismus zu betrachten. Nach einer langjährigen Phase der Toleranz und Förderung der Graffitipraxis, stellt die neue Regierungspolitik eine Zäsur in Bezug auf die Demokratisierung des öffentlichen Raumes dar.

Wie ich bereits im Kapitel 3.2. gezeigt habe, fand in Bogotá ab 2011 ein partizipativer Prozess statt, der auf eine Liberalisierung der Graffitipolitik sowie eine Entschärfung der Repressalien abzielte, um Fälle wie die Ermordung Diego Felipe Becerras in Zukunft auszuschließen. Während allein die Tatsache, dass sich Vertreter*innen der Graffiti-Szene gemeinsam mit Vertreter*innen der Stadtverwaltung an einen runden Tisch setzen, um die

Graffiti-Politik Bogotás zu diskutieren, als partizipativer – und somit demokratischer – Akt gesehen werden kann, betrachte ich diese gewissermaßen Vereinnahmung der Graffiti-Bewegung von institutioneller Seite her als eine weitere Strategie der Macht und Kontrolle im urbanen Raum. Indem die Stadtverwaltung oder eine ihrer Institutionen Graffiti im Rahmen bestimmter Programme erlaubt, nimmt sie gleichzeitig eine Zensur zwischen „erwünschtem“ und „unerwünschtem“ Graffiti vor. Vertreter*innen des Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) beschreiben die Motivation hinter der institutionellen Förderung von Graffiti im Interview wie folgt:

... en los años que hemos trabajado, hemos hecho – en atención al decreto 075, que es fomentar la práctica del grafiti; es como una funcionalidad del IDARTES de darle fomento a diferentes prácticas artísticas de la ciudad. Y la otra ha sido la recuperación del espacio público [...], [f]omentar la práctica responsable, es decir, [...] que no un muchacho vaya a pintar en cualquier muro, sino que se respete la propiedad de ese muro, de la superficie sobre la cual intervino; que haya una sensibilización de la comunidad sobre el tema del grafiti.

Das Zitat zeigt, dass sich die Stadtverwaltung – neben der Regulierung illegalen Graffiti – in erster Linie auf ästhetische und soziale Aspekte konzentriert. Diese Förderung der „verantwortlicher“ Graffiti-Praxis findet in erster Linie anhand von mit öffentlichen Geldern finanzierten Graffiti-Projekten statt. An ausgewählten Wänden erhalten auserwählte Graffiti-Künstler das Recht, vorher geplante, entworfene und abgesegnete Motive zu produzieren:

... en general realizamos estas intervenciones a través de convocatorias públicas. Eso quiere decir que, cuando hay un recurso destinado para el grafiti, se definen unos lineamientos para que haya un concurso; los artistas presentan bocetos y los bocetos son evaluados por un jurado; y esos bocetos son los que se llevan a la intervención, en la superficie que se haya definido.

(IDARTES)

Die Institution kontrolliert demnach in vielfältiger Weise die Produktion des Graffiti: sowohl in ästhetischer, personeller, finanzieller, räumlicher als auch thematischer Hinsicht:

Pero uno ve que la diferencia es que el lenguaje está mediado. O sea, digamos la oficialidad le da una predominación a la técnica y la estética. Tiene que ser bonito, tiene que ser un mensaje suave, dirigitivo; un mensaje desde lo que la institucionalidad está diciendo.

(Sabali)

Auffällig ist neben einer thematischen Kongruenz – fast alle institutionellen Graffiti-Projekte behandeln Themen wie den Postkonflikt, die Versöhnung, den Frieden – auch eine ästhetische Mediation, insbesondere die Bevorteilung von *Murales/Streetart* gegenüber anderen Techniken der Graffiti-Produktion:

Hay que garantizarle a la sociedad la libre circulación de ideas. Cuando el Distrito mete plata, editorializa el grafiti.

(Camilo López)

Pasó algo y fue que la gente avalaba mucho como el arte, el muralismo. Entonces se empieza a crear como una cultura alrededor del grafiti. Entonces eso fue un poco lo que aquí se empezó a promover, no. Como: "Bueno pues, si esto es arte, pues ¡hagámoslo grande! Mostremos el potencial, porque..." Es que en una pieza pequeña o lo que sea, la gente no tiene el mismo impacto. Entonces empezaban a hacer esos proyectos grandes, que empezaron a ser muy bonitos en los dos primeros años de... Sí, los dos o tres primeros años del gobierno de Gustavo Petro. Pero después se empezaron a volver como una serie de propagandas políticas, me entiendes. Y entonces pasa de ser un arte libre, sin medios, sin ningún tipo de curador que te dice qué hacer y qué no hacer – pasa a ser como un arte para hacer propaganda de política.

(Cazdos)

... la administración distrital invirtió creyendo o apostando a que el grafiti es un elemento integral de la ciudad y del paisaje urbano, por decirlo de alguna manera. Ahí hay un peligro y hay un riesgo, y seguramente te lo habrán dicho los chicos de grafiti, practicantes, no. Y es que, desafortunadamente, se legitimó como el grafiti bueno el streetart.

(Secretaria de Cultura)

Die Stadtverwaltung Bogotá erkannte demnach das künstlerische, aber auch partizipatorische Potential der Graffiti-Szene – versuchte aber jedoch zugleich, die Szene zu kontrollieren. Der Diskurs über Vandalismus und Kunst, der sich spätestens mit Beginn der Regierungszeit Enrique Peñalosa etablierte und aktuell die Kriminalisierung illegaler, nicht-erwünschter und „unästhetischer“ Graffitiformen vorantreibt, führt so zu einer Vereinnahmung des „guten“ bei gleichzeitiger Diffamierung des „schlechten“ Graffitis:

Existe en ese arte o grafiti cualificado del espacio público un aspecto de violación de un orden, de traspasar unos límites, de andarse por lo prohibido [...] que requiere mantenerse en las conductas rebeldes de los creadores y que, psicológicamente, implica alguna abyecta satisfacción, goce de ir contra lo instituido. Un grafiti permitido en el que la misma institución da los elementos para su realización o fija el espacio para hacerlo o incluso financia una obra, hace entrar la marca, en este caso, a otros circuitos expresivos y lo descalifica en cuanto a inscripción grafiti, pasando más bien a ser parte de una propaganda institucional o simplemente de una exposición de arte.

(Silva 2013b: 168)

Wenn die Stadtverwaltung entscheidet, welche Themen im Graffiti behandelt werden, welche Menschen diese Graffiti malen dürfen und welche Ästhetik das Endprodukt haben soll, verhindert sie damit effektiv das demokratische Potential von Graffiti, während sie gleichzeitig Repressalien gegen freie Meinungsäußerungen in Form von unästhetischen Graffitis rechtfertigt. Wenn Vertreter*innen der Secretaria de Cultura im Interview äußern: „Entonces fíjate que, para nosotros desde la Secretaria de Cultura, el grafiti fue una oportunidad de construcción democrática del espacio público“ klingen daher zwei Sachen an: Einerseits erkennt die Stadtverwaltung durchaus das von mir argumentierte demokratisierende Potential, die Möglichkeit, mit Graffiti Öffentlichkeit zu schaffen. Andererseits will sie jedoch über die Form dieser Öffentlichkeit entscheiden, die Demokratisierung kontrollieren – indem sie eben diese Graffiti-Produktion kontrolliert oder kontrollieren will.



Typische Themen institutioneller Graffitis: Der Frieden, Indigene Kulturen...



...sowie Themen der Versöhnung und „Memoria“, also Erinnerung

Wie *Sabali* anmerkt, ist ein Nebeneffekt dieser Praxis auch die Spaltung der Graffiti-Bewegung selber – welche die Position der Stadtregierung in diesen Machtkonflikten stärkt:

Ellos mismos lo dicen: Que [Anm. d.A.: gemeint ist die institutionelle Förderung von Graffiti] es como una válvula de escape, para que libere de presión. El año pasado, Santiago Trujillo [Anm. d. A.: der ehemalige Vorsitzende des IDARTES] decía como que: “es una válvula de presión para liberar a los monumentos”, sobre todo aquí en el centro. [...] No le veo mucho asunto a eso. Pero sí es una estrategia, que donde la quieran implantar, de ponernos a discutir sobre eso: “Toma, te doy plata para que pintes ese muro” [...]. Y va uno y pinta y al rato es una discusión, porque ahí estaba fulano y eso es... probablemente te mandan a un barrio que no es tuyo, entonces tú no conoces la lógica que hay detrás de ese muro y BUM. O sea, severo problema. Nos ponen a pelear entre nosotros. Otra manera de ponernos a competir: No sólo por los recursos, sino por los espacios.

Die Graffiti-Produktion wird also nicht nur kontrolliert, sondern in gewisser Weise auch der Logik des Kapitalismus unterworfen – indem nur Graffiti produzieren „darf“, wer sich gegen die Konkurrenz in den Ausschreibungen der Stadt durchsetzt und die geplanten Themen und Motive besonders „gut“ (meint: entsprechend der Vorstellungen der Stadtverwaltung) umsetzt. Graffiti wird so zu einem weiteren kontrollierten Medium, oder wie *Cazdos* weiter oben sagt: „Kunst“ beziehungsweise „politische Propaganda“.

In gewisser Weise verbindet die Regierung Enrique Peñalosas diese Institutionalisierungsbestrebungen der Vorgängerregierung unter Gustavo Petro mit einer verschärften Kriminalisierung illegaler Graffitipraktiken. Demnach verfolgt die Stadtverwaltung verschiedene Strategien, die Kontrolle über den urbanen Raum (zurück) zu erlangen. Praktiken wie Graffitisäuberungsaktionen können daher als weiteres Zeichen einer neoliberalen Stadtpolitik betrachtet werden. Denn eine Stadt, die kostenlose, freie Meinungsäußerungen im öffentlichen Raum verhindern möchte, gesteht zugleich nur denjenigen mit ökonomischem/symbolischem Kapital die Kontrolle über die visuelle Konstruktion der Stadt zu⁷⁷. Diese These stützen Aussagen Peñalosas, die seine Orientierung an der *Broken-Windows*-Theorie aufzeigen. So betonte er gleich zu Beginn seiner Amtszeit im Januar 2016 auf einer Pressekonferenz:

...eso hace parte del desorden, los muros llenos de mamarrachos, de rayones, todos los puentes, todas las paredes [...], todo ese mugre, ese desorden. Ese tipo de graffitis generan un ambiente de inseguridad y envían una señal de que no hay autoridad.

