



Universität Hamburg
DER FORSCHUNG | DER LEHRE | DER BILDUNG

Leinwände aus Beton

—

Graffiti und Pixação in São Paulo, Brasilien

BACHELORTHESIS

vorgelegt von: Laura Caroline Jansen

1. Gutachterin: Prof. Dr. Julia Pauli
2. Gutachterin: Mijal Gandelsman-Trier

Institut für Ethnologie

Erscheinungsjahr: 2021

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Methodologische Herangehensweise	3
2.1 Ethnologischer Forschungsstand	3
2.2 Quellenauswahl	4
3. Urbane Imaginarios	5
3.1 Das Imaginario Konzept	5
3.2 Imaginarios in São Paulo	7
3.3 Der (imaginierte) öffentliche Raum in São Paulo	9
4. Definitionen und konzeptuelle Abgrenzungen	11
4.1 Graffiti und Street Art	11
4.2 Graffiti und <i>Pixação</i> in Brasilien	13
5. Das Phänomen <i>Pixação</i>	16
5.1 Historischer Kontext	18
5.2 Techniken und Elemente	18
5.3 Die AkteurInnen	22
5.4 Intentionen	23
5.5 Variationen	25
5.6 Rechtslage	27
6. Die öffentliche Wahrnehmung von Graffiti und <i>Pixação</i>	28
7. Diskussion	30
8. Schlussbetrachtung und Ausblick	33
9. Literaturverzeichnis	36
10. Anhang	41
11. Eidesstattliche Erklärung	45

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Mural des Künstlers Kobra zeigt Oscar Niemeyer	15
Abbildung 2: Pixação im Stadtzentrum São Paulos	17
Abbildung 3: Pixo "Vagais"	19
Abbildung 4: Pixo "Conex"	20
Abbildung 5: Grapixos in São Paulo	25
Abbildung 6: Xarpi in São Paulo	26
Abbildung 7: Variationen von Gestaltungsformen im Zentrum São Paulos.....	27
Abbildung 8: Mural des Künstlers Kobra gedenkt der Opfer der Corona-Pandemie	41
Abbildung 9: Zeitungsartikel dokumentiert Pixação am Conjunto Nacional	42
Abbildung 10: Pixações an einer Fensterfront in São Paulo	43
Abbildung 11: Folhinha	44

1. Einleitung

Der öffentliche und damit allen Menschen frei zugängliche städtische Raum ist in São Paulo stark umkämpft. Carvalho und Mariani weisen darauf hin, dass neoliberale Wirtschaftsstrukturen, die zunehmende Vertikalisierung der Stadt durch den Bau von Hochhäusern und die damit einhergehende Privatisierung von Wohnraum den öffentlichen Raum in São Paulo schwinden lassen (2017: 916). Brasiliens größter urbaner Ballungsraum hat durch sein rasantes Flächenwachstum einen Großteil seiner einkommensschwächeren Bevölkerung an den Rand der Stadt gedrängt und starke soziale Ungleichheiten produziert. Menschen, die sich die Mieten in der Stadt noch leisten können, ziehen sich zunehmend bevorzugt in Hochhauskomplexe mit Sicherheitsanlagen zurück. Die Anthropologin Teresa Caldeira spricht von einer „Stadt der Mauern“, in der Praktiken der Exklusion und Selbstisolation das gesellschaftliche Leben organisieren und in der dem Aspekt der sozialräumlichen Trennung ein hoher Stellenwert beigemessen wird (2000: 296). Obwohl sie das Stadtbild dominieren, sind São Paulos Mauern jedoch keinesfalls nackt und stumm. Sie sind wichtige und vielfältig genutzte Kommunikationsmedien. Sie dienen als Projektionsfläche für die Wünsche und Sehnsüchte der BewohnerInnen der Stadt, wecken mit Werbeplakaten Begehrlichkeiten und erregen durch ihre visuelle Gestaltung Ärger oder Neugier. Marginalisierten Bevölkerungsgruppen bieten die Mauern neue Möglichkeiten, ihren Anspruch auf die Wiederaneignung des städtischen Raums geltend zu machen oder Kritik an der fortschreitenden Privatisierung zu üben (Carvalho und Mariani 2017: 912).

Eine bestimmte Form dieser Kritik stellt dabei die Praxis der *Pixação*¹ dar. Schon bei meinem ersten Aufenthalt in São Paulo sind mir diese runenartigen Schriftzeichen in meist schwarzer Farbe an den Fassaden diverser Hochhäuser aufgefallen. Vor allem wenn sie sich an der obersten Etage eines 20-stöckigen Gebäudes befanden. Die beeindruckende Höhe, in der sie angebracht waren, die auffällige Größe der Zeichen und die schiere Masse an *Pixações* in der Stadt faszinierte mich. Es gibt vor allem im Zentrum der Stadt kaum ein Gebäude, das, besonders wenn es prestigeträchtig ist, nicht mit *Pixações* gekennzeichnet wurde. In São Paulo sind *Pixações* allgegenwärtig und prägen das Stadtbild (Caldeira 2012: 390). Insbesondere die Tatsache, dass sie nur schwer

¹ Die ursprüngliche Schreibweise des Wortes ist *pichação*, und leitet sich von dem portugiesischen Verb *pichar* ab, das mehrere Bedeutungen haben kann: „das Auftragen von Pech/Teer“, „das nicht autorisierte Beschreiben von Objekten im öffentlichen Raum“ oder auch „schlecht von jemandem sprechen“.

lesbar sind, irritierte mich als Betrachterin und weckte zugleich mein Interesse. Für mich stellten die geheimnisvollen Schriftzeichen zweifellos eine Form von Graffiti dar, die sich lediglich von anderen Stilen in brasilianischen Großstädten visuell abgrenzt. Daher war ich umso erstaunter, als ich herausfand, dass in Brasilien im Allgemeinen und in São Paulo im Besonderen der Versuch unternommen wird, Graffiti und *Pixação* klar voneinander abzugrenzen. Diese Grenzziehung vollzieht sich nicht nur auf Basis der öffentlichen Wahrnehmung, sondern hat auch auf juristischer Ebene Einzug gehalten. So werden Graffiti und *Pixação* seit 2011 sogar rechtlich unterschiedlich bewertet (Pereira 2020: 59). Dabei genießt der Ausdruck Graffiti in Brasilien den Status von Street Art und wird mit einer Wertschätzung des öffentlichen Raums assoziiert, während die Praktik der *Pixação* mit Vandalismus und visueller Verschmutzung gleichgesetzt wird (Pereira 2020: 59). Die Schreibweise *Pixação*, die ich in dieser Arbeit verwende, stellt eine Selbstbezeichnung unter den Praktizierenden in der Stadt São Paulo dar, den *Pixadores*, die sich sowohl auf stilistischer und technischer Ebene als auch aufgrund ihrer Motivation von der offiziell gebräuchlichen Bezeichnung *Pichação* abzugrenzen versuchen. Da ich mich in dieser Arbeit ausschließlich mit dieser für São Paulo spezifischen Praktik auseinandersetzen werde, habe ich mich für die Übernahme der Schreibweise *Pixação* entschieden. *Pichação* ist ein homogenisierender Begriff, der weder regionale oder stilistische Unterschiede berücksichtigt noch die jeweilige Motivation der Praktizierenden. Er wird jedoch im juristischen Kontext und in den Medien als vereinfachender Sammelbegriff für jegliche Form des nicht autorisierten Beschreibens von Oberflächen im öffentlichen Raum verwendet (Pereira 2020: 59). Auf rechtlicher Ebene wurden Graffiti in Brasilien im Jahr 2011 durch eine Änderung des Artikels 65 des Gesetzes 9.605 entkriminalisiert und gelten als legal, sofern sie mit schriftlicher Zustimmung des Eigentümers oder der Eigentümerin des jeweiligen Objekts oder Gebäudes angebracht wurden. Die Praktik der *Pixação* gilt jedoch ohne Ausnahme weiterhin als Straftat und Umweltvergehen (Larruscahim 2014: 75). Es scheint einen starken Kontrast in der öffentlichen Wahrnehmung von Graffiti und *Pixação* in Brasilien und vor allem in São Paulo zu geben, mit dem ich mich im Verlauf dieser Arbeit näher auseinandersetzen möchte. Dabei möchte ich insbesondere der Frage nachgehen, weshalb ein so großes Bedürfnis innerhalb der Gesellschaft existiert, die Praktiken Graffiti und *Pixação* voneinander abzugrenzen und inwiefern die Grenzziehung, die zwischen diesen beiden Phänomenen vorgenommen wird, auf sogenannten urbanen Imaginarios, also auf bestimmten kollektiven Vorstellungen, Narrativen

und Zuschreibungen, die unter den BewohnerInnen São Paulos kursieren, beruhen könnte.

2. Methodologische Herangehensweise

Ich beginne diese Arbeit mit einer Vorstellung des Imaginario Konzeptes und einer Begründung seiner Relevanz für das Phänomen *Pixação* in São Paulo. Anschließend werde ich kurz auf die Stadtentwicklung São Paulos und auf bestimmte prägende Imaginarios in der Stadt sowie den (imaginierten) öffentlichen Raum eingehen. Im weiteren Verlauf werde ich für diese Arbeit wichtige Schlüsselbegriffe wie Graffiti und Street Art sowie das Verständnis von Graffiti und *Pixação* in Brasilien genau definieren, bevor ich mich einer detaillierten Beschreibung des Phänomens *Pixação* widme. Anschließend werde ich die divergierende öffentliche Wahrnehmung der beiden Phänomene *Pixação* und Graffiti in São Paulo vor dem Hintergrund des vorgestellten Imaginario Konzeptes diskutieren. Nach einer kurzen Schlussbetrachtung gebe ich abschließend einen Ausblick auf mögliche Fragen, die sich bei einer weiterführenden Erforschung der Thematik ergeben könnten.

2.1 Ethnologischer Forschungsstand

In den letzten 20 Jahren sind vor allem in Brasilien verschiedene wissenschaftliche Arbeiten zu dem Thema *Pixação* aus unterschiedlichen Forschungsrichtungen, wie der Raumplanung, der Kunstgeschichte oder der Soziologie entstanden. Aus der Ethnologie sind vor allem die Arbeiten Alexandre Barbosa Pereiras zu nennen, der 2005 seine Masterarbeit „*De rolê pela cidade*“ zu dieser Thematik verfasst hat und darüber hinaus mehrere Texte geschrieben hat, die sich genauer mit einzelnen Aspekten des sozialen Phänomens *Pixação* in São Paulo befassen. Die Arbeiten Pereiras zeichnen ein sehr komplexes und dichtes Bild dieser sozialen Praktik. So untersucht Pereira in seiner Dissertation eingehend, wie sich die *Pixadores* über feste Standpunkte in der Stadt räumlich vernetzen und wie sie sich durch die Stadt bewegen. Er analysiert in seinem Artikel „*Cidade de riscos*“ aus dem Jahr 2013 zudem, welche Bedeutung Aspekte der Gefahr, Transgression und die Bereitschaft, Risiken einzugehen für die *Pixadores*

einnehmen. In seinem 2010 erschienenen Text „*As marcas da cidade*“ identifiziert er neben verschiedenen Motivationen der Praktizierenden, ein dichtes Netz an Regeln und Normen, das den Umgang der *Pixadores* untereinander strukturiert. Des Weiteren beschäftigt sich die Anthropologin Teresa Caldeira in ihrem im Jahre 2012 veröffentlichtem Text „*Imprinting and Moving Around*“ genauer mit dem Aspekt der Sichtbarmachung sozialer Ungleichheiten und der Infragestellung bestehender Formen sozialer Ordnung durch die Praktik der *Pixação* sowie deren Auswirkung auf die Produktion des öffentlichen Raums in São Paulo. Sowohl die Arbeiten Pereiras als auch die Texte Caldeiras thematisieren zudem die divergierende öffentliche Wahrnehmung von Graffiti und *Pixação* in Brasilien.