(zitiert in Colombia Informa 2016)

⁷⁷ Seit Beginn der Amtszeit Enrique Peñalosas zeichnet sich eine Verschärfung der Regulierung der Graffitipraxis in Bogotá ab. Aus Zeit- und Platzgründen werde ich die aktuelle Entwicklung der Szene seit dem Regierungswechsel jedoch nicht weiter untersuchen. Zum Graffitipolitik Peñalosas vgl. u.a. Colombia Informa (2016), El Espectador – Redacción Bogotá (2016).

Miguel Uribe, Sekretär der Stadtverwaltung, bestätigte diese Aussagen und erläuterte: „El espacio público hay que rescatarlo [...] el centro histórico de Bogotá está vandalizado, las personas no quieren ir, los mismos bogotanos no quieren ir“ (zitiert in Colombia INFORMA 2016). An diesen Zitaten wird deutlich, dass die Stadtregierung ihre Macht über den öffentlichen Raum strategisch ausbauen will: So müsse der öffentliche Raum „zurückerobert“ und gezeigt werden, dass in der Stadt eine „Autorität“ existiere – sprich, der urbane Raum einer Kontrolle unterliegt und eben nicht allen gehört. Die repressiven Methoden, die sich zu Beginn der Amtszeit Peñalosas andeuteten, sind jedoch laut den Aussagen eines Vertreters der Secretaria de Cultura wenig erfolgversprechend:

Pero sí va a tener unos énfasis de borrar todo lo que no tenga autorización o permisos, porque creen que... digamos, ese va a ser el camino que van a ver para comenzar a, entre comillas, “limpiar la ciudad de grafiti”. Ahora, eso tiene unos riesgos, no. Y es la efectividad de esas acciones, porque claramente la comunidad practicante de grafiti [...] se ha empoderado mucho. Es decir, se han reconocido como sujetos de derecho dentro de la ciudad y para ellos usar la ciudad como un espacio de expresión es un derecho adquirido. Luego, cualquier política que llegue a cortar ese derecho, va a generar acciones.

Diese prognostizierte Radikalisierung innerhalb der Graffiti-Szene belegt meine Hypothese des (symbolischen) Machtkampfes um die visuelle Konstruktion der Stadt: In dem Moment, in dem die Stadtverwaltung repressive Methoden anwendet, werden demnach auch die Praktiken der Graffiterxs extremer. Der Vertreter der Secretaria de Cultura erklärt diese These am Beispiel der Zunahme von „vandalischem“ Graffiti:

Y los mismos chicos, no sé si te lo habrán dicho.. hay muchos, incluso pelados practicantes, que dicen: “Mejor que sea ilegal, porque vuelve la adrenalina.” Van a querer ser... Entonces digamos que, aunque es una intención válida y legítima por parte de la administración, creo que va a ser un poco contra-productivo en tanto el grafiti, que está por fuera de toda normatividad. Cada vez es más radical – por ejemplo, el caso de los vandals, que es grafiti con ácido. Se tiran los... Jorge Eliécer es un teatro público y echaron ácido. Y una ventana de esas vale 800mil pesos, que eso viene a ser una cifra significativa para la administración pública, lo que puede pasar con el sistema masivo. O sea, **si se radicalizan las políticas, también se van a radicalizar las prácticas**, ¿no? Porque además son muchos los practicantes que hay en Bogotá. Un chico de 14 años con un marcador puede tirarse un monumento y pasar casi inadvertido.

Nancy Macdonald (2001: 107ff) deutet auch diesen Prozess der gegenseitigen Radikalisierung als eine Form von maskuliner Identitätskonstruktion – sowohl auf Seiten der Graffiterxs, als auch auf Seiten der Stadtverwaltung/Polizei spielt demnach das männliche „sich beweisen“ gegenüber dem „Gegner“ eine wichtige Rolle. Für diese Schlussfolgerung spricht auch der Sprachgebrauch innerhalb der Szene: Das Wort „*Bombing*“, das aus der New Yorker Szene stammt, aber auch in Bogotá verwendet wird, beschreibt das massive Anbringen von *Throw-Ups* (die in Bogotá analog auch als *Bombas* bezeichnet werden) beispielsweise entlang einer Hauptstraße. Diese wird demnach

„bombardiert“, nur eben statt mit Waffen mit Farbe. Diese Praxis kann, wie *Óptimo* im Interview beschreibt, jedoch auch zu anderen Konflikten innerhalb der Stadt führen, die das Zusammenleben der Bevölkerung negativ beeinflussen:

... o sea, respeto a los que hacen grafiti en los bancos, en los... en sistemas privados, en espacios privados que son excluyentes – ahí sí respeto eso. Pero cuando es el daño a lo público o a las... o digamos al esfuerzo de una persona que está, no sé, haciendo un esfuerzo para pintar su tienda, una persona humilde, y al otro día van y la pintan sin preguntarle lo que piensa. Pues creo que eso genera un conflicto y que finalmente es otra... otra... – como decían en un artículo una vez, “**otra guerra más entre pobres**”, no.

Auch wenn Graffiti meiner Argumentation zufolge eine Demokratisierung der Gesellschaft befördert, haben diese sozialen (symbolischen) Auseinandersetzungen zumeist negative Auswirkungen auf die marginalisierte Bevölkerung – jene soziale Gruppe, deren Ausdruck Graffiti eigentlich anstrebt⁷⁸. Denn einerseits sind in Kolumbien offenbar insbesondere Graffiterxs aus marginalisierten Gruppen von repressiven Praktiken der staatlichen Sicherheitsdienste betroffen⁷⁹ - andererseits ist die Entfernung unerwünschter Graffiti speziell für sozial schwache Bevölkerungsteile eine stärkere Belastung. Dazu sei jedoch anzumerken, dass integrative Graffiti-Projekte insbesondere auf diese Bevölkerungsgruppen abzielen und auch generell – wie sich im Zitat *Óptimos* andeutet – innerhalb der Graffiti-Szene Bogotás eine größere Rücksichtnahme auf eben diese Menschen vorherrscht (vgl. Kapitel 5).

Zudem offenbart sich an diesem Machtkampf zugleich ein Paradox des Graffitis, wie sich an den folgenden Aussagen *Óptimos* zeigt:

Entonces pues digo... digo pues sí, cualquier grafiti sí, pero ¿en cualquier lugar? ¿En cualquier espacio? Y hay lugares donde realmente ya... ya no aguanta más, ¿sí? Como que ya está totalmente saturado y la misma gente está tan sobre-excitada con que no los tapen y no sé qué, que **prácticamente las paredes ya tienen dueños**, ¿sí? Y eso pues es una dinámica que no se diferencia en nada de lo que ha vivido el país hasta ahora, que es la tendencia de adueñarse de todo: la tierra, de lo que sea, por encima de los demás. Entonces pues en ese sentido también el grafiti pues... sé que suena un poco exagerado decirlo, pero pues puede entrar como en el estatus quo y volverse en una forma más de apropiarse de lo que no es de uno, ¿sí? Como decir: “Esto es mío, porque yo hace cinco años pinté acá y será mío por siempre”. ¡Pues no!

Mit der visuellen Aneignung der Stadt läuft Graffiti demnach Gefahr, selbst zu einem Element dessen zu werden, was es kritisiert: Einerseits eine Form des Privatbesitzes, die

⁷⁸ Hierzu sei erneut anzumerken, dass Graffiterxs keineswegs „nur“ sozial schwachen, marginalisierten Bevölkerungsgruppen entstammen – vgl. Fußnoten 52, 53.

⁷⁹ Diese Beobachtung ergibt sich aus Gesprächen, die ich während der Feldforschung führte und basiert dementsprechend auf der subjektiven Wahrnehmung der von mir interviewten Graffiterxs. Daher kann ich sie nicht statistisch belegen.

der antikapitalistischen Deutung der Graffiti-Szene widerspricht⁸⁰. Andererseits aber auch eine Verletzung der Interessen anderer: Wie sich auch Werbung und Architektur der Bevölkerung aufzwingen, zwingt sich auch Graffiti dem Betrachtenden auf und erhebt gleichzeitig ebenso einen Anspruch auf das Recht, im öffentlichen Raum anwesend zu sein. Dadurch verursacht Graffiti nicht nur potentiell soziale Konflikte, sondern kann auch zu einem Mittel der Ausgrenzung werden. Denn Graffiti repräsentiert in erster Linie eine individuelle Person oder *Crew* und den Interessen eben dieser Person oder (kleinen) sozialen Gruppe. Und auch wenn Graffiti dazu dient, andere Perspektiven abseits des „Mainstreams“, des offiziellen Diskurses, im öffentlichen Raum widerzuspiegeln, ist es doch ein Medium, das nur von einer begrenzten Anzahl von Personen – in Bogotá etwa 8000 – ausgeübt wird. Der große Rest der Bevölkerung wird so weiterhin nicht oder kaum im öffentlichen Raum widergespiegelt.

Im Vergleich zur Architektur oder Werbung ist die Schwelle, die die Teilnahme an der Graffiti-Szene ermöglicht, jedoch deutlich niedriger. Es ist weder notwendig, einer bestimmten Gruppe anzugehören, noch über finanzielle Rücklagen zu verfügen. Da die Ästhetik nicht zwangsläufig eine Rolle spielt, ist auch künstlerisches Talent nicht ausschlaggebend für den Eintritt in die Szene. Wie in vielen meiner zitierten Interview-Passagen anklingt, reicht im Grunde ein Stift, um Graffiti im urbanen Raum anzubringen. Dieser Argumentation folgend betrachte ich Graffiti daher – trotz der genannten Einschränkungen, die auch beispielsweise die in Kapitel 4.1. erwähnte Genderbenachteiligung beinhaltet – als Mittel der Demokratisierung des urbanen Raumes, und demnach der Schaffung eines realen öffentlichen Raumes.

⁸⁰ Eine besondere Variante dessen ist die kommerzielle Nutzung von Graffiti, etwa im Rahmen von Galerien oder eben auch in der Werbung. Aus Platzgründen kann ich auf diese Kommerzialisierung jedoch nicht weiter eingehen. Zu einer genaueren Betrachtung vgl. u.a. Waclawek (2008) beziehungsweise Castro et al. (2012) für das Beispiel Bogotá.

5. GRAFFITI ALS GEGENENTWURF ZUR ANONYMEN GROSSSTADT

Entonces creo que no sólo la parte de poder brindarle a la comunidad el arte, sino la parte de productividad y la parte de generar emprendimiento, también hace que se haya una integración social alrededor de la práctica. Porque también estoy vendiendo lo que es mío. Vendíendolo... pues, diciéndolo de buena manera, lo que es mío, para poder hacer parte de una sociedad. Creo que toda la parte artística del grafiti enriquece a Bogotá, enriquece a la comunidad; hace que la gente vea otras cosas; que la gente amplíe su visión del arte y asuma que el arte también es para ellos.

(Cheché)

In diesem Zitat klingt ein Potential des Graffitis an, auf das ich bislang nur marginal eingegangen bin: Durch seine identifikatorische Wirkung und die Möglichkeit, Themen anzusprechen, durch die die Menschen sich repräsentieren und auch repräsentiert fühlen, ist Graffiti nicht nur ein starkes Mittel der politischen Partizipation. Vielmehr verbindet es diesen partizipatorischen Aspekt mit einem Potential der sozialen Integration, eben weil sich marginalisierte Gruppen gehört, gesehen und repräsentiert fühlen – und somit ihre Rolle innerhalb der Gesellschaft reflektieren, um schlussendlich eine Position in derselben einzunehmen. Für diesen Aspekt ist teilweise – zumindest aus Sicht der*des Graffiterxs – auch das ökonomische Potential der Graffiti-Produktion, also die Möglichkeit, mit Graffiti Geld zu verdienen (sei es für staatliche Stellen im Rahmen institutioneller Projekte oder zum Beispiel im Kontext von Werbung); entscheidend. Aus Platz- und Zeitgründen kann ich diesen Bereich nicht weiter ausführen – angemerkt sei jedoch, dass ich diese Kommerzialisierung der Graffitipraxis nicht als Graffiti, sondern eben als diese betrachte: Eine Vermarktung der Techniken und Stile aus kommerziellem Interesse und nicht sozialem oder politischem. Daher sei nur kurz angemerkt, dass die Möglichkeit, ein identifikatorisches Mittel wie Graffiti als Kunst zu verstehen und dementsprechend zu vermarkten, insbesondere Jugendlichen aus benachteiligten Stadtvierteln eine ökonomische Perspektive abseits der in ihrem Stadtviertel üblichen kriminellen (Drogen-) Geschäfte bietet.

Graffiti als Alternative zu kriminellen Karrieren

Doch auch unabhängig von finanziellen Möglichkeiten kann Graffiti – ebenso wie auch viele andere (künstlerische) Tätigkeiten, schlichtweg eine Alternative zu etwa einer kriminellen Karriere bieten, wie *Cloé* beschreibt:

Yo también crecí digamos que en un barrio donde... en un barrio marginal, donde se veía mucha drogadicción, donde se veían pandillas, se veían muchas cosas. Y pues, realmente yo conocí el arte

gracias como a mi papá, que él estaba como siempre interesado en llevarme a un museo, en hacer otra clase de actividades conmigo, que me sacaron un poco del contexto en el que yo estaba, el espacio en donde nos teníamos que mover, porque era donde yo tenía que vivir. Y sencillamente con ellos [Anm. d.A.: gemeint sind Jugendliche, die sie in einem sozialen Projekt betreut] queremos hacer lo mismo: De pronto crearles otras expectativas de la vida que no sean sólo como: “Oye, la pandilla y la droga y ya”. No. Ellos están creando digamos que una conciencia, están creando otros espacios, porque entre ellos mismos están diciendo: “¡Vamos a pintar la pared allí! ¡Vamos a arreglar la casa! ¡Nosotros podemos!” Es crear otra clase de conciencia en los chicos, empezarles a cambiar el chip también a ellos, de que la vida no es sólo eso. Y de que no siempre el hecho de nacer en una zona periférica... no significa que uno toda la vida va a estar allí y no puede evolucionar.

Auch Owen berichtet ähnliches aus seiner persönlichen Erfahrung heraus:

Además que [el grafiti] también es una forma de evitar muchas cosas. [...] Si [los grafiteros] sienten rabia, no se van a ir a robar. Van a ir a pintar. Y es una forma muy sana de evitar vicios. A mí me ha pasado. [...] Entonces, ¿qué pasa? Una persona que empieza a manejar, sí, este mundo de vida, esta característica del pensamiento, no, se va a crear la forma de decir: “No, no tengo que robar”. Lo que pasa es que cuando una persona entra a la delincuencia o al vicio o X, es porque no tiene con que más ocupar su vida. Porque no encontró otra manera para desahogar sus sentimientos. Entonces, como te digo: Si se pone triste, pues se va a ir a robar, se va a ir a drogarse, y pues se va a robar así socialmente. Una forma que busca la forma de expresarse en el grafiti [...], se va a ir a pintar. [...] De hecho yo tengo conocidos que antes eran viciosamente total, y robaban y eso. Y lo han dejado, unos por el Rap, otros por el grafiti. Incluso para mí mismo.

Gerade in marginalisierten Vierteln, in Bogotá insbesondere im Süden und Westen der Stadt, bietet Graffiti so also eine Alternative zu der vorherrschenden Kriminalität und Drogenkultur. Die Jugendlichen haben so die Möglichkeit, ihre eigene (maskuline) Identität in einem gewaltfreien Raum zu konstruieren und sich zu beweisen. Gleichzeitig haben sie schlichtweg eine Beschäftigungsmöglichkeit und wie Cloé andeutet, auch die Chance, ihrem Kontext in eine Parallelwelt zu entfliehen. Susan Phillips (1999, zitiert in Waclawek 2008: 11) untersucht die Graffiti-Szene in Los Angeles und stellt fest, dass Graffiticrews als eine Alternative zu Straßengangs fungieren. Die Mitglieder könnten somit ihre eigene Art von gewaltfreier Gang, eine Crew, bilden, die ähnlich auf Status beruht wie eine Drogengang. Zudem stellt sie fest, dass “Graffiti is often adopted by those without power, to negotiate relationships with both the society from which they are disempowered and others within their groups” (ebenda). Eine ähnliche Beobachtung findet sich bei Castleman (1982: 95f):

The writers in Brooklyn dealt with their problems with gangs in a direct manner: They formed gangs of their own. [...] In 1971 the Ex-Vandals, the first and only true writing gang, was formed. Although its members generally travelled in large groups and wore colors similar to those of fighting gangs, the Ex-Vandals existed solely for the purpose of writing graffiti and preserved itself through “safety in numbers” rather than violence.

Aus eben diesem Gangkontext, in dem (New Yorker) Graffiti schlussendlich auch seine Ursprünge hat, entwickeln sich im Folgenden die Crews, die über ihre gemeinschaftsstiftende und identifikatorische Funktion einen wertvollen Beitrag zur

sozialen Integration leisten. Marginalisierte Bevölkerungsgruppen stehen nicht mehr alleine in der Stadt, Jugendliche aus peripheren Vierteln müssen sich nicht mehr an der (im Falle Bogotás zumeist paramilitärischen) „Ordnungsmacht“ im Stadtteil orientieren. An dieser Stelle ist daher auch die maskuline Komponente, auf die ich bereits mehrfach eingegangen bin, bedeutsam: So wie Menschen innerhalb beispielsweise paramilitärischer Gruppen ihren Status über kriminelle Akte und Gewalt erlangen, erlangen Graffiterxs als Mitglieder einer Graffiticrew ihren individuellen Status über ihre Kunst. Gemeinsam ist also, dass beide Formen von „Gangs“ Beschäftigung und Status bieten. In beiden Fällen definiert die kollektive Identität der Gruppe auch die individuelle Identität der Mitglieder.

Soziale Inklusion und Integration

Doch nicht nur für die Graffiterxs, auch für die restliche Bevölkerung hat Graffiti, wie ich bereits angedeutet habe, ein identifikatorisches und damit auch inkludierendes Potential. Viel wichtiger als der urbane Kontext insgesamt, ist hierbei – ebenso wie im Falle der Graffiticrews – der lokale Kontext des Stadtviertels. Armando Silva (2013a: 129) weist anhand verschiedener Studien nach, was

möglicherweise eine auf dem ganzen Kontinent gültige Konstante ist: Das Gemeinschaftliche wird höher bewertet als das Öffentliche, die Mikro-Ebene (das Viertel oder das Quartier) ist wichtiger als die Makro-Ebene (die Stadt), die eher als anonymes Ort vernachlässigt wird.

Datura erzählt:

... pero el trabajo en grafiti es como tratar de adecuar los espacios, de modificarlos; de darles un poco más de interés para que las personas tengan como eso, apropiarse del espacio, que lo noten diferente: que vean que su barrio, que vean que sus lugares donde están viviendo... Y pues el hecho de intervenirlo es como darle vida, darle otro punto de vista también a ese mismo lugar. Entonces de pasar de ser una calle de sólo basura, pasar a un espacio que la gente pueda vivir al gusto de ellos, que tiene color... Entonces es como modificar esos espacios.