2.2 Quellenauswahl

Neben den beschriebenen explizit ethnologischen Zugängen zu der Thematik der *Pixação* verwende ich in dieser Arbeit auch Literatur zu dem Konzept der urbanen Imaginarios. Neben einem 2013 erschienenen Sammelband von Huffs Schmid und Wildner zu Stadtforschung in Lateinamerika beziehe ich mich dabei auf Armando Silva und Lisbeth Rebollo Gonçalves, die sich in dem 2006 veröffentlichtem Sammelband „*São Paulo imaginado*“ konkret mit Imaginarios in dieser Stadt auseinandergesetzt haben. Teresa Caldeiras Ethnographie „*City of Walls*“ aus dem Jahr 2000 ziehe ich dabei hinzu, um die Struktur des öffentlichen Raums in São Paulo vor dem Hintergrund einer verstärkten sozialen Segregation zu verdeutlichen. Um die Praktik der *Pixação* von verwandten Phänomenen wie Graffiti und Street Art abzugrenzen, beziehe ich mich vor allem auf den Sammelband „*Grafficity*“ von Eva Youkhana und Larissa Förster aus dem Jahr 2015. Zusätzlich beziehe ich mich im Verlauf dieser Arbeit auf zwei Texte von Paula Larruscahim, die sich neben der Rechtslage der Thematik in Brasilien auch mit *Pixação* als Form des Protestes auseinandersetzt, einen Artikel von Carvalho und Mariani, die in dem Phänomen eine Forderung nach einem visuellen Recht auf Stadt sehen, sowie auf die Dissertation „*Public spaces, stigmatization and media discourses of graffiti practices in the Latin American press*“ von Alexander Araya López aus dem Jahre 2015, der sich verstärkt mit der öffentlichen Wahrnehmung von Graffiti und *Pixação* in Brasilien und deren medialen Rezeption auseinandersetzt.

3. Urbane Imaginarios

Unsere Kenntnis des öffentlichen Raums in sich permanent im Wandel befindenden Großstädten und unser Wissen um die jeweiligen Lebensumstände ihrer Bewohnerinnen und Bewohner ist begrenzt. Auch wenn wir seit Jahrzehnten in ein und derselben Stadt leben, wird es immer Straßen oder Viertel geben, in denen wir noch nie gewesen sind, da wir sie auf unseren alltäglichen und routinierten Wegen vernachlässigt haben. Der Anthropologe Néstor García Canclini ist der Meinung, dass wir trotz, oder auch gerade wegen unserer begrenzten städtischen Erfahrungen, genaue Vorstellungen von den uns unbekanntem Orten einer Stadt und den an ihnen lebenden Menschen haben. In einem Interview mit der Soziologin Alicia Lindón äußert er sich wie folgt: „[...] Imaginamos lo que no conocemos, o lo que no es, o lo que aún no es“² (Lindón 2007: 90). Die aus diesem Prozess resultierenden Imaginarios decken „blinde Flecken“ in unserer bruchteilhaften Erfahrung ab und vervollständigen empirisch Wahrnehmbares über dessen Grenzen hinaus (Lindón 2007: 90). In den folgenden Kapiteln soll das Konzept der urbanen Imaginarios verdeutlicht und seine Bedeutung für den Umgang mit öffentlichem Raum in der Stadt São Paulo aufgezeigt werden.

3.1 Das Imaginario Konzept

Das Imaginario Konzept wurde von mehreren lateinamerikanischen Stadtanthropologinnen und -anthropologen wie Canclini, Silva und Figueroa in den 1990er Jahren entwickelt, um den Einfluss sozialer Imaginationen auf unser Alltagsverhalten, besonders in städtischen Räumen, zu verdeutlichen (Huffschmid und Wildner 2013: 23). Diese sozialen Imaginationen stellen Verschränkungen zwischen den eigenen subjektiven und bruchteilhaften Erfahrungen und Wahrnehmungen mit verschiedenen Repräsentationen, öffentlichen Diskursen und Erzählungen dar. Diese Verknüpfungen verfestigen sich zu kompakten kollektiven Vorstellungen, im folgenden Imaginarios genannt, die direkt Einfluss auf gesellschaftliches Leben nehmen (Huffschmid und Wildner 2013: 23). Die Art und Weise, wie Menschen sich im öffentlichen Raum bewegen und verhalten, aber auch wie sie ihren Alltag gestalten und Konfliktsituationen meistern sowie das Öffnen und Schließen von Räumen wird unmittelbar durch Imaginarios

² „[...] Wir imaginieren all das, was wir nicht kennen, was nicht existiert oder noch nicht existiert.“

geprägt. Daher sollten Imaginarios ernst genommen und nicht als bedeutungslose Phantasiewelt abgewertet werden. Imaginarios entspringen der urbanen Realität und nehmen gleichzeitig formend Einfluss auf sie (ebd.: 21). Über Imaginarios können soziale Wünsche und Erwartungen, aber auch Ängste aus verschiedenen Teilen der Gesellschaft artikuliert werden, wodurch sie zu Schnittstellen zwischen Menschen und ihrer unmittelbaren Umgebung werden. Sie stellen zudem eine wichtige Schlüsseldimension für das Verständnis von städtischem Raum dar, indem sie materielle Aspekte von Städten in immaterielle Kontexte wie Sprache, Symboliken oder ästhetische Wahrnehmung einbetten. Die Beschäftigung mit Imaginarios bedeutet, sich damit auseinanderzusetzen, wie die in einer Stadt lebenden Menschen diese wahrnehmen, im Alltag erfahren und reproduzieren (Huffs Schmid 2012: 123). Es existieren in einer Stadt zeitgleich verschiedene, miteinander konkurrierende Imaginarios in verschiedenen Gruppen der Gesellschaft. Huffs Schmid und Wildner weisen darauf hin, dass beispielsweise in Gated Communities Imaginarios der Angst und romantisierende Vorstellungen eines naturnahen Wohnens im Spannungsfeld zueinanderstehen (2013: 21). Hier zeigt sich eine Koexistenz scheinbar widersprüchlicher Imaginarios, die belegt, dass diese keinesfalls immer eindeutig und geradlinig sein müssen. Das Imaginario Konzept ist vor allem in Bezug auf Lateinamerika fruchtbar, da die Region eine hohe Dichte an „Megastädten“ aufweist, die zu Schauplätzen sozialer Segregation und Fragmentierung geworden sind und durch diese Prozesse der Spaltung sowie der gegenseitigen Entfremdung, die Wirkmächtigkeit sozialer Imaginationen fördern (Huffs Schmid und Wildner 2013: 11). Canclini betont die starke Bedeutung eines Imaginario der diffusen Unsicherheit im öffentlichen Raum für die meisten Großstädte Lateinamerikas (2013: 41). In Bezug auf die Thematik dieser Arbeit ist das Imaginario Konzept relevant, da Formen der visuellen Intervention im öffentlichen Raum, wie die Praktik der *Pixação*, Einfluss auf urbane Imaginarios nehmen können, indem sie bestehende Imaginarios hinterfragen, bestätigen oder auch neu erschaffen. Sie appellieren an die Vorstellungskraft von BetrachterInnen und zwingen diese durch ihre starke Präsenz und ihre teils unkonventionelle Ästhetik dazu, unterschiedliche Interpretationsansätze zu entwickeln (Kamensky 2018: 55). Die Praktik der *Pixação* kann als Mittel verstanden werden, um auf transgressive Weise Kritik an einem Vorrecht zu üben, das bestimmte wirtschaftliche und politische Gruppierungen für sich beanspruchen, um über die Gestaltung und die Aneignung des öffentlichen Raums zu entscheiden (Kamensky 2018: 57). *Pixações* finden sich mit Absicht vor allem im Stadtzentrum São Paulos, da

dies ein Ort ist, der bereits stark symbolisch aufgeladen ist. Dort konkurrieren sie gemeinsam mit kommerzieller Werbung und politischer Propaganda nicht nur um physischen Raum, sondern auch um einen Platz im visuellen Gedächtnis der BewohnerInnen der Stadt. Die starke und teilweise unverhältnismäßige Ablehnung, die der Praktik der *Pixação* im Gegensatz zu Graffiti im öffentlichen Diskurs entgegengebracht wird, verweist bereits auf die große Wirkmächtigkeit dieser Praktik auf urbane Imaginarios in der Stadt.

3.2 Imaginarios in São Paulo

In São Paulo konkurrieren verschiedene, zum Teil widersprüchliche Imaginarios miteinander. Der kolumbianische Sprachwissenschaftler und Philosoph Armando Silva identifiziert unter den BewohnerInnen der Stadt ebenso starke Imaginarios der Unsicherheit wie der Modernität (2006: 239, 259). Negative wie positive Zuschreibungen und divergierende sinnstiftende Narrative stehen hier im Spannungsfeld zueinander. Viele der für São Paulo charakteristischen Imaginarios müssen in einem historischen Kontext und vor dem Hintergrund der Stadtentwicklung seit Beginn des 20. Jahrhunderts betrachtet werden. Die Stadt, die ausgelöst durch den Kaffeeboom gegen Ende des 19. Jahrhunderts und begünstigt durch die Nähe zum Hafen in Santos einen raschen Bevölkerungszuwachs erlebte, erfuhr in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine starke Intensivierung des industriellen Sektors (Töpfer 2011: 93). Die Aussicht auf Arbeitsplätze und ein besseres Leben zog nicht nur Menschen aus verschiedenen Regionen des Landes in die Stadt, sondern auch aus Europa und Japan, eine Tatsache, die der Stadt schnell ein kosmopolitisches Image bescherte. São Paulo wurde bereits zu dieser Zeit mit einer „Lokomotive“ assoziiert, die ganz Brasilien in eine Ära des Wohlstands und Fortschritts befördern sollte (Lemos und Scarlato 2006: 42). Im Zentrum der Stadt ließen sich neben Finanzinstitutionen auch vermehrt Dienstleistungen und Kultureinrichtungen nieder. Die Vertikalisierung São Paulos setzte 1929 mit dem Bau des ersten Wolkenkratzers Lateinamerikas ein, dem 26-stöckigen *Edifício Martinelli*. Es verkörpert bis heute die damalige Aufbruchsstimmung und stellt einen Ausdruck des modernen brasilianischen Identitätsbewusstseins zu dieser Zeit dar. Das Zentrum erhielt durch solche architektonischen Symbole und Wahrzeichen, zu denen auch das *Teatro Municipal* gehört, einen hohen identitätsbildenden Wert in der Imagination der BewohnerInnen der Stadt (ebd.: 48). Diese positive Symbolkraft überstieg die reine

funktionale Zentralität des Viertels und erweiterte sie um eine wichtige immaterielle Dimension. Die anschließende architektonische Phase des brasilianischen Modernismus löste einen nie gekannten Bauboom aus. Neben einer Vielzahl außergewöhnlicher und visionärer Gebäude, wie David Libeskind's *Conjunto Nacional* oder Oscar Niemeyers S-förmiges *Copan* Gebäude, entstand auch ein Meer gesichtsloser und unformer Hochhauskomplexe, die das Stadtbild in kurzer Zeit unstrukturiert und chaotisch erscheinen ließen (Lamazares 2017: 201). Das scheinbar grenzenlose und keinen Regeln zu folgende wirtschaftliche und vor allem flächenmäßige Wachstum der Stadt spiegelt sich auch in dem ab den 1950er Jahren gebräuchlichen Motto „São Paulo não pode parar“³ wider (Caldeira 2000: 40). Während andere brasilianische Städte wie Rio de Janeiro oder Salvador da Bahía mit tropischer Natur, Strandleben oder Karneval assoziiert wurden, galt São Paulo in erster Linie als wohlhabende, schnellebige Geschäftsmetropole und moderne Weltstadt.