Gerade die enge Verknüpfung von Ort und Graffiti, die stets auf einem Reflektionsprozess über die Stadt als solche basiert, ermöglicht also eine Repräsentation der Bevölkerung auf lokaler Ebene. Graffiti spricht die von Silva erwähnte Mikro-Ebene an und konstruiert auf dieser Grundlage Gemeinschaft. Dieser Aspekt ist besonders bedeutsam in einer Stadt wie Bogotá und in einem Land wie Kolumbien, in dem der jahrzehntelange Binnenkonflikt und die damit verbundene Binnenflucht sowohl eine Vielzahl sozialer Bindungen zerstört, als auch ein tiefes Misstrauen verursacht und damit den Aufbau einer sozialen Gemeinschaft erschwert hat. So beschreibt *Óptimo*:

Pues estamos hablando de una sociedad que por excelencia es la sociedad desarticulada, desmembrada... La sociedad colombiana es una sociedad realmente en donde no existe el tejido social. En muchos lugares la gente se ha desplazado una, dos, tres, cuatro veces. Después vienen acá [a Bogotá] y son desplazados incluso si viven acá en el entorno urbano. Y realmente a veces llegas a barrios donde no hay tejido social, la gente no se conoce y el vecino del lado es un enemigo, ¿sí? Entonces pues generar procesos en donde la gente, como que se coordine y empiecen a responder por algo, pues de entrar allá ya es algo muy valioso.

Aus eben diesen Überlegungen heraus beteiligen sich viele Graffiterxs an sozialen Projekten und sehen sich selbst gewissermaßen als Katalysatoren sozialer Prozesse. Auch *Óptimo* erklärt im Weiteren:

... pues yo pienso que, desde mi contexto, que es la arquitectura y el urbanismo, veo un potencial muy grande del mural como... sí, como catalizador de los problemas sociales, como elemento de discusión, como elemento de integración, como elemento pedagógico. Pero veo que la necesidad de transformar la ciudad va mucho más allá de pintar muros, ¿sí?

An dieser Stelle offenbart sich ein weiteres Alleinstellungsmerkmal der Graffiti-Szene Bogotás, vor allem auch im Vergleich mit der (deutlich besser untersuchten) US-amerikanischen Szene. Im Gegensatz zur beschriebenen US-Szene, in der Graffiti oft auch eine schlicht egoistische Motivation der Selbstdarstellung zu Grunde liegt (vgl. Waclawek 2008: 58ff), basierte die kolumbianische Bewegung von Anfang an eher auf einer eher intellektuellen Motivation (vgl. Kapitel 3.2.). Zwar adaptierten die Graffiterxs im Laufe der Jahrzehnte andere Stilrichtungen und natürlich finden sich auch in Bogotá Graffiterxs, die rein auf „vandalische“ Zerstörung von Privateigentum oder die Profilierung ihrer selbst abzielen. Meine Beobachtungen legen jedoch nahe, dass das eher intellektuelle, kommunikative und sozial motivierte Graffiti nach wie vor dominiert. Diese Entwicklung hängt – wie sich auch an der speziellen Entstehungsgeschichte zeigt – insbesondere mit dem Kontext des kolumbianischen Binnenkonfliktes, beziehungsweise dem Kontext der kolumbianischen Gesellschaft als Ganzer zusammen. Eine andere wichtige Rolle spielten jedoch auch die partizipatorischen Bestrebungen von Seiten der Institutionen, insbesondere während der Regierungszeit Gustavo Petros. Unabhängig von den Aspekten der diskursiven Macht- und Kontrolle (vgl. Kapitel 4.4.) beruhte diese Entwicklung auch auf der Erkenntnis, die die grundlegende Hypothese dieser Arbeit bildet: Graffiti hat ein enormes partizipatorisches, inkludierendes und identifikatorisches Potential – abgesehen davon, dass es die Stadt auch schlichtweg verschönern kann. So äußert auch der Vertreter der Secretaria de Cultura im Interview:

... digamos que lo que se ha logrado en las localidades, que casi no se ve porque no es tan llamativo, es ver como muchos chicos... En Ciudad Bolívar⁸¹, por ejemplo, lo que ha hecho la mesa local en Ciudad Bolívar es incluso salvar vidas, no. Porque son pelados que se traen para este lado. Es decir: "Venga viejo, ¡comencemos a pintar!"; y los chinos se encarretan con el tema de grafiti, comienzan a pintar, a pintar. Y eso quita espacio a algo que es terrible aquí en Bogotá, o en Colombia generalmente, que es la fuerza que tiene el narcotráfico a través de las ollas, a través de esto. Y es captar a esos chinos para que sean campaneros, consumidores o matones o no sé qué. Entonces es una pugna muy fuerte a través del espacio público por esa apropiación distinta al espacio público.

Graffiti hat demnach verschiedene Implikationen auf die lokale Bevölkerung, seien sie Graffiterxs oder Betrachtende. *El Gato* fasst diese Prozesse im Interview zusammen:

Pues, la importancia que tiene es que el espectador no tiene que ir a... digamos, a un museo, para observar como estas prácticas artísticas. Sino que su barrio se comienza a convertir en un escenario de arte, donde se reconoce el territorio. Y su barrio se reconoce por esas mismas pinturas. Entonces ya la gente se encuentra en un mural: "Nos vemos en tal mural", hace parte de su ritmo de vida. Entonces nosotros le dejamos un poquito de corazón a cada barrio. Si se deja en los barrios populares, tiene un valor agregado. Y es que tenemos que transformar. Una pintura no puede ser sólo una pintura decorativa. Sino que está ayudando a curar a la sociedad desde maneras simbólicas, pero también hablar con la comunidad. Entonces, el ejercicio que hemos hecho es muy importante, porque la misma comunidad es la que nos tiene que generar esa información: ¿Qué le duele a la comunidad? Entonces, cualquier artista puede, digamos, que... Sí, como dice el amigo: Bajar las imágenes de internet y pintarlo. Y prácticamente es bonito. Pero lo que transforma es que la misma comunidad se sienta parte de esa obra. Es decir, que sea de una autoría social. Eso es cuando pintas con los chicos del barrio, y eso sucede acá. Entonces estás pintando y van a venir cinco o diez niños, ¿verdad? Y entonces lo que me parece lo más importante de esto, es que se genere una semilla en medio de tanto conflicto, de las redes sociales desviándole información, medios de comunicación que no son eficaces para transmitir lo que está pasando y una ausencia de leer. [...]Entonces es como una herramienta con la cual podemos hacer ciencias sociales. Yo creo que el muralismo es más una ciencia social que una así... Yo no lo veo tanto como arte. Si a veces lo creo una ciencia social.

Das Stadtviertel wird so zu einem Museum, das von und in Kooperation mit den Bewohner*innen selbst gestaltet wird. Wie *El Gato* betont, wird Graffiti so zu einer Form, die Gesellschaft aus ihr selbst heraus zu „heilen“. Genau in diesen Prozessen zeigt sich auf meiner Sicht der soziale Wandel, als dessen Basis und Symptom zugleich ich die Kommunikation im öffentlichen Raum betrachte. Um diese gemeinschaftsbildenden Prozesse zu illustrieren, möchte ich zum Abschluss kurz ein soziales Projekt betrachten, dass sich die Transformation des peripheren Stadtviertels Ciudad Bolívar im Süden Bogotás als Ziel gesetzt hat.

⁸¹ Wie bereits in Fußnote 52 erwähnt, handelt es sich bei Ciudad Bolívar um einen Stadtteil im Süden Bogotás, dessen Geschichte seit der Eingliederung in den Distrikt Bogotá 1991 durch eine unkontrollierte Urbanisierung, extralegale Aktivitäten (insbesondere von paramilitärischen Gruppierungen) und einen verhältnismäßig niedrigen ökonomischen Status einer Mehrheit der dort lebenden Bevölkerung gekennzeichnet ist.

Museo Libre – Communitybuilding am Beispiel Ciudad Bolívars

El street art convierte las calles de las grandes ciudades en exposiciones de arte al aire libre, produciendo un impacto socio-cultural que permite una comunicación más universal, pues las personas que nunca antes habían pisado un museo quedan absorbidas por esta macro-producción artística. El street art convierte las calles de las grandes ciudades en exposiciones de arte al aire libre, produciendo un impacto socio-cultural que permite una comunicación más universal, pues las personas que nunca antes habían pisado un museo quedan absorbidas por esta macro-producción artística.

(Louis Bou [2010], zitiert in Gama Castro/León Reyes 2016: 11)

Seit einigen Jahren widmen sich die Graffiti-Crew *Survano* im marginalen, peripheren Stadtteil Ciudad Bolívar dem Projekt *Museo Libre*. Im Interview beschreiben die Mitglieder den Entstehungsprozess:

Bueno, [Museo Libre] se genera en primer lugar porque pues estaba en una investigación sobre el arte urbano. Entonces me di cuenta que la mayoría de las expresiones de arte urbano se daban pues en el corredor de la carrera 30, en la calle 26, en el centro, la Candelaria, Chapinero, de pronto hacia la calle 80, hacia Suba. Y todos esos territorios pues centrales, dentro de la composición pues de la ciudad. Pero entonces a medida que uno se va alejando hacia las periferias de la ciudad, hacia los ghettos y los suburbios, todas esas expresiones, primero, empezaban a reducirse en calidad; y también a convertirse en otro tipo de cosas, más como de pronto expresiones de grafitis de barristas, qué sé yo. Como.. no sé, un mensaje de amor o alguna cosa. Pero no había como realmente una correspondencia entre el arte que se manejaba pues en esas localidades que ya mencioné y lo que estaba sucediendo acá en la localidad Ciudad Bolívar.