Die starke flächenmäßige Ausdehnung der Stadt brachte jedoch auch Schattenseiten mit sich, die sich in wachsenden sozialen Ungleichheiten äußerten. Die Sichtbarkeit dieser Ungleichheiten und die steigende Angst vor Kriminalität und Gewalt verwandelten den öffentlichen Raum in der Imagination seiner BewohnerInnen in eine vermeintliche Gefahrenzone, die zu betreten es möglichst zu vermeiden galt. Durch diese Vorstellung wurden nicht nur Praktiken der Selbstisolation gefördert, sondern auch das zufällige Entdecken neuer Orte erschwert (Freire 2006: 69). Die Vorstellungen von einer kontinuierlich wachsenden Stadt, die sich permanent im Wandel befindet, weckten immer häufiger negative Assoziationen, da sie mit einem Verlust von individuellen Bezugspunkten und damit wichtigen Orientierungsmöglichkeiten einhergingen (ebd.: 69). Dieser Aspekt des Verlusts von wichtigen Bezugsgrößen spiegelt sich auch in den Forschungsergebnissen Armando Silvas wider, der bei seinen Interviews häufig feststellen konnte, dass sich viele EinwohnerInnen São Paulos die Stadt wesentlich größer vorstellen, als sie eigentlich ist (2006: 251). Seit den 1970er Jahren hat das Zentrum São Paulos aufgrund der Zunahme von Lärm, Schmutz und Verkehr kontinuierlich an Attraktivität für einkommensstarke Bevölkerungsgruppen verloren, die sich vermehrt in neuen, zentrumsfernen Subzentren niederließen. Geschichtsträchtige Orte im Zentrum verfielen, während neue Bauprojekte zeitgleich von privatem Kapital abhängig wurden (Lemos und Scarlato 2006: 56). Heute ist das Zentrum São Paulos

³ „São Paulo kann nicht stillstehen.“

hauptsächlich mit negativen Assoziationen besetzt, es gilt als gefährlich, vernachlässigt und schmutzig. Vor allem an Wochenenden, wenn dort nur wenige Menschen unterwegs sind, wird es als No-go-Area imaginiert (Freire 2006: 69, 71). Trotz dieser Imaginarios der Angst, Gefahr und Unsicherheit, die sich in Zeiten ökonomischer Krisen noch zu verstärken scheinen und des starken Wandels in der Wahrnehmung und Bewertung des Stadtzentrums, existieren hier bis heute Orte, die dauerhaft mit ausschließlich positiven Imaginarios besetzt sind. Dazu gehören die Avenida Paulista, eine breite Prachtstraße, die allgemein mit großer Kaufkraft, Konsum und Kultur assoziiert wird und der *Ibirapuera* Stadtpark, der als „grüne Lunge der Stadt“ imaginiert und häufig aufgrund seiner Dimensionen mit dem New Yorker Central Park verglichen wird (Freire 2006: 80). Der Wandel, den das Stadtzentrum São Paulos seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts durchlaufen hat, wird als Verlust wahrgenommen, da für viele EinwohnerInnen die Erinnerungen an ein florierendes Zentrum mit hoher Wohnqualität noch präsent sind. Daher mussten neue Orte wie die Avenida Paulista oder der Ibirapuera-Park den Bedeutungswandel des Stadtzentrums kompensieren, indem sie neue positive Imaginarios erzeugten oder besetzten. Positiv und negativ besetzte urbane Imaginarios stehen in der Innenstadt São Paulos in einem ständigen Spannungsverhältnis zueinander und bedingen sich gegenseitig.

3.3 Der (imaginierte) öffentliche Raum in São Paulo

Der öffentliche Raum unterliegt in São Paulo strengen Logiken der sozialen und räumlichen Segregation. Starre Grenzziehungen zwischen konstruierten sozialen Klassen sowie die Ausweitung des Privaten in den öffentlichen Raum bedrohen hier Werte des städtischen öffentlichen Lebens (Caldeira 2000: 301). Die Stadt weist extreme soziale Ungleichheiten auf, deren verstärkte Existenz Teresa Caldeira auf einen Prozess zurückführt, den sie „periphere Urbanisierung“ nennt (2015: 127). Damit beschreibt sie einen Urbanisierungsprozess, der wesentlich durch das Errichten selbstkonstruierten Wohnraums auf freiliegenden Flächen am Rande von Städten oder Metropolregionen vorangetrieben wurde. Dieser Wohnraum wird mit den Jahren durch die Stadtverwaltung legalisiert und durch Baumaßnahmen aufgewertet, wodurch er eine Wertsteigerung erlebt und erneut unerschwinglich für einkommensschwache Bevölkerungsgruppen wird. Soziale Ungleichheiten werden auf diese Weise kontinuierlich reproduziert (ebd.: 127). Caldeira stellt in ihrem Buch *City of Walls* fest, dass seit den 1980er Jahren

nicht nur die tatsächliche Kriminalitätsrate in São Paulo gestiegen ist, sondern vor allem die Furcht vor Kriminalität und Gewalt. Dabei identifiziert sie sich wiederholende Narrative, einen „Talk of Crime“, über den durch vereinfachende Darstellungen und Stereotype eine symbolische Neustrukturierung des Alltags erzielt wird (Caldeira 2000: 20). Als potenziell kriminell werden vor allem marginalisierte Bevölkerungsgruppen betrachtet. Dazu werden unter anderem Personen gezählt, die aufgrund ihrer Einkommenssituation dazu gezwungen sind in der Peripherie, in *Favelas* oder in *Cortiços*⁴ zu leben (ebd.:53). Verschiedene Einkommensklassen und die jeweilige Wohnsituation werden auf diese Weise zu sozialen Markern, anhand derer von der wirtschaftlichen Elite entschieden wird, wer gesellschaftliche Akzeptanz erfährt und wer nicht. Die auf diese Weise durch Klassismus marginalisierten Bevölkerungsgruppen werden durch bestimmte Praktiken gezielt ihrer Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit beraubt. Zu diesen Praktiken können verschiedene Techniken der Remodellierung des öffentlichen städtischen Raums gezählt werden. Caldeira nennt an dieser Stelle die Verschmälerung von Bürgersteigen um die Stadt gezielt fußgängerunfreundlich zu gestalten (2000: 306). Der Bau von Shoppingcentern und die Verwendung bestimmter Designelemente und -techniken werden ebenfalls zur besseren sozialen Segregation eingesetzt. Gerade Shoppingcenter vermitteln die Illusion, sich im öffentlichen Raum zu bewegen, obwohl sie privat verwaltet werden. Der Zugang zu ihnen ist auf bestimmte Gesellschaftsgruppen beschränkt und wird durch Sicherheitspersonal streng kontrolliert (Freire 2006: 109). Der Einsatz bestimmter teuer wirkender Materialien wie Glas oder Kunststein bei der Innengestaltung erweckt zusätzlich den Eindruck von Exklusivität und kann auf einkommensschwächere BürgerInnen einschüchternd und abschreckend wirken (Caldeira 2000: 306). Im klimatisierten und überwachten Shoppingcenter wird eine gefilterte Realität präsentiert und zugleich ein Wunsch nach Sicherheit befriedigt. Auch die gezielte Selbstisolation mittels hoher Zäune und Mauern um Privatgrundstücke oder der Rückzug in Hochhauskomplexe mit hohen Sicherheitsstandards sind nicht nur der Angst vor Kriminalität geschuldet, sondern ermöglichen ein Ausblenden unerwünschter oder als beängstigend empfundener Lebenswelten. Die durch dieses „Unter-sich-bleiben“ erzeugte gesellschaftliche Homogenität wird im Alltag kaum hinterfragt (Caldeira 2000: 299). Über diese beschriebenen Alltagspraktiken wird nicht nur die Qualität des öffentlichen Raums beeinträchtigt, sondern auch die Koexistenz heterogener Lebenswelten erschwert. Die Kenntnis und die Akzeptanz

⁴ *Cortiço* kann mit dem Wort „Mietskaserne“ übersetzt werden

der Lebensumstände der jeweils „Anderen“ schwinden. Gleichzeitig ist jedoch auch das Überwinden einer imaginierten Klassenzugehörigkeit verpönt. So wird von marginalisierten Bevölkerungsgruppen erwartet, dass sie ihren zugewiesenen Platz in der Gesellschaft kennen und imaginierte Grenzen nicht durch das Aneignen von Statussymbolen höher gestellter sozialer Klassen überschreiten (ebd.: 72). Auch das Betreten von bestimmten Räumen kann als Grenzüberschreitung gewertet werden. Die sichtbaren sozialen Ungleichheiten erzeugen Ängste unter den BewohnerInnen der Stadt, die durch Techniken der sozialräumlichen Trennung und der Ausblendung gemildert werden sollen, aber in Wahrheit durch diese reproduziert und verstärkt werden. Der öffentliche Raum in São Paulo wird als Sphäre der Marginalisierten imaginiert und daher der Aufenthalt in ihm auf ein Minimum reduziert.

4. Definitionen und konzeptuelle Abgrenzungen

Graffiti, Street Art und *Pixação* stellen komplexe Phänomene dar. Definitionen dieser Begriffe, die leider häufig auch synonym verwendet werden, sind oftmals unvollständig und wenig detailliert. Dies zeigt sich laut Gretzki auch daran, dass es kein aktuelles Nachschlagewerk zum Thema Graffiti gibt (2015: 237). Für das Verständnis dieser Arbeit ist es jedoch unerlässlich, diese artverwandten Phänomene genau voneinander abzugrenzen und zu definieren. Das folgende Kapitel soll eine Verständnisbasis schaffen, aufgrund derer der Unterschied zwischen Graffiti und Street Art erklärt werden sowie die Grenzziehung, die in Brasilien zwischen den Phänomenen Graffiti und *Pixação* gezogen wird, verdeutlicht werden soll.

4.1 Graffiti und Street Art

Was heute allgemein hin als Graffiti bezeichnet wird, ist eng mit der Entstehungsgeschichte des *Taggens* verknüpft. *Taggen* bezeichnet eine Form des Graffiti Writing, die in US-amerikanischen Großstädten der 1960er Jahre entstand und weltweit adaptiert wurde. Vor allem in Philadelphia und New York begannen Jugendliche aus meist einkommensschwächeren Wohngebieten, Namenskürzel oder Pseudonyme, sogenannte *Tags*, auf Oberflächen im öffentlichen Raum zu schreiben, zu kratzen oder zu sprühen. Wesentlich stärker als die künstlerische Motivation war dabei der

Wettbewerbscharakter dieser Praktik für die AkteurInnen (Abarca 2015: 222). Es ging ihnen darum, den eigenen Namen möglichst häufig auf möglichst sichtbaren Orten in der Stadt zu hinterlassen. Bewegliche Ziele wie U-Bahnen oder Züge waren dabei besonders beliebt. Durch die quantitative Streuung ihrer *Tags* aber auch durch die Exklusivität der Standorte, beispielsweise aufgrund von Illegalität oder schwerer Erreichbarkeit, erlangten die Praktizierenden Respekt und Anerkennung innerhalb der Szene (ebd.: 222). Die Praktik des *Taggens* richtete sich ausschließlich an Mitglieder der eigenen Szene, da die Namens Kürzel durch eine starke Codierung und Stilisierung der Buchstaben von Außenstehenden kaum zu lesen waren. Obwohl sich durch die spätere Adaptierung des *Taggens* durch die Hip-Hop-Szene die *Tags* stark veränderten und immer bunter und aufwendiger wurden, sind bestimmte Merkmale und Regeln des ursprünglichen *Taggens* bis heute ausschlaggebend für die Definition von Graffiti Writing, das nach wie vor einen starken typographischen Bezug hat. So müssen Schriftzüge oder Symbole freihändig und ausschließlich mittels einer Sprühdose oder eines Markers ausgeführt werden, um als Graffiti bezeichnet zu werden (Hauf 2016: 11). Dabei sind Präzision und Schnelligkeit ausschlaggebend, da Graffiti häufig nachts und illegal entstehen. Es herrscht zudem eine feste Hierarchie über die Verteilung der Wände und Oberflächen unter den Praktizierenden (ebd.: 11). Respekt und Anerkennung aus der eigenen Szene stellen Schlüssel motivationen für die Praktizierenden dar und werden weiterhin über eine quantitative Streuung der Graffiti und ihre gezielte Positionierung im öffentlichen Raum erreicht. Zudem spielt Illegalität eine zentrale Rolle für das Selbstverständnis der Praktizierenden.