Aus diesen anfänglichen Beobachtungen, dass öffentliche Kunst sich vor allem auf die politisch bedeutsamen Viertel der Stadt beschränkt, entwickelt sich die Idee des sozialen Projektes *Museo Libre*:

Entonces se generó la idea “Museo Libre” como una estrategia para descentralizar el arte y poder traer todo este movimiento también acá; y que las personas de acá, que de pronto no tienen dentro de su rutina cotidiana pasar por Chapinero y ver los murales fantásticos o pasar por el centro y ver todas esas cosas bonitas que hay, pues también puedan como vivir la misma experiencia acá dentro de su propio barrio, yendo a la tienda, yendo a la escuela, yendo a trabajar. Esa era como la idea principal pues de traer un museo hacia la comunidad, que pudieran ellos también acceder a esas manifestaciones culturales y artísticas y como sacar también la comunidad de un atraso cultural que se vive no sólo culturalmente, sino en muchos aspectos pues de la vida, por estar como hacia las periferias de la ciudad, como en esa posición relegada, rechazada, como “los de allá”. Entonces era traer hacia “los de allá”, que somos los de acá, el arte urbano también.

Wichtig ist, dass alle Beteiligten an *Survano* selbst aus dem Stadtteil stammen und dort bis heute wohnen. Es entsteht also innerhalb der Bevölkerung eine künstlerische Bewegung, die Graffiti als Mittel erkennt, um, wie im Interview anklingt, den kulturellen Rückstand („atraso cultural“) des Viertels aufzuweichen. Dazu sei angemerkt, dass Ciudad Bolívar seit seiner Entstehung vor rund 25 Jahren ein von staatlicher Seite aus weitgehend ignoriertes Stadtgebiet ist – paramilitärische und Guerilla-Gruppen füllten und schon früh diese Lücke und stehen im Ruf, das Viertel zu kontrollieren. Gleichzeitig setzt sich die Population hauptsächlich aus internen Vertriebenen zusammen, denen weit entfernt vom



Ciudad Bolívar



Graffiti, die im Rahmen von Museo Libre im Viertel entstanden sind

Foto ©Survano

Stadtzentrum kaum eine reale Zukunftsaussicht geboten wird. Auf Grund der hohen Kriminalitätsrate und geringen ökonomischen und symbolischen Macht der Bevölkerung auf städtischer Ebene, wird das Viertel daher in fast jeglicher Hinsicht vernachlässigt: Die Anwohner*innen verfügen nicht über die finanziellen Mittel für eine ästhetische Gestaltung ihrer Häuser, die Stadtregierung konzentriert sich eher auf Gebiete, die eher im Fokus der Öffentlichkeit liegen und in denen sie nicht mit extralegalen Gruppen um die Vorherrschaft streiten muss; und die übrige Bevölkerung Bogotás verirrt sich auf Grund der abgeschiedenen Lage und schlechten Reputation kaum bis hierhin⁸².

In diese Lücke dringt nun *Museo Libre*, und damit das Graffiti vor. Der Anspruch, die lokale Bevölkerung zumindest in Ansätzen am kulturellen und künstlerischen Leben der Hauptstadt teilhaben zu lassen, findet im Graffiti eine ideale Form: Die Häuser stellen die Leinwand, die Kunstproduktion ist günstig und Graffiterxs sind stets bereit, ihre Werke an möglichen *Spots* zu produzieren. Somit werden die Bewohner*innen zumindest in gewissem Rahmen in das kulturelle Leben der Stadt integriert. Zudem zielt das Projekt auf die vollständige Beteiligung der Bevölkerung ab: Die Menschen entscheiden selbst, ob ihre Wände bemalt werden; das Graffiti-Motiv entsteht aus einem Aushandlungsprozess zwischen Graffiterx und Hausbesitzer*in heraus; und der Dialog zwischen den Graffiterxs und Bewohner*innen ermöglicht so auch einen Reflektionsprozess über das Viertel, Graffiti und die Repräsentation der Gemeinschaft Ciudad Bolívars innerhalb der Stadt.

Neben dem Ansatz des „Museums für alle“ – von dem sich auch der Name des Projektes ableitet – steht daher vor allem auch die soziale Transformation des Viertels im Fokus des Projektes. Die Nachbar*innen sollen einander kennenlernen, in dem sie gemeinsam – und auf Basis ihrer kollektiven *Imaginario* – mit den Graffiterxs die visuelle Konstruktion ihres Viertels diskutieren. Gleichzeitig soll der Ruf des Viertels im Stadtgebiet verbessert werden, wie *Survano* betonen:

Porque además de descentralizar el arte, pues no lo hacemos sólo por decorar, a pesar de que sí también. Pero también hay un objetivo pues social detrás de todo el proyecto, y es como una transformación del imaginario. Porque estamos pues cansados de que seamos como la comedilla pues de la leyenda urbana del Distrito Capital de Bogotá, como los “zombies” o qué sé yo, “los monstruos de Ciudad Bolívar”, donde te van a saquear, te van a robar, te van a picar o donde tienes que pedirle permiso a qué sé yo, a las “fuerzas del mal”, para que te dejen cruzar fronteras invisibles. Y destruir como todo este tipo de tabús que nos afectan a nosotros como habitantes de acá realmente, porque en algún momento, no sé, podemos ser rechazados en algún trabajo, rechazados en algún tipo de actividad, sólo por pertenecer a este territorio y cargar con todo ese estigma.

⁸² Diese Aussagen beruhen auf meinen Beobachtungen vor Ort sowie Gesprächen mit dem *Colectivo Survano* und Teilen der Bevölkerung.

Entonces es importante el “museo” también para transformar como toda esa realidad que se vive, que está presente en los territorios todo el tiempo.

Die Umwandlung dieser Stigmatisierungen erfolgt demzufolge über die Aneignung des urbanen Raumes von Seiten der Bevölkerung:

Entonces en ese sentido, pues nos interesa como pasar el conocimiento de generación en generación y que pues, cuando nosotros ya no podamos estar a cargo de realizar el proyecto, que no se siga realizando el mismo proyecto, que se generen muchas prácticas artísticas, culturales, de investigaciones estudiosas que pues contribuyan a ese fortalecimiento del tejido social, de la identidad, de pues la apropiación del territorio y pues del empoderamiento de la tierra de la gente. Porque es que... lo que pasa es que muchas veces muchas empresas, multinacionales, políticos y muchos otros factores vienen y hacen lo que quieren con las personas y con el territorio. Y nadie se defiende porque, como “esto no es mío”. Entonces darle como a las personas una razón y como una construcción de pronto intelectual – teórica de por qué este territorio es suyo, nos parece súper importante para una transformación a largo plazo y que sea una transformación real. Y que ese estigma... pues realmente sucede que en 20 años ya nadie se acuerde de pronto de que en Ciudad Bolívar había que pedirle permiso a las “fuerzas del mal”.

Indem die Menschen an der visuellen Konstruktion mitwirken, erkennen sie demnach das Viertel als „ihres“. Aus eben dieser Partizipation an der visuellen Konstruktion entsteht somit eine demokratische Öffentlichkeit, ein Raum, mit dem die Menschen sich identifizieren – ein Territorium, in dem die Menschen sich repräsentiert und für das sie sich verantwortlich fühlen. Diese Tatsache zeigte sich auch in einer Episode, die ich während der Feldforschung in Ciudad Bolívar erlebte: *Survano* wollten ein *Mural*, dass sie einige Tage vorher begonnen, aber nicht fertiggestellt hatten, beenden. Sie begannen also, weiter an dem *Mural* zu malen. Kurze Zeit später tauchte ein Passant aus dem Viertel auf und fragte, was sie dort treiben würden – denn sie hätten nicht das Recht, die Graffiti zu übermalen, diese seien Bestandteil des Ortes. Nachdem *Survano* die Situation geklärt hatten, verschwand der Passant, um kurz darauf mit Kaffee und Gebäck wieder zu kommen und die „pintada“ weiter zu beobachten – wie um sicher zu gehen, dass „seine“ Graffitis nicht übermalt würden.

Diese kurze Episode aus dem Feld illustriert die mögliche Identifizierung der lokalen Bevölkerung mit Graffiti. Das Graffiti wird nicht mehr als Arbeit eines Einzelnen oder eines Kollektivs betrachtet, sondern vielmehr als gemeinsames Eigentum der Anwohner*innen des Stadtteiles. Dadurch repräsentiert Graffiti zugleich auch die Bevölkerung des Stadtteiles nach Außen:

...pues el muro aparece como el espacio más libre que tenemos para nosotros gritar y levantar la voz y pues expresarnos y decir: Aquí estamos, somos esto, somos Ciudad Bolívar, somos una localidad viva, somos una localidad joven y pues muy distinta. A pesar de que sí existen un montón de problemáticas que nos afectan, pues también existen un montón de propuestas que están trabajando para solucionar o mitigar en alguna medida esas problemáticas, que finalmente vienen del Estado, sí. Voy a sonar revolucionario, pero son cosas así que finalmente es el estado quien tiene

la culpa de todas las condiciones adversas que se viven en la localidad. Históricamente ha sido... no es una culpa del gobierno de turno, sino ha sido como una repetición de la estigmatización, y como una comercialización, una explotación exacerbada de la tierra y todo ese tipo de cuestiones de desplazamiento, pues generan esa sociedad conflictiva, ¿sí? Entonces pues, a través de lo que podemos hacer, que es pintar, de pronto enseñar a los chicos y chicas a pintar, de pronto también un poco a incentivarlos hacia la investigación y todo... Nosotros también hemos aprendido un montón de otras cosas que no son pintar. Y a través del mismo proceso de apropiación del territorio nos hemos involucrado con un montón de personas que hacen cosas diferentes y pues hemos logrado pues aprender también un poquito de cada cosa. Y también crecer nosotros mismos y cultivarnos y pues mejorar como personas también

Auch wenn Graffiti alleine nicht den sozialen Wandel verursachen kann, entstehen aus diesen Projekten heraus Kooperationen, die die Gesellschaft Stück für Stück transformieren und dabei die Machtverhältnisse untergraben. So wird Graffiti zu einem Fundament von Öffentlichkeit, zu einem Fundament einer demokratischen Gesellschaft, in der vielfältige Stimmen aller Bevölkerungsschichten und sozialen Gruppen präsent sind und wahrgenommen werden.