Im Gegensatz zu der Graffiti-Szene mit ihren festen Regeln, präsentiert sich Street Art wesentlich freier. Street Art ist ein heterogenes Phänomen, das ab den 1980er Jahren weltweit etwa zeitgleich in verschiedenen urbanen Räumen auftrat und von der Graffiti-Bewegung inspiriert wurde. Neben der Gestaltung von Wänden im öffentlichen Raum können auch raumgreifende Installationen oder Skulpturen unter Street Art verstanden werden (Gretzki 2015: 238). Im Kontext dieser Arbeit werde ich mich jedoch nur dem Aspekt der Wandgestaltung widmen. Neben Markern und Sprühdosen sind im Rahmen von Street Art auch ein direkter Farbauftrag oder der Einsatz von Schablonen, Postern oder Stickern erlaubt. Die Praktizierenden sind also weitgehend frei in ihren Ausdrucksmöglichkeiten. Ein weiterer Unterschied stellt der soziale Hintergrund der AkteurInnen dar. Während die Praktizierenden innerhalb der Street Art Bewegung häufig Studierende künstlerischer Fachrichtungen oder bereits anerkannte

KünstlerInnen sind, werden Graffiti meist von männlichen Jugendlichen aus einkommensschwächeren und zentrumsfernen Haushalten ausgeführt (Abarca 2015: 224). Vor allem bei großflächigen Wandbildern, sogenannten *Murals*, sind die Aspekte Illegalität und Anonymität, anders als in der Graffiti-Szene, kaum von Bedeutung. Teilweise handelt es sich dabei sogar um signierte Auftragsarbeiten seitens der Stadtverwaltung oder von Privatpersonen. *Murals* können auch politische Botschaften übermitteln oder an historische Ereignisse erinnern. Damit tragen sie zur Unverwechselbarkeit von Orten und zur Stärkung einer „lokalen Identität“ bei (Hauf 2016: 59).

Street Art wird wesentlich seltener als Störfaktor wahrgenommen und deutlich stärker gesellschaftlich akzeptiert als Graffiti. Das liegt unter anderem daran, dass Street Art einen Dialog mit der breiten Öffentlichkeit sucht und daher der Bildanteil der häufig farbenfrohen Arbeiten überwiegt (Gretzki 2015: 239). Durch den hohen Bildanteil ist Street Art von einem großen Publikum leicht konsumierbar. Street Art und Graffiti richten sich also an vollkommen unterschiedliche Zielgruppen, da Graffiti lediglich die Aufmerksamkeit von Mitgliedern der eigenen Szene erregen wollen und durch ihre absichtlich kryptische Typographie nicht von einem breiten Publikum verstanden werden sollen. Street Art-KünstlerInnen wird darüber hinaus ein rücksichtsvollerer Umgang mit den Oberflächen, die ihnen als Malgründe dienen, nachgesagt. Privateigentum wird von ihnen respektiert und ihre Werke sind so konzipiert, dass sie leichter zu entfernen sind als Graffiti (Abarca 2015: 226).

4.2 Graffiti und *Pixação* in Brasilien

In Brasilien wird nicht, wie in anderen Regionen der Welt üblich, zwischen den beiden Praktiken Graffiti und Street Art unterschieden, sondern zwischen Graffiti und *Pixação*. Während unter letzteren eine Sonderform des *Taggens* mit monochromen Buchstaben aus hauptsächlich geraden Linien verstanden wird, die vor allem für São Paulo typisch ist, werden mit Graffiti in Brasilien meist figürliche Darstellungen auf Wänden im öffentlichen Raum bezeichnet (Pereira 2020: 59). Besonders in São Paulo werden mit Graffiti zumeist großformatige und farbenfrohe *Murals* assoziiert, die einen dekorativen Charakter und eine starke künstlerische Aussagekraft haben (Caldeira 2012: 393). Während Graffiti in Brasilien inzwischen den Status von Street Art genießen und mit einer Aufwertung von städtischem Raum gleichgesetzt werden, so wird

die Praktik der *Pixação* allgemein mit Vandalismus, „visueller Verschmutzung“ und einer ernstzunehmenden Straftat gleichgesetzt, für die neben einem Bußgeld eine bis zu einjährige Haftstrafe verhängt werden kann (Pereira 2020: 59). Wenn ich im weiteren Verlauf dieser Arbeit von Graffiti spreche, so beziehe ich mich dabei auf das in Brasilien gängige Verständnis von Graffiti als Street Art.

Zwischen den beiden Kategorien Graffiti und *Pixação* existieren jedoch noch weitere Bedeutungsebenen. So stellen die Schreibweisen *Pixação* oder auch *Pixo* Autodefinitionen seitens von Praktizierenden in der Stadt São Paulo dar, während *Pichação* eine Zuschreibung von außerhalb der Szene darstellt und heute landesweit auf jegliche Form der illegalen Typographie im öffentlichen Raum bezogen ist. Der Begriff stammt jedoch aus der Zeit der Militärdiktatur zwischen 1964 und 1985 und bezieht sich in seiner ursprünglichen Bedeutung auf politische Botschaften des Widerstands auf Fassaden. Ein mit *Pixação* artverwandtes Phänomen in Rio de Janeiro wird dort beispielsweise von den Praktizierenden als *Xarpi* bezeichnet (Silva 2014). Der Begriff Graffiti, Plural des italienischen Wortes *Graffito*, wird in Brasilien ebenfalls hauptsächlich von den Praktizierenden selbst verwendet, um die künstlerische Intention ihrer Arbeit zu betonen, während Außenstehende häufig von *Grafite* sprechen und eine an die portugiesische Rechtschreibung angepasste Schreibweise bevorzugen. Jedoch wird das Wort *Grafite* häufig verallgemeinernd für jegliche Form der Wandbemalung eingesetzt, die nicht in den Kontext von *Pichação* fällt (Larruscahim und Schweizer 2015: 16). Die strikte Trennung zwischen den beiden Phänomenen Graffiti und *Pixação* in der öffentlichen Wahrnehmung hat sich in den letzten zehn Jahren vor allem in São Paulo verschärft. Noch im Jahre 1998 galten beide Phänomene durch das Gesetz 9605 als Regelwidrigkeiten und wurden rechtlich verfolgt (ebd.: 16). Doch durch die unaufhörlich steigende Anzahl an *Murals* in der Stadt seit den 2000er Jahren und den internationalen Erfolg vieler lokaler Graffiti-KünstlerInnen wie *Kobra* oder *Nunca* veränderte sich nicht nur das visuelle Erscheinungsbild der Stadt, sondern auch die Wahrnehmung von Graffiti in der breiten Öffentlichkeit. Durch die positive Rezeption von Graffiti und Graffiti-KünstlerInnen auf dem internationalen Kunstmarkt veränderte sich die mediale Berichterstattung dahingehend, dass der Praktik Graffiti eine direkte Beziehung zur bildenden Kunst zugestanden wurde (Tavares 2010: 23). São Paulo erlangte den Ruf einer internationalen Street Art Metropole, was verstärkt TouristInnen in die Stadt zog (Lamazares 2017: 207). Farbenfrohe Arbeiten, wie die des Künstlers *Kobra*, stoßen in der breiten Öffentlichkeit auf positive Resonanzen. Sie werden von

einem Großteil der Bevölkerung nicht nur verstanden und als schön empfunden, sondern wecken positive Assoziationen, weil sie beispielsweise, wie folgende Abbildung 1 zeigt, an bekannte Persönlichkeiten wie Oscar Niemeyer⁵ erinnern, der als nationale Ikone verehrt wird.



Abbildung 1: Mural des Künstlers Kobra zeigt Oscar Niemeyer (eigene Aufnahme)

Auch das Aufgreifen aktueller gesellschaftlicher Themen durch Graffiti-KünstlerInnen, wie die Corona-Pandemie (siehe Abb. 8 im Anhang), wird positiv gewertet und in den Medien lobend hervorgehoben. Die oft nur schwer leserlichen *Pixações* hingegen, lösen zumeist Unverständnis aus und werden daher als Störfaktor wahrgenommen. Innerhalb des brasilianischen Rechtssystems reagierte man auf den potenziell positiven Effekt von Graffiti für Großstädte, indem der Gesetzestext von 1998 im Jahr 2011 verändert und Graffiti unter bestimmten Voraussetzungen legalisiert wurden. Dies gilt, sofern sie eine „Aufwertung des öffentlichen Raums“ beabsichtigten und eine schriftliche Genehmigung seitens der Stadtverwaltung oder der EigentümerInnen

⁵ Oscar Niemeyer war ein brasilianischer Architekt, der für seinen futuristischen Stil bekannt war

des Gebäudes oder Objekts vorliegt (Pereira 2020: 59). Spezielle Reinigungsteams, die in São Paulo im Rahmen einer Kampagne eingesetzt werden, um illegale Graffiti und *Pixações* mit grauer Farbe zu übermalen, entscheiden jedoch häufig willkürlich und nach eigenem Ermessen welche Arbeiten entfernt werden sollen. Dieses Vorgehen führt nicht selten zu Konflikten mit der Stadtverwaltung, da versehentlich auch Auftragsarbeiten der Stadt übermalt werden (Larruscahim und Schweizer 2015: 19). Solche Vorfälle belegen jedoch auch die Willkür und Uneindeutigkeit der Grenzziehung, die von Seiten der Stadtverwaltung vorgenommen wird. Vor allem das Kriterium einer erkennbaren „Aufwertung von öffentlichem Raum“ erscheint willkürlich und beruht letztlich auf der subjektiven Bewertung durch staatliche Institutionen. Durch die partielle Entkriminalisierung von Graffiti wird die Grenzziehung zwischen den beiden Phänomenen Graffiti und *Pixação* künstlich intensiviert, da nur letztere weiterhin ausnahmslos als Straftat verfolgt wird und ihre Praktizierenden sogar noch häufiger Repressionen ausgesetzt sind, als vor der Gesetzesänderung (Pereira 2020: 59). Von Seiten des Staates und der Stadtverwaltung wird hier also ein gezieltes Framing vorgenommen. Graffiti werden sogar zu einem Instrument, um zeitgleich bestehende *Pixações* durch Übermalen zu entfernen, TouristInnen anzulocken und das Image São Paulos als moderne Kunstmetropole zu stärken (Larruscahim und Schweizer 2015: 19). Graffiti-Wettbewerbe und -Workshops werden inzwischen gezielt angeboten, um Jugendliche davon abzuhalten, sich der *Pixação* zuzuwenden. Es werden auch immer häufiger Flächen bereitgestellt, die Graffiti-KünstlerInnen legal für ihre Werke nutzen können (Larruscahim 2014: 77).

5. Das Phänomen *Pixação*

Pixação kann grundsätzlich als lokale Variante zum US-amerikanischen *Taggen* in São Paulo bezeichnet werden. Im Gegensatz zum *Taggen* weist *Pixação* eine stark lokal geprägte Formensprache und Ästhetik auf (Caldeira 2012: 396). Ab den 1980er Jahren tauchten *Pixações* in ihrer heutigen Form vereinzelt im Stadtraum von São Paulo auf. Ab den 1990er Jahren und besonders nach der Jahrtausendwende hat ihre Präsenz jedoch in der gesamten Metropolregion stark zugenommen. Heute gibt es in der Stadt schätzungsweise mehr als 5000 aktive *Pixadores* (Lamazares 2017: 204).