6. FAZIT

Die vorliegende Arbeit versucht, einen Beitrag zur Diskussion über die weltweite Graffiti-Bewegung zu leisten. Da die Szene innerhalb Bogotás bislang kaum erforscht wurde, dient sie zudem dem Zweck, neue Perspektiven in die Untersuchung von Graffiti als Phänomen einzubringen. Mein Hauptfokus lag dabei auf der Analyse einer möglichen Entstehung von Öffentlichkeit als Basis einer demokratischen Gesellschaft.

Ausgehend von einer Konzeptualisierung des öffentlichen Raumes habe ich dargestellt, wie der urbane Raum Bogotás – den ich als essentielle Grundlage des öffentlichen Raumes betrachte – im Rahmen des bewaffneten, internen Konfliktes sowie der Kapitalisierung zunächst entöfentlicht („Rückzug ins Private“) und im Anschluss privatisiert wurde. Diese Phänomene sind beide in der visuellen Konstruktion der Stadt ersichtlich.

Einerseits entstehen *Non-Places*: Orte, die niemandem gehören, für die sich niemand interessiert – und die doch einen wesentlichen Teil der Stadtlandschaft ausmachen. Zu diesen zählen unter anderem die erwähnten „fachadas falsas“, falsche Fassaden, die im Zuge der Transmilenio-Konstruktion entstanden. Demnach zeigt die Entöfentlichung sich zunächst im Desinteresse der Bevölkerung, und danach in der Architektur und Stadt selbst. Die Kapitalisierung andererseits zeigt sich ebenfalls vor allem in der visuellen Konstruktion: Wer über ökonomisches und politisches, also symbolisches Kapital (Bourdieu 1992) verfügt, dominiert die Stadtlandschaft – sowohl in Bezug auf die Architektur als auch in Bezug auf die omnipräsente Werbung. Interessant ist an dieser Stelle auch zu beobachten, in welchen Teilen der Stadt sich diese Kapitalisierung besonders äußert: Insbesondere im Zentrum der Stadt, wo neben der kolossalen Architektur von Regierungsgebäuden auch Hochhäuser das „Centro Internacional“ dominieren; sowie im nordöstlichen Stadtgebiet entlang der Calle 72, der Avenida Chile, die auch als „Wallstreet Criollo“ (*Camilo López*) bezeichnet wird. Beide Stadtgebiete zeichnen sich durch einen überdurchschnittlich hohen Grad an Banken, Versicherungen, Firmenzentralen sowie politischen und kulturellen Institutionen aus. Desto weiter man sich von diesen kapitalistischen Zentren entfernt, desto niedriger, eintöniger und auch trostloser werden die Gebäude und Stadtviertel. Dieser Effekt ist besonders auch im Stadtteil Ciudad Bolívar sichtbar, der sich in der äußersten südlichen Peripherie befindet und auf den ich im 5. Kapitel näher eingegangen bin.

Die visuelle Konstruktion Bogotás spiegelt also gleich in mehrfacher Hinsicht die Machtverhältnisse, aber auch die Gesellschaft als solche wieder. Die Architektur dominiert, „protzt“, in den für die gesellschaftliche Elite interessanten Stadtgebieten – das Gleiche gilt für die Werbung. Abseits dieser kapitalistischen, politischen Zentren zeichnen sich die Viertel eher durch eine Abwesenheit stadtpolitischer, kapitalistischer Prägung aus und werden im Grunde (von wenigen Infrastrukturmaßnahmen abgesehen) sich selbst überlassen.

Wie ich argumentiert habe, sind die Gegebenheiten des urbanen Raumes Basis und Hintergrund für die Öffentlichkeit innerhalb der Stadt. Ein privatisierter, fast leerer urbaner Raum kann demnach keine Öffentlichkeit konstruieren, da auch kein gemeinschaftlicher, sozialer Dialog innerhalb der Bevölkerung stattfinden kann. Die Bevölkerung wird so innerhalb der Stadt nur mit den dominanten Diskursen, geprägt von den ökonomischen und politischen Eliten, konfrontiert. Eine Reflektion über alternative Perspektiven kann nicht stattfinden, da diese alternativen Versionen in der Öffentlichkeit nicht präsent sind. Wenn wie im Falle Bogotás auch die Medien⁸³ eng mit den wirtschaftlichen und politischen Eliten verflochten sind, kann keine Gegenöffentlichkeit entstehen. So wird die Kontrolle über die visuelle Konstruktion der Stadt auch zu einer Kontrolle der Diskurse, die wiederum im nächsten Schritt die Grundlage der Imaginarios Urbanos bilden. Diese Kontrolle wiederum widersetzt sich der Idealvorstellung von Öffentlichkeit, von Demokratie – insbesondere, da sie nicht von der wirklichen Mehrheit ausgeübt wird, sondern nur von einer Elite, die ihre eigenen Interessen als die Interessen der Mehrheit deutet.

Diesen dominanten Machtverhältnissen widersetzt sich nun das Graffiti, dass sich in seiner Essenz als antisystemisch, rebellisch und antikapitalistisch versteht. Die Wände der Stadt erscheinen als freies Medium und Kommunikationsmittel für alle und bilden die ideale Basis für die Verbreitung alternativer Versionen: Sie sind äußerst sichtbar, gut zu erreichen und mit einfachen, günstigen Mitteln und Techniken zu bearbeiten.

Entscheidend ist dabei, dass Graffiti stets eine Reflektion über das eigene Selbst beinhaltet: Indem der*die Graffiterx konstant seinen*ihren Namen schreibt/malt, setzt er*sie sich

⁸³ Wie auch García Canclini (1997: 90) für das Beispiel Mexiko D.F. betont, spiegelt der journalistische Diskurs (mindestens) zur Hälfte lediglich wieder, was die Autoritäten, die er als „agentes hegemónicos“ bezeichnet, über die Stadt sagen. Soziale Akteure, die Bevölkerung sowie Basisorganisationen finden in diesen Diskursen demnach kaum oder keinen Platz mehr.

auch konstant mit seiner*ihrer eigenen Identität auseinander. Darüber hinaus bietet Graffiti als Ausdrucksform der eigenen Wünsche, Träume und Gedanken die Möglichkeit, die für einen selbst relevanten Themen auf kreative Art und Weise zu verbreiten. Dieser Prozess führt auch zu einer Reflektion über die eigene Position innerhalb der Stadt: Indem ich auf den urbanen Raum reagiere, in ihm interveniere, kommuniziere ich gewissermaßen mit der Stadt selbst. Der kollektive Aspekt, der im Graffiti fast ebenso zentral ist wie der individuelle, verdeutlicht sich in dem Zusammenschluss mehrerer Graffiterxs in *Crews*. Diese repräsentieren auch ihre *Crew* – und sich selbst als Teil dieser – nach außen. So entsteht eine Form von Gemeinschaft, die die individuellen Personen einerseits gegen andere Personen/Gruppen abgrenzt – wie ich gezeigt habe, ein wichtiger Schritt im Prozess der Identitätsfindung –; andererseits aber auch als Teil einer Gruppe in die Gesellschaft als Ganze integriert. Der*die Graffiterx reflektiert also seine Rolle innerhalb der Gemeinschaft und damit auch innerhalb der Stadt. So wird Graffiti vielmehr als zu einem Akt der Zerstörung – wie die Kritiker*innen und Verfechter*innen der Vandalismus-These argumentieren – zu einem Akt der Konstruktion: von Identität, Gemeinschaft und im letzten Schritt auch Öffentlichkeit. Denn wie ich argumentiert habe, ist diese individuelle, alternative Perspektive, die sich über das Graffiti in der Stadt präsentiert, eine Basis des sozialen Dialogs und regt so auch die Betrachter*innen zur Reflektion über alternative Standpunkte an. Gómez-Abarca (2014: 687) beschreibt:

Los *graffiteros* hacen de las calles, las esquinas, los parques, los kioskos, los barrios y las ciudades una galería, un espacio de socialización, reflexión crítica, catarsis y disidencia en torno a la producción de un *graffiti*, la cual se convierte en un elemento cultural que resemantiza y complejiza el espacio en donde se inserta, alterando los usos para los que estaba determinado. De ahí que los escritores de *graffiti*, en tanto productores culturales, se convierten en sujetos activos que participan en la construcción de la ciudad, conquistándola, aun cuando sea de manera efímera.

[kursiv im Original]

Diese Reflektion wiederum begründet den sozialen Dialog, aus dem heraus die Öffentlichkeit entsteht. Jene wird letztlich zu einem Fundament der Demokratie: Auch, wenn Graffiti nicht Demokratie als solche erzeugen kann, ist es doch ein Schritt hin zu einer demokratischeren Gesellschaft.

Gerade hierfür ist entscheidend, dass Graffiti sich in einem konstanten Machtkampf mit den Eliten um die visuelle Konstruktion der Stadt befindet – und damit auch um die *Imaginarios Urbanos*. Die Aneignung des urbanen Raumes wird so stets zu einem politischen Akt, indem er stets die offizielle Version der Stadtlandschaft herausfordert.

Diskurse, wie eben jener der Sachbeschädigung, des Vandalismus, offenbaren nur den Versuch der Eliten, die Macht über die Diskurse im urbanen Raum zurückzuerlangen.