Pixações sind meist einfarbig und ihre eckigen Buchstaben sind vertikal in die Länge gezogen, wie auf Abbildung 2 gut zu erkennen ist.



Abbildung 2: *Pixação* im Stadtzentrum São Paulos
© Larruscahim und Schweizer, Quelle: Larruscahim und Schweizer 2015, S. 13

Aufgrund dieses typischen Erscheinungsbildes wird *Pixação* auch manchmal als *Tag Reto* oder auch *Straight Tag* bezeichnet (Caldeira 2012: 396). Einige Praktizierende geben laut Caldeira an, diese Ästhetik sei durch die vielen Hochhäuser in der Stadt inspiriert und spiegele die Vertikalisierung wider, während andere argumentieren, die ersten *Pixadores* hätten sich vom Stil der Plattencover verschiedener Punk- und Heavy-Metal-Bands inspirieren lassen, die in den 1980er Jahren populär waren (2012: 396). *Pixações* finden sich im gesamten Stadtgebiet São Paulos, jedoch sind sie im symbolisch stark aufgeladenen Zentrum der Stadt besonders präsent. Das liegt zum einen daran, dass sie hier von vielen unterschiedlichen Menschen gesehen werden können, zum anderen aber auch an einer hohen Dichte an prestigeträchtigen Gebäuden. Die Sichtbarkeit der *Pixações* auf diesen Gebäuden wird durch eine potenziell höhere mediale Berichterstattung noch verstärkt, was beispielsweise in den 1990er Jahren

beim Gebäude des *Conjunto Nacional* auf der Avenida Paulista der Fall war. Hier gab sich der verantwortliche Pixador als Bewohner des Gebäudes aus und schilderte der Presse den genauen Tathergang, um mehr mediale Aufmerksamkeit zu erhalten. (Pereira 2013: 100). Abbildung 9 im Anhang dieser Arbeit zeigt ein Foto des Zeitungsartikels, der genau diesen Fall thematisiert.

5.1 Historischer Kontext

Transgressive Formen von Typographie im öffentlichen Raum kannte man in Brasilien schon vor den 1980er Jahren. Während der Militärdiktatur in Brasilien zwischen 1964 und 1985 leisteten studentische und linke Gruppierungen Widerstand, indem sie kurze und gut leserliche politische Botschaften auf Hauswände und Fassaden malten oder schrieben. Sie nutzten dafür meist schwarze Farbe oder Kohle und prägten damit den ursprünglichen Begriff *pichar*, der „Schreiben mit schwarzer Farbe oder mit Pech“ bedeutet (Soares 2018: 20). Sätze wie „Abaixo a ditadura“⁶ haben sich im kollektiven Gedächtnis vieler BrasilianerInnen als Symbole des Widerstands gegen ein herrschendes Regime eingebrannt. Von staatlicher Seite wurden die Praktizierenden als Bedrohung angesehen, verfolgt und ihre *Pixações* mit visueller Verschmutzung gleichgesetzt (Soares 2018: 28). Durch dieses gezielte Framing, das auch nach der Diktatur fortgesetzt wurde, werden daher bis heute jegliche Formen von illegaler Typographie in Brasilien mit der Existenz antihegemonialer AkteurInnen und mit Widerstand gegen bestehende Normen in Verbindung gebracht.

5.2 Techniken und Elemente

Pixadores müssen sich an bestimmte Regeln und Normen halten, die innerhalb der Szene gelten. So dürfen sie ihre *Pixações* nur mit einer Spraydose oder mit einer Farbwalze ausführen (Caldeira 2012: 396). Dabei gelten auch bestimmte ästhetische Vorgaben. So sollte die Strichführung möglichst gerade und entschlossen wirken. Klare Konturen ohne tropfende Farbe, die zu verwaschenen Linien führt, gelten als ansprechend (Pereira 2005: 15). Abbildung 10 im Anhang dieser Arbeit zeigt *Pixações* an

⁶ „Nieder mit der Diktatur“

einer Fensterfront, die diesen ästhetischen Ansprüchen besonders gut entsprechen. Die meisten *Pixações* bestehen aus drei Elementen: einer sogenannten *Grife* oder auch Label, dem *Pixo* selbst und der Signatur der beteiligten AkteurInnen. Der zentrale Part bildet das *Pixo* mit dem Namen der Gruppe. *Pixadores* sind selten EinzelakteurInnen und gehören zu festen Gruppen, sogenannten *Turmas*. Alle Mitglieder einer *Turma* schreiben das gleiche *Pixo* im selben Stil (Caldeira 2012: 403). Die *Grife* befindet sich meist links neben dem *Pixo* und stellt ein Symbol oder Logo dar. Eine *Grife* stellt einen Zusammenschluss mehrerer *Turmas* dar. Teil einer *Grife* zu sein ist nicht verpflichtend, bietet den *Pixadores* aber Vorteile und bindet diese in ein reziprokes Beziehungsnetzwerk ein, das sich über die gesamte Stadt erstreckt (Pereira 2010: 147). Als Teil einer *Grife* verpflichten sich die Mitglieder, aktiv zur Popularität der *Grife* beizutragen, indem sie deren *Pixos* in der gesamten Stadt verbreiten (ebd. 148). Rechts neben dem *Pixo* befinden sich ein oder mehrere Namens Kürzel der *Pixadores*, die an der jeweiligen Aktion teilgenommen haben. Die folgende Abbildung 3 zeigt das *Pixo* „Vagais“ mit der *Grife* „Turma da Mão“ links daneben und die Initialen „J+S“ auf der rechten Seite.

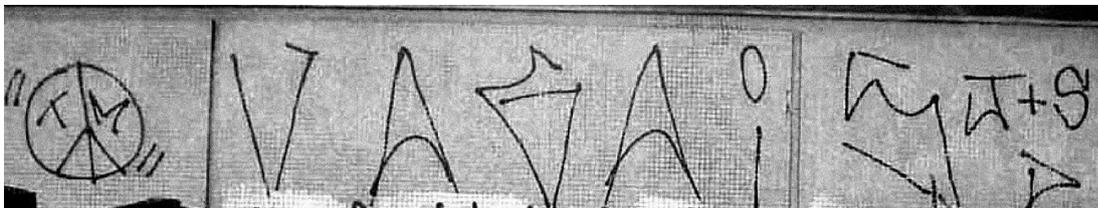


Abbildung 3: *Pixo* "Vagais"
 © Alexandre Barbosa Pereira, Quelle: Pereira 2010, S. 147

Wird die *Pixação* von einer einzelnen Person ausgeführt, wird laut Pereira auch häufig auf eine Signatur verzichtet (Pereira 2005: 14). Manchmal findet sich neben der Signatur noch eine geografische Angabe wie beispielsweise „ZL“ für „Zona Leste“ (östliches Stadtgebiet), die die Herkunft der beteiligten *Pixadores* dokumentiert, wie dies bei der nachstehenden Abbildung 4 am rechten Bildrand der Fall ist. Abbildung 4 zeigt laut einer Bildanalyse Caldeiras zwei jeweils dreiteilige *Pixações*. Die obere erstreckt sich über zwei Fassaden und beinhaltet die beiden Namen „Domínios“ und „Bebados“. Sie werden von einer Signatur und einem Datum ergänzt. Direkt darunter befindet sich der Name der *Turma* „Conex“, der links von einer *Grife* ergänzt und am rechten

Bildrand mit einer Signatur und dem Datum mit Ortsangabe vervollständigt wurde (Caldeira 2012: 402).



Abbildung 4: Pixa "Conex"
© Teresa Caldeira, Quelle: Caldeira 2012, S. 402

Kommt zusätzlich zu diesen typischen Elementen auch „herkömmliche“ Schrift zum Einsatz, so wird diese dazu verwendet, um die Aktion selbst oder deren Umstände zu beschreiben oder zu kommentieren (Pereira 2005: 14). Auch ein Nachruf auf verstorbene Mitglieder einer *Turma* kann der *Pixação* folgen. Auch dieser wird in Alltagschrift ausgeführt. Die verschiedenen Elemente, aus denen sich eine typische *Pixação* zusammensetzt, beleuchten unterschiedliche Dimensionen von sozialen Zugehörigkeiten der beteiligten *Pixadores*. Obwohl sie für Außenstehende schwer lesbar sind, verraten *Pixações* Mitgliedern der Szene eine Fülle an Informationen und Details.

Die Namen der *Turmas* und *Grifes* in São Paulo greifen häufig negative Stereotype auf, die den *Pixadores* von Seiten der Mehrheitsgesellschaft zugeschrieben werden. Die meisten Namen thematisieren Aspekte von Kriminalität, Marginalität, Schmutz und Drogenkonsum, wie Pereira feststellt (2010: 154). So kann der Name „Vagais“ in etwa mit „die ziellos Umherziehenden“ übersetzt werden. Der Name „Bebados“ in Abbildung 4 bedeutet „die Betrunkenen“ und die darunterstehende *Grife* „OS+IM“

steht für „Os Mais Imundos“, was mit „die Schmutzigsten“ übersetzt werden kann. Die Identifikation mit dem eigenen Stigma kann sowohl als Provokation aufgefasst werden, als auch als Strategie, um auf die erfahrene Diskriminierung aufmerksam zu machen, oder um diese persönlich zu verarbeiten.

Die Höhe, in der eine *Pixação* angebracht wird, ist ein wichtiger Faktor für den Bekanntheitsgrad der jeweiligen *Turma* oder *Grife*. Der Faktor „Höhe“ ist mit einem Risiko verknüpft und fordert neben physischer Geschicklichkeit handwerkliche Versiertheit. Somit kann der Aspekt „Höhe“ als Gütekriterium betrachtet werden. *Pixos* an leicht zugänglichen und risikoarmen Stellen werden im Rahmen eines *Rolê de chão* angebracht, einer „Bodentour“, während waghalsiges Fassadenklettern als *Escalada* bezeichnet wird (Siwi 2016). Vor allem bei einer *Escalada* sind die *Pixadores* fast nie allein unterwegs, da sie sich gegenseitig beim Klettern helfen müssen und mindestens ein Mitglied Wache hält, um den Rest der Gruppe vor sich nähernden PolizistInnen warnen zu können. Neben der Höhe ist auch die Entfernung zur eigenen Wohngegend ausschlaggebend für den Status einer *Turma* oder *Grife*. Laut Pereira steigt der Status der Gruppe, je weiter entfernt von ihrer Wohngegend sie ihre *Pixos* anbringt (2010: 151). Anders als beispielsweise beim US-amerikanischen Taggen, gibt es für *Pixações* keine festgelegten Territoriumsgrenzen, die nicht überschritten werden dürfen. *Pixação* dient also nicht der Markierung eines festgesteckten Territoriums, sondern der Erweiterung von symbolisch eingeforderten Räumen durch die Aneignung der Fassaden.

Pixadores aus der gesamten Metropolregion treffen sich regelmäßig an bestimmten festbelegten Treffpunkten in der Stadt, um sich auszutauschen, sich zu verabreden und Freundschaften zu schließen. Diese Treffpunkte werden *Points* genannt. Es ist eine gängige Praktik hier Handzettel, sogenannte *Folhinhas*, untereinander auszutauschen (Pereira 2010: 150). Auf diesen *Folhinhas* sammeln *Pixadores* die Arbeiten ihrer KollegInnen als kleinformatige Andenken. Abbildung 11 im Anhang dieser Arbeit zeigt die Aufnahme einer *Folhinha*, die während der Feldforschung Pereiras im Jahr 2004 entstanden ist.