Ich habe gezeigt, dass die Frage, wer die visuelle Konstruktion der Stadt entscheiden darf, elementar ist: Wenn nur der*diejenige mit symbolischem Kapital über visuelle Elemente wie Architektur und Bilder – sei es finanzierte Kunst wie im Falle der städtischen Graffiti-Projekte in Bogotá oder Werbung – im Stadtraum entscheiden darf, offenbart die kapitalistisch geprägte Stadt einen Mangel an demokratischer Mitbestimmung. Graffiti als Aneignung ist demnach, unabhängig von seinem Inhalt oder ästhetischen Wert, stets zuerst ein Akt der Rückeroberung des urbanen Raumes von Seiten der im öffentlichen Diskurs Benachteiligten. Wie Chairman Martinez (zitiert in Mailer 2009: 30) betont: „Graffiti writing is a way of gaining status in a society where to own property is to have an identity“.

Graffiti wird so gewissermaßen zu einem Spiegel der Gesellschaft und Ausdruck von Identität und Individualität innerhalb der (kapitalistischen) Gesellschaft. Über die Aneignung der visuellen Konstruktion, konstruiert Graffiti Stadt: „I understand street art to be part of public spaces that constitute the city itself, rather than simply being objects in a city“ (Waclawek 2008: 222); diese Konstruktion der Stadt wiederum wird zur Basis eines sozialen Wandels hin zu mehr Öffentlichkeit und Demokratisierung.

Dennoch zeigen sich, wie ich erläutert habe, auch innerhalb der Graffiti-Bewegung Widersprüche. So ist einerseits die Szene gespalten in endlose Debatten über die „wahre Natur“ des Graffiti: Ist nur illegales, „vandalisches“ Graffiti auch wirklich Graffiti? Oder auch legales, sofern es aus der eigenen Motivation heraus entstanden ist? Vielleicht sogar kommerzielles, da es sich derselben künstlerischen Techniken bedient? Um diesen Widersprüchen zu entgehen, habe ich einen Fokus auf die Intention hinter dem Graffiti – die Intention hin zu einem sozialen und politischen Wandel, hin zur (Gegen)-Öffentlichkeit – gelegt. Kommerzielles oder institutionelles Graffiti, das im Auftrag externer, innerhalb bestimmter Konditionen angefertigt wird und in erster Linie gefällig und „leicht verdaulich“ sein soll, betrachte ich demnach nicht als Graffiti. Zentral ist, dass Graffiti aus dem Menschen selbst heraus entsteht, Ausdruck seiner aktuellen Stimmungslage und der Themen, die ihn*sie bewegen, ist. Dadurch entsteht Graffiti stets in einem direkten Zusammenhang mit dem Ort, an dem es produziert wird. Ebenso reagiert Graffiti dadurch oft auch direkt auf seine Umwelt und spiegelt diese wieder.

Ein weiterer Widerspruch findet sich in der Aneignung als solcher. Während Graffiti essentiell als antikapitalistische, antisystemische gewissermaßen Protestform verstanden wird, stellt der Akt der Aneignung gleichsam eine Inbesitznahme im kapitalistischen Sinne dar: „Diese Wand, dieser Spot ist meiner“. Auf diese Weise neigt auch Graffiti in letzter Instanz dazu, dass (kapitalistische) System zu reproduzieren und sich seiner Logik – zumindest in gewissem Rahmen – anzupassen.

Einen weiteren Widerspruch sehe ich in der Rolle von Gender innerhalb der Graffiti-Bewegung. Wie ich gezeigt habe, dient Graffiti stets der Konstruktion von Identität – jedoch in erster Linie männlicher Identität. Wo Graffiti also versucht, ein offenes und freies Kommunikationsmittel darzustellen, dass auch (wenn auch nicht nur) marginalisierten Bevölkerungsgruppen eine Plattform bietet und an der Gesellschaft teilhaben lässt; neigt es doch auch stets dazu, weibliche Graffiteras innerhalb der Szene auszugrenzen. Der Kampf um Status und männliche Bestätigung, der ein zentrales Element innerhalb der meisten Graffiticrews darstellt, ist so einerseits eine Methode, unabhängig von ökonomischem oder sozialem Kapital seine Position innerhalb der Gesellschaft zu verbessern; andererseits reproduziert er jedoch auch stereotype Männlichkeit. Allerdings konstruieren, gerade in Abgrenzung zu dieser männlichen Graffitiidentität, auch weibliche Graffiteras eine soziale und kollektive Identität als Gruppe.

Wie ich insbesondere im fünften Kapitel gezeigt habe, verfolgen viele Graffiterxs explizit das Ziel, die Bevölkerung sozial und politisch stärker in ihren geographischen Kontext zu integrieren. Graffiti schafft Identitätsmarker und transformiert auf diese Art und Weise Räume. Exemplarisch sei hier an die Anekdote *Cloés* erinnert: „Wir treffen uns bei den Sirenen“. An dieser Stelle offenbart sich auch einer der Aspekte, der die Graffiti-Bewegung Bogotás etwa von derjenigen in den USA abgrenzt. Der kolumbianische Kontext, sowohl im Rahmen der Entstehung der Graffiti-Bewegung als auch des bewaffneten Binnenkonfliktes, bedingt eine deutliche stärkere soziale Motivation hinter dem Graffiti. Eben aus diesem Grund heißen auch viele Graffiterxs institutionelles Graffiti gut: Denn auch die rekurrenten Themen der Arbeiten institutioneller Graffitis (Frieden, Versöhnung, Postkonflikt, Indigene, Memoria) dienen letztlich dem Zweck, die Aufmerksamkeit der Bevölkerung auf bestimmte Themen zu lenken und diese zum Teil des offiziellen Diskurses zu machen. Im Unterschied zu „realem“ Graffiti ist der Diskurs hierbei jedoch gelenkt von der Stadtverwaltung, also der politischen Elite und Autorität. Dadurch wird zugleich die Macht der Autoritäten auch auf

diese Art im Stadtraum manifestiert. Projekte wie *Museo Libre*, das ich im fünften Kapitel vorgestellt habe, versuchen diesen Praktiken im Rahmen basisdemokratischer Prozesse zu unterwandern – auch wenn das Graffitiprojekt letztlich ähnlichen Zwecken wie institutionelles Graffiti dient: Der Transformation von Räumen.

7. LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

- ALHEIT, Peter (1999): *Grounded Theory. Ein alternativer methodologischer Rahmen für qualitative Forschungsprozesse*. Göttingen; S. 1-19.
- ANDERSON, Benedict (1991): *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- ARIAS, Eduardo (1987): La "otra" era dorada del grafiti bogotano. In: *Revista Diners*, No. 213, Dezember 1987. Verfügbar unter [URL]: http://revistadiners.com.co/actualidad/31900_la-otra-dorada-del-grafitti-bogotano/ (zuletzt abgerufen am 23.04.2016).
- AUGÉ, Marc (1995): *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. Verso: London u.a.
- BLISSETT, Luther und Sonja BRÜNZEL (2001): *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. Assoziation A: Berlin.
- BOURDIEU, Pierre (1992): *Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik und Gesellschaft 1*. VSA Verlag: Hamburg.
- CASTELLS, Manuel (2009): *Comunicación y Poder*. Alianza Editorial.
- CASTLEMAN, Craig (1982): *Getting up. Subway Graffiti in New York*. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts/ London, England.
- CASTRO P., Santiago Raúl/ VÁSQUEZ, Ricardo/ FAJARDO, Estefany/MOJICA, Santiago/ARBELÁEZ, Valeria und Sebastián GARCÍA (2012): *Graffiti Bogotá 2012. Diagnóstico Graffiti Bogotá 2012*. PDF IDARTES: Bogotá, Kolumbien. Verfügbar unter [URL]: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/finaldiagcorto.pdf> (zuletzt abgerufen am 08.09.2016).
- COLECTIVO POPULARDELUJO (2005): *Ciudad [IN] Visible: Gráfica e iconográfica popular urbana*. Verfügbar unter [URL]: https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/popdelux_msodbta (zuletzt abgerufen am 01.11.2016).
- COLOMBIA INFORMA (2016): Peñalosa y su Guerra contra el arte. In: *Agencia Colombia INFORMA*, veröffentlicht am 25.01.2016; verfügbar unter: [URL]: <http://www.colombiainforma.info/penalosa-y-su-guerra-contra-el-arte/> (zuletzt abgerufen am 29.01.2016).
- COMUNIDAD CLAN COLOMBIA (2012): [Debate] UNAL de blanco. Grafitis: Vandalismo o expresión? In: *Taringa.net*, verfügbar unter [URL]: <http://www.taringa.net/>

comunidades/colombiaranga/6206772/Debate-UNAL-de-blanco-Grafitis-vandalismo-o-expresion.html (zuletzt abgerufen am 23.10.2016).

DEUTSCHE DUDENREDAKTION (2009): *Duden. Die Deutsche Rechtschreibung*. 25. erweiterte und aktualisierte Auflage. Bibliographisches Institut: Mannheim.

DEUTSCHE, Rosalyn (1996): *Evictions. Art and spatial Politics*. Graham Foundation/Massachusetts Institute of Technology Press Series.

DEUTSCHE, Rosalyn (1998): The Question of "Public Space". Paper presented at the 8* Annual American Photography Institute National Graduate Seminar. verfügbar unter [URL]: <https://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche--the-question-of-public-space.pdf> (zuletzt abgerufen am 21.10.16).

EL ESPECTADOR – REDACCIÓN BOGOTÁ (2016): "Peñalosa cree que el grafiti es una plaga": diario The Guardian arremete contra alcalde de Bogotá. In: *El Espectador*, 09.03.2016; verfügbar unter [URL]: <http://www.elespectador.com/noticias/bogota/penalosa-cree-el-grafiti-una-plaga-diario-the-guardian-articulo-621247> (zuletzt abgerufen am 01.12.2016).