Neben diesen bereits beschriebenen Techniken und Praktiken wird von *Pixadores* eine bestimmte Geisteshaltung erwartet. *Pixação* kann somit als Lebenseinstellung verstanden werden, mit der auch das Praktizieren anderer Formen der Grenzüberschreitung und des nicht regelkonformen Verhaltens verknüpft sind. Dazu gehören kleine

Diebstähle oder das Benutzen öffentlicher Verkehrsmittel, ohne eine Fahrkarte zu lösen (Pereira 2010: 144).

5.3 Die AkteurInnen

Unter den *Pixadores* überwiegt der Anteil junger Männer unter 30 Jahren, die aus zentrumsfernen Wohngebieten São Paulos stammen, den *Quebradas* (Caldeira 2015: 132). Die Herkunft aus einer peripheren Wohngegend ist in São Paulo mit einem Stigma belegt und wird in der Vorstellung der Mehrheitsgesellschaft mit Armut, schwierigen Lebensumständen und Kriminalität in Verbindung gebracht. Das Wort *Quebrada* stellt in diesem Zusammenhang nicht nur eine lokale Verortung dar, sondern spielt auch auf die Lebensumstände an, denen die dort wohnenden Menschen ausgesetzt sind. Mit der Herkunft aus einer *Quebrada* werden laut Pereira in der Wahrnehmung der *Pixadores* frühe Erfahrungen von finanzieller Not, Gewalt oder Kriminalität ebenso assoziiert wie ein starker Zusammenhalt in der Nachbarschaft (Pereira 2013: 105). Um in der Szene als „wahrer *Pixador*“ zu gelten, ist es sehr wichtig, aus einer *Quebrada* zu stammen. Diese Herkunft qualifiziert einen angehenden *Pixador*, da sie mit Durchsetzungsfähigkeit und Kampfgeist assoziiert wird, sowie mit Gemeinschaftssinn und moralischer Stärke (Pereira 2013: 98). Über ihre Herkunft aus der Peripherie verorten sich die *Pixadores* nicht nur räumlich, sondern schaffen ein gemeinsames Zugehörigkeitsgefühl, basierend auf ihren Erfahrungen als Marginalisierte innerhalb der brasilianischen Gesellschaft. Den *Pixadores* ist es wichtig, mit ihrer Herkunft bestimmte Qualitäten zu verknüpfen, die für die Ausübung der *Pixação* strategisch wichtig sein können, wie beispielsweise eine hohe körperliche Zähigkeit. So wird ein kollektives Gefühl von Exklusivität vermittelt, dem die Annahme zugrunde liegt, man könne kein guter *Pixador* sein, wenn man nicht aus einer *Quebrada* stammt. Die Praktizierenden schaffen auf diese Weise für sich selbst Gegennarrative zu der bestehenden negativen Wahrnehmung der Peripherie durch Außenstehende.

Frauen bilden unter den praktizierenden *Pixadores* eine Minderheit (Pereira 2013: 104). Das Fassadenklettern erfordert viel Körperkraft und ist mit einem hohen Risiko verbunden. Werden *Pixadores* bei ihren Aktionen von der Polizei gefasst, sind sie häufig der willkürlichen und physischen Gewalt der BeamtInnen ausgesetzt (Pereira 2013: 92). Zusätzlich wird in der Szene eine stereotype Männlichkeit demonstriert, indem

Elemente von Aggressivität und Wettkampf betont werden. All diese Aspekte erschweren Frauen den Zugang zur *Pixação* und hindern sie daran, Anerkennung von männlichen Praktizierenden zu erhalten.

Die meisten *Pixadores* sehen *Pixação* lediglich als Phase in ihrem Leben an, die meist während ihrer Schulzeit beginnt. Es gibt nur wenige *Pixadores*, die über ihr dreißigstes Lebensjahr hinaus aktiv sind. Laut Pereira genießen die meisten älteren *Pixadores* die Anerkennung, die sie sich innerhalb der Szene erarbeitet haben und vermeiden es, sich über lange Jahre hinweg dem Risiko auszusetzen, beim Fassadenklettern tödlich zu verunglücken oder von der Polizei festgenommen zu werden (2010: 156).

5.4 Intentionen

Die Gründe, die junge Menschen aus der Peripherie dazu bewegen sich als *Pixadores* zu betätigen, sind vielfältiger Natur. Viele Praktizierende sehen ihre Tätigkeit als sportliches Vergnügen an, und fühlen sich von der körperlichen Herausforderung des Fassadenkletterns angesprochen sowie von dem Adrenalinschub, der mit dem Unfallrisiko einhergeht (Caldeira 2012: 396). Auch das Argument, sich gerne und viel in der Stadt zu bewegen und diese aus neuen und ungewöhnlichen Perspektiven kennenzulernen, ist ausschlaggebend. Anders als viele Angehörige der Mittel- und Oberschicht, die es möglichst vermeiden sich im öffentlichen Raum zu bewegen, sehen die *Pixadores* in der Fortbewegung durch den städtischen Raum ein Existenzrecht, denn „eine Stadt existiere nur für diejenigen, die sich auch frei in ihr bewegen könnten“ (Caldeira 2012: 408). Die Praktik der *Pixação* bietet den jungen Praktizierenden auch die Möglichkeit, Respekt und Anerkennung durch eine feste Gemeinschaft zu erlangen. Die *Turmas*, denen die *Pixadores* angehören, sind wichtige soziale und emotionale Bezugspunkte für die Praktizierenden.

Ein weiterer Anreiz von *Pixação* stellt der Aspekt des Gesehen-Werdens dar. Sichtbar zu sein stellt für die *Pixadores*, die von der brasilianischen Mehrheitsgesellschaft häufig ausgeschlossen werden, ein Grundbedürfnis dar. Die Umstrukturierung des öffentlichen Raums in São Paulo, der Rückzug von Teilen der Bevölkerung in Gated Communities und Strategien zur Bekämpfung von *Pixação* können als Maßnahmen verstanden werden, um Menschen aus der Peripherie ihrer Sichtbarkeit zu berauben. Für andere Menschen sichtbar zu sein, dient jedoch der Affirmation der eigenen Existenz.

Laut Aubert und Haroche ist die Inszenierung des Selbst in vielen westlichen Gesellschaften ein Mittel, um die eigene Existenz bestätigt zu sehen (2013: 14). Pereira zitiert einen Informanten und *Pixador* wie folgt: „Quem não é visto, não é lembrado“⁷ (2013: 88). Mit dieser Aussage wird deutlich, dass zudem ein Bedürfnis besteht, etwas Bleibendes zu hinterlassen. Der Austausch von *Folhinhas* dient neben dem Pflegen von Beziehungen auch dem Zweck, *Pixos* über ihre Übermalung hinweg und selbst über den Tod eines *Pixadors* hinaus zu bewahren. Für Pereira erfüllt die Praktik der *Pixação* noch einen weiteren Zweck. Sie erlaube es den Praktizierenden, das Risiko aufzuarbeiten, dem sie als BewohnerInnen der Peripherie tagtäglich ausgesetzt sind. Aufgrund der negativen Stereotype, mit denen Bezirke in der Peripherie belegt sind, kommt es hier verstärkt zu Razzien durch die Polizei. Vor allem männliche Jugendliche laufen bei diesen Razzien Gefahr, von den BeamtInnen erschossen zu werden (Pereira 2020: 65). Dieser täglichen und unvorhersehbaren Gefahr stellen diese Jugendlichen das kalkulierte Risiko des Fassadenkletterns entgegen. Durch diese greifbare Gefahr, der sie sich aussetzen, können sie ihre schwierigen Lebensumstände besser akzeptieren und verarbeiten.

Neben dieser Fülle von Gründen, aus denen die Praktik der *Pixação* für die Praktizierenden einen Reiz ausübt, darf nicht vergessen werden, dass sie auch als Form von Protest verstanden werden sollte und daher eine politische Aussage hat. Obwohl mit *Pixações* keine direkten politischen Botschaften oder Forderungen verknüpft sind, stellt bereits ihre Existenz eine Durchbrechung der Strategien dar, mittels derer marginalisierte Bevölkerungsgruppen ihrer Sichtbarkeit beraubt werden sollen. *Pixadores* machen darauf aufmerksam, dass die Möglichkeiten, öffentlichen Raum zu gestalten, für bestimmte Gruppen der brasilianischen Gesellschaft stark begrenzt sind. Sie sehen für sich selbst keine andere Möglichkeit, als sich bestimmte Flächen auf aggressive Weise anzueignen, um auf ihre eigene Existenz aufmerksam zu machen. Dabei machen sie auch vor Privateigentum keinen Halt, sondern ignorieren sogar bewusst durch Privatisierung gezogene Grenzen, um zu betonen, dass ihnen die vorgelebten neoliberalen Werte wenig bedeuten. Caldeira weist darauf hin, dass *Pixadores* zwar auf bestehende soziale Ungleichheiten aufmerksam machen und öffentlichen Raum transformieren, jedoch nicht an einer Inklusion in die Mehrheitsgesellschaft interessiert seien. Sie würden zwar das Recht einfordern, an der Gestaltung städtischen Raums beteiligt

⁷ „Wer nicht gesehen wird, an den erinnert man sich nicht.“

zu sein, lehnten es aber ab, als AkteurInnen akzeptiert zu werden (Caldeira 2012: 389). Auf diese Weise tragen *Pixadores* auch zur Reproduktion bestehender Ungleichheiten bei.

5.5 Variationen

Die häufigste Variation zum typischen *Tag Reto* in São Paulo stellt eine Mischform zwischen Graffiti im Stil der US-amerikanischen Hip-Hop-Szene und *Pixação* dar. Diese Variation wird daher auch als *Grapixo* bezeichnet oder seltener auch als *Bomber* (Pereira 2005: 23). Die Buchstaben haben hier ein rundliches Erscheinungsbild und werden mit Farbe ausgefüllt. *Grapixo* präsentiert sich im Gegensatz zur *Pixação* als sehr farbenfroh. *Grapixo* bewegt sich jenseits der festen Regeln von *Pixação* und erlaubt den Praktizierenden frei mit Typographie und Farbe zu experimentieren. Die folgende Abbildung 5 zeigt ein Beispiel für *Grapixos* in São Paulo.



Abbildung 5: Grapixos in São Paulo
© Paula Larruscahim, Quelle: Larruscahim 2014, S. 71

Auch Stile aus anderen brasilianischen Großstädten tauchen als Variationen zum *Tag Reto* in São Paulo auf. Vor allem der aus Rio de Janeiro stammende Stil *Xarpi* lässt sich auch in São Paulo finden. Bei diesem Stil ist der Einsatz von Farbwalzen unüblich. Vielmehr werden Sprühfarbe und Marker sowie Kreidestifte verwendet, um kleinformatige, stempelartige Tags anzufertigen (Costa 2014: 82). Abbildung 6 stellt ein Beispiel für diese Variation dar.



Abbildung 6: *Xarpi in São Paulo*
© Alexandre Barbosa Pereira, Quelle: Pereira 2010, S. 147

Ein Beispiel für die Vielfalt an grafischen Gestaltungsformen im öffentlichen Raum São Paulos liefert die nachfolgende Abbildung 7. Ein großformatiges *Mural* wird hier am oberen und unteren Bildrand von *Pixações* eingefasst, während auf der Mauer im Vordergrund verschiedene farbige *Grapixos* zu sehen sind. Auch das Logo der *Grife* „Turma da Mão“ aus Abbildung 3 taucht hier am unteren linken Bildrand wieder auf. Die *Grife* ist in diesem Fall jedoch im *Grapixo*-Stil dreidimensional dargestellt und sowohl mit Farbe ausgefüllt als auch mit einer Kontur versehen worden. Die Fülle an Beispielen für Formen der visuellen Intervention im Zentrum São Paulos, die durch Abbildung 7 verdeutlicht wird, zeigt auch, wie stark diese verschiedenen Stile hier auf kleinstem Raum miteinander konkurrieren und unterschiedliche BetrachterInnen ansprechen.



Abbildung 7: Variationen von Gestaltungsformen im Zentrum São Paulos (eigene Aufnahme)

5.6 Rechtslage

Wie ich bereits mehrfach erwähnt habe, galten vor 2011 sowohl die Praktik *Pichação* im verallgemeinernden Sinn als auch die Praktik *Grafite* in Brasilien durch ein entsprechendes Gesetz als Straftaten. Die Originalfassung des Paragrafen 65 des Gesetzes 9.605 aus dem Jahr 1998 lautet wie folgt: „Pichar, grafitar ou por outro meio conspirar edificação ou monumento urbano: Pena – detenção, de três meses a um ano, e multa“⁸(Presidência da República 1998). Im Jahr 2011, während der Regierungsphase Dilma Rousseffs⁹, wurde dieses Gesetz abgeändert und lediglich die Praktik *Grafite* unter bestimmten Umständen von ihrem Status als Straftat enthoben. Pereira sieht in der Gesetzesänderung durchaus ein Bestreben, Formen von Street Art zu fördern, weist jedoch auch darauf hin, dass es sich hier um einen selektiven Schritt handelt, um bestimmte Formen der Gestaltung im öffentlichen Raum besser kontrollieren zu können und andere Formen, wie *Pixação*, systematisch zu verdrängen (Pereira 2020: 59). Die

⁸ „Pichar, grafitar oder das anderweitige Schänden von Gebäuden oder städtischen Monumenten: Strafmaß – Haftstrafe, von drei Monaten bis zu einem Jahr sowie Bußgeld.“ (eigene Übersetzung)

⁹ Dilma Rousseff war von 2011 bis 2016 Präsidentin von Brasilien

Umstände, unter denen *Grafite* seit 2011 als legal gilt, werden unter dem Zusatzparagrafen 2 wie folgt im Original vorgeschrieben:

„Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional“¹⁰ (Presidência da República 1998).

Diese Formulierung, die die Absicht einer „Aufwertung öffentlichen Guts“ durch Graffiti-KünstlerInnen voraussetzt, räumt EigentümerInnen und staatlichen Institutionen ein hohes Maß an Kontrolle über die Gestaltungsmaßnahmen ein, da die Definition einer „Aufwertung öffentlichen Guts“ von deren subjektiver Interpretation abhängt. Wie in Kapitel 4.2 beschrieben, führt die jeweilige Auslegung dieses Paragrafen zu diversen Konflikten. Im Rahmen der vorgestellten Gesetzesänderung wurde auch der Verkauf von Sprühdosen an Minderjährige verboten und Anbieter von Sprühfarben dazu verpflichtet, den Satz „*Pichação é crime*“ (*Pichação* ist ein Verbrechen) auf die Dosen aufzudrucken (López 2015: 121).

6. Die öffentliche Wahrnehmung von Graffiti und *Pixação*

Die öffentliche Wahrnehmung von Graffiti und *Pixação* in São Paulo ist stark von der Darstellung dieser beiden Phänomene in den Medien geprägt. López hat sich intensiv mit den Bildern auseinandergesetzt, die von Seiten der *Folha de São Paulo*, einer der einflussreichsten Tageszeitungen Brasiliens, konstruiert werden, wenn über diese Praktiken geschrieben wird. Dabei konnte er feststellen, dass die Praktik der *Pixação* fast durchgängig mit Schmutz oder Müll gleichgesetzt wird und die AkteurInnen mit Tieren verglichen werden, um der Leserschaft die Irrationalität ihres Handelns zu verdeutlichen (López 2015: 125). Besonders häufig werden die *Pixadores* dabei als Schweine dargestellt, Tiere, die besonders stark mit Schmutz assoziiert werden. Nicht nur das *Taggen* an sich, sondern auch das Akzeptieren des Risikos, dabei verhaftet zu

¹⁰ „Die Praktik Grafite, ausgeführt mit dem Vorsatz, öffentliches oder privates Gut aufzuwerten, wird nicht als Straftat gewertet. Dies gilt, sofern der Eigentümer, Pächter oder Mieter dem zugestimmt hat, oder im Falle eines öffentlichen Guts, die Genehmigung des zuständigen Organs vorliegt und die Gemeindegatzung und die Regeln der zuständigen Regierungsorgane bezüglich der Erhaltung und Bewahrung des historischen und künstlerischen Nationalguts eingehalten wurden.“ (eigene Übersetzung)

werden oder zu verunglücken, wird von den Medien als irrational dargestellt und als Verschwendung von Jugend und Lebenszeit missverstanden (López 2015: 128). Mit der Darstellung der *Pixadores* als Tiere verfolgen die Medien unterschiedliche Ziele. Zum einen machen es diese Vergleiche einem Großteil der Leserschaft leicht, *Pixadores* als nicht gleichwertige Mitglieder der Gesellschaft zu betrachten, die scheinbar nichts zum Wohl der Gemeinschaft beitragen könnten. Zum anderen suggerieren sie, dass *Pixadores* nicht die gleichen Werte teilen würden wie die Mehrheitsgesellschaft, da sie sich über geltende Gesetze hinwegsetzen und fremdem Eigentum keine Bedeutung beimessen. Auf diese Weise werden Furcht und Misstrauen in großen Teilen der Gesellschaft, vor allem unter wohlhabenden BürgerInnen, gegen die Praktizierenden geschürt. Außerdem nutzen staatliche Institutionen den Vergleich von *Pixadores* mit Tieren, um die Unberechenbarkeit deren Handelns zu verdeutlichen. Diese Unberechenbarkeit kann dann zur Rechtfertigung strenger Gegenmaßnahmen verwendet werden. López verweist zudem darauf, dass die Praktik der *Pixação* negativ aufgenommen werde, da sie als Ausdruck einer Minderheit, die sich über die Mehrheitsgesellschaft zu erheben versucht, gewertet wird (López 2015: 124). Die Existenz dieser Minderheit, repräsentiert durch *Pixação*, schade in der Wahrnehmung vieler Menschen dem Image São Paulos als moderne und zukunftsweisende Weltstadt (ebd.: 124).

Im Gegensatz zu dieser negativen Darstellung der *Pixação* und ihrer Praktizierenden durch die Medien, wird die Praktik Graffiti deutlich positiver rezipiert. Laut López würden Magazine und Zeitschriften vor allem den hohen künstlerischen Wert von Graffiti betonen. Dabei beriefen sie sich auf den wirtschaftlichen Erfolg lokaler Graffiti-KünstlerInnen auf dem internationalen Kunstmarkt. Diese würden die Exklusivität von Galerien durchbrechen, indem sie Kunst auf die Straßen bringen und damit für alle Menschen zugänglich machen würden (López 2015: 146). Auf diese Weise wird der Praktik Graffiti auch ein sozialer Wert beigemessen. Es muss jedoch auch darauf hingewiesen werden, dass Graffiti durch diese Art der medialen Aufbereitung in eine Ware überführt und der ursprünglich transgressive Charakter dieser Praktik durch staatliche Subventionen und vergütete Auftragsarbeiten mit vorgegebenen Motiven verändert wird. Die stärkere Kontrollierbarkeit von Graffiti aufgrund ihrer teilweisen Legalisierung durch staatliche Institutionen hat sicherlich zu einer positiveren Darstellung dieser Praktik in den Medien und damit zu einer erhöhten Akzeptanz in der breiten Öffentlichkeit beigetragen.

7. Diskussion

Wie kann nun die Ausgangsfrage nach dem Grund für das Bedürfnis, die beiden Praktiken Graffiti und *Pixação* vor allem in São Paulo voneinander abzugrenzen, beantwortet werden und wie kann diese dualistische Sichtweise vor dem Hintergrund urbaner Imaginarios in der Stadt verstanden werden? Meine Ausführungen in Kapitel 3.2 zeigen, dass die BewohnerInnen von São Paulo von gegensätzlichen Imaginarios beeinflusst werden. Vorstellungen einer reichen und kosmopolitischen Weltstadt konkurrieren hier mit dem Eindruck, dass besonders der öffentliche Raum im Zentrum der Stadt an Qualität verliere und verfallende. Durch verschiedene Techniken der Selbstisolation seitens der Mittel- und Oberschicht haben sich diese Imaginarios sogar noch verhärtet. Die beiden Praktiken *Pixação* und Graffiti werden diesen Imaginarios einerseits unbewusst zugeordnet, andererseits auch vorsätzlich durch gezielte Kampagnen und einen breiten Mediendiskurs in gegensätzliche Kategorien geteilt. Viele Menschen erinnern sich zudem noch an die staatliche Propaganda gegen *Pichação* zu Zeiten der Militärdiktatur, als diese Form des Widerstands mit einer Bedrohung der Gesellschaft durch linkspolitische Gruppierungen gleichgesetzt wurde. Sie verknüpfen diese Erinnerungen und Erfahrungen nun auch mit ähnlichen Praktiken. Da das Verständnis für *Pixação* und damit der Zugang zu ihr durch die schwere Lesbarkeit der Tags für Außenstehende der Szene und den generell rebellischen Charakter der Praktik erschwert wird, fällt es einem Großteil der Stadtbevölkerung leicht, *Pixação* mit negativen Imaginarios zu verknüpfen. Caldeira argumentiert, dass *Pixação* von einem Großteil der Bevölkerung vor allem als Angriff auf ihr Privateigentum und damit als Vandalismus und Bedrohung betrachtet wird. *Pixação* bestätige den weitverbreiteten Eindruck, dass der öffentliche Raum im Verfall begriffen sei (Caldeira 2015: 132). Das Vorhandensein von *Pixações* im Zentrum São Paulos bestätigt große Teile der Stadtbevölkerung zudem in ihrem Eindruck, der öffentliche Raum werde von antihegemonialen AkteurInnen dominiert, die der Mehrheitsgesellschaft ihre Existenz auf ungefragte, aufdringliche und respektlose Weise vor Augen führen möchten. Somit richtet sich die Abneigung gegen diese Praktik vor allem gegen die Menschen, die sie ausüben. Diese Menschen, die meist Angehörige marginalisierter Gesellschaftsgruppen sind, hat man in Brasilien über Jahrzehnte hinweg versucht, ihrer Sichtbarkeit zu berauben, da sich durch sie die Schattenseiten eines neoliberalen Systems und tiefe soziale Ungleichheiten offenbaren.

Somit beruht die Trennung, die von der breiten Öffentlichkeit zwischen Graffiti und *Pixação* vollzogen wird, auf der Übertragung einer tiefsitzenden sozialen Segregation auf Formen der visuellen Intervention im öffentlichen Raum. Dabei spielt das Imaginario der Angst eine große Rolle, da die Unkenntnis fremder Lebenswelten bedingt durch die Prozesse sozialer Segregation eine Furcht auslöst, die sich in kollektiven Zuschreibungen widerspiegelt. Die Abneigung gegen *Pixação* muss also vor allem vor dem Hintergrund tief verankerter Imaginarios der Unsicherheit in einer auf sozialer Exklusion ausgerichteten Gesellschaft verstanden werden. Mit *Pixação* wird das Einreißen imaginierter Grenzen und Zugehörigkeiten assoziiert, deren Existenz im Alltag kaum hinterfragt wird. Dies wurde in Kapitel 3.3 bereits verdeutlicht.