FOUCAULT, Michel (1992): *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

FREHSE, Fraya (2013): Zeiten im Körper: Das Potential der Lefebvreschen Methode für die (lateinamerikanische) Stadtforschung. In: HUFFSCHMID, Anne und Kathrin WILDNER (Hg.): *Stadtforschung aus Lateinamerika. Neue urbane Szenarien; Öffentlichkeit – Territorialität - Imaginarios*, Transcript Verlag; S. 145 – 169.

FREY, Hans Peter und Karl HAUBER (Hrg.) (1987): *Identität. Entwicklungen psychologischer und soziologischer Forschung*. Enke : Stuttgart.

GAMA CASTRO, Martha und Freddy LEÓN REYES (2016): Bogotá arte urbano o graffiti. Entre la ilegalidad y la forma artística de expresión. *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 28 (2); S. 355-369.

GARCÍA CANCLINI, Nestór (1997): *Imaginarios Urbanos*. EUDEBA, Buenos Aires.

GARCÍA CANCLINI, Nestór und Alicia LINDÓN (2007): Diálogo con Néstor García Canclini: Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad? In: *Revista EURE*, Vol. 23 (N°99); S. 89-99.

GIDDENS, Anthony (1988): *Die Konstitution der Gesellschaft*. Campus: Frankfurt.

- GÓMEZ-ABARCA, Jesús (2014): Graffiti: una expresión político-cultural juvenil en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. In: *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*; Vol. 12 (2); S. 675-689.
- GOTTBERG, Hajo von (2006): Wunsch dir was. Sensationen, Skurrilitäten und Tabubrüche im Fernsehen, in: GANGUIN, Sonja und Uwe SANDER (Hg.): *Sensation, Skurrilität und Tabus in den Medien*. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden.
- GRUNOW, Hendrikje (2016): *Making Memory on the Wall. Street – Art – Memory*. Paper presented at the „The Power of Memory in Latin America“ – conference at the University Tokyo, 10. – 12. Juni 2016.
- HALL, Stuart (1997): The work of representation. In: HALL, Stuart (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. The Open University: London.
- HALL, Stuart (2004): *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Argument Verlag: Hamburg.
- IZARÁBAL, Clara (2008): *Ordinary Places, Extraordinary Events*. Routledge.
- KRAUL, Chris (2012): In Colombia, 6 sentenced in 'false positives' death scheme. In: *The Los Angeles Times*, 14.06.2012; verfügbar unter [URL]: <http://articles.latimes.com/2012/jun/14/world/la-fg-colombia-false-positives-20120614> (zuletzt abgerufen am 14.12.2016).
- LEFEBVRE, Henri (1991 [1974]): *The production of space*. Basil Blackwell: Oxford, UK; Cambridge, Massachusetts.
- LINDÓN, Alicia (2007): La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos. In: *Revista EURE*, Vol. 23 (99); S. 7-16.
- LOPERA MOLANO, Ángela María und Patricia COBA GUTIÉRREZ (2016): Intervención del espacio público: percepción ciudadana del grafiti en la ciudad de Ibagué, Colombia. In: *Revista Encuentros*, Universidad Autónoma del Caribe, Vol. 14 (01); S. 55-71.
- LÓPEZ, Andrés J. (2016): Las raíces del grafiti bogotano. In: *Revista Cartel Urbano*, verfügbar unter [URL]: <http://cartelurbano.com/arte/el-origen-del-graffiti-universitario-y-rapero-en-bogota> (abgerufen am 23.11.2016).
- MACDONALD, Nancy (2001): *The Graffiti Subculture. Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. Palgrave Macmillan: Basingstoke u.a.

- MAILER, Norman (2009): *The faith of graffiti*. Mit Fotografien von Jon NAR. Harper Collins Publishers, New York.
- MANDEL, Claudia (2007): Muralismo Mexicano: arte público/ identidad/ memoria colectiva. In: *Revista ESCENA*, Vol. 30 (61); S. 37-54.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús und Germán REY (1999): *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. 1. ed. Barcelona: Ed. Gedisa.
- MOM (2015): *¿De quién son los medios?* Media Ownership Monitor Colombia; verfügbar unter [URL]: <http://www.monitoreodemedios.co/> (zuletzt abgerufen am 06.12.2016).
- MORIN, Edgar (1974): *Das Rätsel des Humanen. Grundfragen einer neuen Anthropologie*. R. Piper & Co. Verlag : München.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2016): *Vandalismo*. Verfügbar unter [URL]: <http://dle.rae.es/?id=bKgl2f4> (zuletzt abgerufen am 30.11.2016).
- REPORTER OHNE GRENZEN (2015): *Medienkonzentration hemmt Meinungsvielfalt*. Pressemitteilung zum Media Ownership Monitor Projekt Kolumbien, veröffentlicht am 16.10.2015; verfügbar unter [URL]: <https://www.reporter-ohne-grenzen.de/kolumbien/alle-meldungen/meldung/medienkonzentration-hemmt-meinungsvielfalt/> (zuletzt abgerufen am 06.12.2016).
- ROLSTON, Bill (2003): Changing the political Landscape: Murals and Transitions in Northern Ireland. In: *Irish Studies Review*, Vol. 11(1); S. 3-16.
- ROLSTON, Bill (2010): 'Trying to reach the future through the past': Murals and memory in Northern Ireland. In: *CRIME MEDIA CULTURE*, Vol. 6 (3), S. 285 – 307.
- ROLSTON, Bill (2011): ¡Hasta la Victoria! Murals and Resistance in Santiago, Chile. In: *Identities*, Vol. 18(2); S. 113-137.
- ROLSTON, Bill und Amaia ALVAREZ BERASTEGI (2016): Taking Murals Seriously: Basque Murals and Mobilisation. In: *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Volume 29 (1); S. 33–56.
- ROTH, Roland (1994): Lokale Bewegungsnetze und die Institutionalisierung von neuen sozialen Bewegungen. In: NEIDHARDT, Friedhelm (Hg.): *Öffentlichkeit, öffentliche Meinung, soziale Bewegungen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 413-436.

- SÁNCHEZ, José Antonio (2011): Vicepresidente, al frente de investigación del asesinato del grafitero. In: *El Tiempo*, 22. August 2011. Verfügbar unter [URL]: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10201584> (zuletzt abgerufen am 12.11.2016).
- SARASIN, Philipp (2005): *Michel Foucault zur Einführung*. Junios Verlag : Hamburg.
- SILVA, Armando (2013a): Imaginarios: Stadt als ästhetische Erfahrung. In: HUFFSCHMID, Anne und Kathrin WILDNER (Hg.): *Stadtforschung aus Lateinamerika. Neue urbane Szenarien; Öffentlichkeit – Territorialität - Imaginarios*, Transcript Verlag; S. 127-144.
- SILVA, Armando (2013b): *Atmósferas ciudadanas. Graffiti, arte público, nichos estéticos*. Universidad Externado de Colombia: Bogotá.
- TIBBLE, Christopher (2014): ¡A la calle! – Crónica: El debate en torno al graffiti. In: *Revista Arcadia*, 23.09.2014. Verfügbar unter [URL]: <http://www.revistaarcadia.com/impres/art/articulo/a-calle/39434> (zuletzt abgerufen am 23.04.2016).
- UNGER, Roberto (2004): *False Necessity: Anti-Necessitarian Social Theory in the Service of Radical Democracy*. London: Verso.
- VAN TREECK, Bernhard und Sybille METZE-PROU (2000): *Pochoir – Die Kunst des Schablonen-Graffiti*. Schwarzkopf & Schwarzkopf
- WACLAWEK, Anna (2008): *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban spaces and Visual Culture, c. 1970-2008*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Concordia University Montreal, Quebec. Published by Library and Archives Canada: Ottawa, Kanada.
- WALSH, Michael (1996): *Graffito*. North Atlantic Books: Berkeley, California.
- WILSON, James Q. und George E. KELLING (1982): Broken Windows. The Police and Neighborhood Safety. In: *The Atlantic Monthly*, März 1982.
- WIKIPEDIA (2016): *Vandalismus*. [URL]: <https://de.wikipedia.org/wiki/Vandalismus> (zuletzt abgerufen am 30.11.2016).
- WIKIPEDIA (2016b): *Vandalismo*. [URL]: <https://es.wikipedia.org/wiki/Vandalismo> (zuletzt abgerufen am 30.11.2016).

Interviews

ANTRAX – Interview geführt am 11.03.2016 in Bogotá.

CAMILO LÓPEZ (Vértigo Graffiti) – Interviews geführt am 27.01. und 03.05.2016 in Bogotá.

CAZDOS – Interview geführt am 27.01.2016 in Bogotá.

CHECHÉ – Interviews geführt am 29.01.2016 und 11.04.2016 in Bogotá

CLOÉ – Interview geführt am 29.02.2016 in Bogotá.

DATURA – Interview geführt am 08.03.2016 in Bogotá.

EL GATO – Interview geführt am 08.03.2016 in Bogotá

ERA – Interview geführt via Skype (Bogotá – Buenos Aires) am 16.02.2016.

Zwei Vertreter*innen der Oficina de Artes Plásticas, INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES) – Interview geführt am 02.03.2016 in Bogotá.

JOMAG – Interview geführt am 08.03.2016 in Bogotá.

ÓPTIMO – Interview geführt am 08.04.2016 in Bogotá.

OWEN – Interview geführt am 28.01.2016 in Bogotá.

PARÁSITO – Interview geführt am 03.02.2016 in Bogotá.

SABALI – Interview geführt am 15.03.2016 in Bogotá.

Vertreter der SECRETARIA DE CULTURA – Interview geführt am 04.03.2016 in Bogotá.

Drei Mitglieder der SURVANO CREW – Interviews geführt am 08.03. und 25.03.2016 in Bogotá.

YURIKA – Interviews geführt am 27.01. und 30.04.2016 in Bogotá.

Zitierte Dekrete/Gesetze

Acuerdo 482 (2011), verfügbar unter [URL]:

<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=45018>

Decreto 075 (Februar 2013), verfügbar unter [URL]:

<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=52019>.