Die stärkere Akzeptanz der Praktik Graffiti in der breiten Öffentlichkeit erklärt sich zum Teil durch ihre leichtere Konsumierbarkeit durch ein breites Publikum. Auch die Praktizierenden werden seltener als Mitglieder marginalisierter Bevölkerungsgruppen wahrgenommen. Dennoch wurde auch die Praktik Graffiti vor dem verstärkten Auftreten der *Pixação* ab der Jahrtausendwende als visuelle Verschmutzung gewertet und strafrechtlich verfolgt (Pereira 2005: 18). Erst in der direkten Gegenüberstellung der beiden Praktiken wurde von Seiten staatlicher Institutionen und der Medien darüber entschieden, welche Praktik gesellschaftlich akzeptiert werden kann und welche nicht. Der wirtschaftliche Erfolg einzelner Graffiti-KünstlerInnen und die internationale Aufmerksamkeit, die der Stadt São Paulo durch deren Werke zuteilwurde, scheinen diese Entscheidung beeinflusst zu haben. Ohne die zunehmende Präsenz von *Pixação* im öffentlichen Raum wäre die partielle Legalisierung von Graffiti jedoch wohl kaum so zügig durchgesetzt worden. Besonders wenn durch Graffiti an wichtige nationale Persönlichkeiten oder historische Ereignisse erinnert wird, fällt es vielen Menschen in São Paulo leicht, diese Arbeiten mit positiven urbanen Imaginarios zu assoziieren. Ähnlich wie dies bei bestimmten historischen Bauwerken im Zentrum der Stadt der Fall ist, dienen diese Werke dann der Stärkung eines nationalen Identitätsbewusstseins. Auch das weitverbreitete Imaginario der Modernität wird durch den Ruf der Stadt als Street-Art Metropole genährt. Während die Praktik Graffiti zum Erhalt verbliebener positiver Imaginarios, die mit Gebäuden im Stadtzentrum verknüpft sind, beiträgt, so greift die Praktik *Pixação* diese positiven Zuschreibungen an. Pereira weist darauf hin, dass das „Schänden des kollektiven Gedächtnisses“ ein Hauptvorwurf gegen *Pixação* darstellt, da sie die symbolträchtige Bausubstanz im Zentrum der Stadt nicht respektiert (2013: 87).

Die partielle Legalisierung von Graffiti in Brasilien im Jahr 2011 und die damit einhergehende verstärkte Akzeptanz dieser Praktik durch die Medien und die Stadtbevölkerung São Paulos, müssen jedoch auch kritisch betrachtet werden. Laut Larruscahim haben beide Maßnahmen dazu beigetragen, Graffiti in eine Ware zu überführen und den ursprünglichen Protestcharakter der Praktik zu schmälern (2014: 75). Von Seiten des Staates wird hier zudem der Versuch unternommen, Formen der visuellen Intervention im öffentlichen Raum, und damit auch Formen des Protests, zu kontrollieren. Dadurch, dass Graffiti-KünstlerInnen eine schriftliche Genehmigung für ihre Arbeiten benötigen, um diese legal anfertigen zu können, lassen sich sowohl der Inhalt als auch die Absicht der jeweiligen Arbeit im Voraus ermitteln. Gleichzeitig können die Arbeiten verwendet werden, um damit bestehende *Pixações* zu überdecken. Für staatliche Institutionen stellt dies in doppelter Hinsicht einen Gewinn dar. Eine visuelle Aneignung von öffentlichem Raum ist also in São Paulo nur für bestimmte Gruppen der Gesellschaft unter bestimmten Voraussetzungen auf legale Weise möglich.

Vielen *Pixadores* ist die Kommodifizierung von Graffiti seit deren partiellen Legalisierung bewusst. Sie sehen darin einen Verlust an Authentizität dieser Praktik und sehen sich bestärkt in ihrem Bestreben, sich von Graffiti-KünstlerInnen abzugrenzen. Auch die Verwendung der Schreibweise *Pixação* statt *Pichação* kann als Bemühung gewertet werden, sich möglichst genau von anderen Praktiken der visuellen Gestaltung im öffentlichen Raum abzugrenzen. Daher wird die Trennung, die von Seiten des Staates und der Medien zwischen den Praktiken *Pixação* und Graffiti gezogen wird, von vielen *Pixadores* sogar positiv bewertet. Der *Pixador* Sabot weist in einem Interview darauf hin, dass staatliche Gegenmaßnahmen wie das Übermalen von *Pixações*, die Praktizierenden sogar dazu motivieren, an möglichst vielen Orten in der Stadt ihre *Tags* zu hinterlassen (Santana 2017). Denn *Pixação* lebt von der Illegalität. Sie lässt sich weder von Kampagnen der Stadtverwaltung stoppen noch durch Gesetze bändigen. Im Gegenteil: Durch die verstärkte Verfolgung der Praktik aufgrund der Gesetzesänderung bekommen *Pixadores* sogar mehr Aufmerksamkeit durch die Medien als zuvor, wie Sabot im Interview mit Henrique Santana für das Magazin *Vaidape* bemerkt (Santana 2017). Und diese Tatsache wird von den Praktizierenden positiv bewertet, da der Aspekt des Gesehen-Werdens einen hohen Stellenwert für sie einnimmt.

Einige WissenschaftlerInnen wie Andréa Tavares betonen die hohe Bedeutung von Marginalität und Illegalität für die Praktik der *Pixação*. Tavares weist darauf hin, dass

erst der widerständige Charakter dieser Praktik ihr die Macht verleiht, Einfluss auf urbane Imaginarios zu nehmen (Tavares 2010: 25). Über ihre Illegalität und die große Abneigung, die die meisten Menschen in São Paulo ihr entgegenbringen, gelingt es der *Pixação*, das Vorstellungsvermögen von Betrachtenden zu beflügeln und tiefsitzende Ängste innerhalb der Bevölkerung wachzurufen. Obwohl *Pixação* nicht versucht in den Dialog mit einem breiten Publikum zu treten, erhält sie ebenso viel Aufmerksamkeit wie die Praktik Graffiti. Das erscheint mir bemerkenswert und zeigt, dass das Ziel, das staatliche Institutionen mit der Trennung zwischen den beiden Praktiken verfolgt haben, nämlich das Verdrängen der *Pixação* aus dem öffentlichen Raum, verfehlt wurde. Dies ist zu begrüßen, da die Existenz von *Pixação* einen hohen politischen Wert hat und auf die Existenz demokratischer Räume in São Paulo verweist. Über *Pixação* haben marginalisierte Bevölkerungsgruppen einen Weg gefunden, auf sich aufmerksam zu machen, auf Missstände innerhalb der Gesellschaft hinzuweisen und sich in das Bewusstsein der Mehrheitsgesellschaft zu schreiben. Die Radikalität der *Pixação* hält der Gesellschaft dabei einen Spiegel vor, drückt sie doch die Übertragung sozialer Ungleichheiten in eine kollektive ästhetische Praktik aus. Sie stellt ein symbolisches Wiederaneignen von öffentlichem Raum dar, durch das die *Pixadores* ihr Recht einfordern, als BürgerInnen wahrgenommen zu werden.

8. Schlussbetrachtung und Ausblick

Im Rahmen dieser Arbeit wird deutlich, dass *Pixação* ein komplexes Phänomen darstellt, das aus sehr unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden kann. Für die Praktizierenden erfüllt *Pixação* mehrere soziale Bedeutungen. Sie verarbeiten durch diese Praktik ihre schwierigen Lebensumstände und tragen durch die essenzielle Bedeutung, die sie ihrer Herkunft aus der Peripherie zuschreiben, zur Schaffung von Gegenbildern zu gängigen negativen Stereotypen bei, die den *Quebradas* von Seiten der Mehrheitsgesellschaft zugeschrieben werden. Diese Gegenbilder sind jedoch nur innerhalb der Szene von Bedeutung und dienen vor allem den *Pixadores* selbst zur Verortung ihrer Identität. Auch die Beziehungsnetzwerke, über die *Pixadores* aus dem gesamten Stadtgebiet miteinander verbunden sind, tragen zur Stärkung eines Gemeinschaftsgefühls bei. Über das Medium der *Pixação* eignen sich die AkteurInnen Flächen im Zentrum der Stadt an und fordern damit Rechte an einem Raum ein, der ihnen

aufgrund der herrschenden gesellschaftlichen Exklusion nicht auf anderen Wegen zugänglich ist. Somit ist *Pixação* auch vor dem Hintergrund aktueller Diskurse um Urbanität zu betrachten, da durch sie die Frage aufgeworfen wird, wer ein Anrecht auf Gestaltung des öffentlichen Raums hat.

Die Aggressivität von *Pixação*, die weder versucht zu gefallen, noch verstanden zu werden, erklärt die Wirkmächtigkeit dieser Gestaltungsform auf urbane Imaginarios in der Stadt. Die Illegalität der Praktik erhöht dabei diese Wirkmächtigkeit. Für große Teile der Stadtbevölkerung verleiht *Pixação* tiefsitzenden Ängsten und Vorurteilen gegenüber anderen Lebenswelten einen physischen Ausdruck und damit eine Bestätigung. Von Seiten der Medien und staatlicher Institutionen wird die Wirkmächtigkeit dieser besonderen Gestaltungsform auf urbane Imaginarios der Unsicherheit ausgenutzt, um Gegenmaßnahmen gegen *Pixação* zu rechtfertigen. Aus der Sicht staatlicher Institutionen dienen diese Gegenmaßnahmen auch dem Versuch einer Kontrolle von visuellen Gestaltungsformen im öffentlichen Raum. Das kann jedoch auch als Versuch gewertet werden, gesellschaftlichen Widerstand gegen Lokalpolitik zu unterbinden.

Es stellt sich im Hinblick auf die weitere wissenschaftliche Forschung zu dieser Thematik die Frage, ob die politische Aussagekraft der *Pixação* und ihre Wirkmächtigkeit auf urbane Imaginarios bestehen bleiben können, oder ob diese durch Prozesse der Kommodifizierung an Bedeutung verlieren könnten. Ähnlich wie dies bereits bei der Praktik Graffiti in São Paulo beobachtet werden konnte, kann die Überführung einer Gestaltungsform in eine konsumierbare Ware deren politische Aussagekraft verändern oder schmälern. Es gibt erste Anzeichen dafür, dass *Pixação* als widerspenstige Kunstform internationale Aufmerksamkeit erlangt. Einige *Pixadores* wurden bereits zu internationalen Kunstausstellungen eingeladen und haben dort auf sich aufmerksam gemacht (Larruscahim 2014: 82). Die Perspektive internationaler KünstlerInnen auf *Pixação* ist weniger voreingenommen, da sie nicht durch negative lokale Imaginarios beeinflusst wird, wie dies in Brasilien der Fall ist. Diese Prozesse können zum wirtschaftlichen Erfolg von *Pixadores* beitragen, jedoch möglicherweise die Entwicklung neuer visueller Protestformen erfordern, sollte *Pixação* an Aussagekraft verlieren. Dies könnte geschehen, falls sich die Motivation der Praktizierenden durch kommerziellen Erfolg verändert. In Anbetracht der Entwicklungen während der Corona-Pandemie stellt sich zudem die Frage, ob sich Formen des visuellen Widerstands langfristig in digitale Räume verlagern könnten. Die Bedeutung des öffentlichen Raums im

Zentrum São Paulos für *Pixadores* und andere Praktizierende visueller Protestformen wird sich womöglich verändern. Dies kann Folgen auf die Wirkmächtigkeit der *Pixação* auf urbane Imaginarios nach sich ziehen.

Pixação kann abschließend als ethnologisches Forschungsthema gesehen werden, das auch in Zukunft Fragen nach der Konstruktion von Zugehörigkeiten unter marginalisierten Bevölkerungsgruppen in São Paulo aufwerfen wird. Angesichts der Veränderungen, denen öffentliche Räume aktuell ausgesetzt sind, sollte langfristig betrachtet werden, wie diese Veränderungen Einfluss auf die Praktik *Pixação* als Form des kollektiven Widerstands nehmen werden.

9. Literaturverzeichnis

- Abarca, J. (2015): Graffiti, Street Art, and Gentrification. In: Youkhana, E. und Förster, L. (Hg.): *Grafficity – Visual Practices and Contestations in Urban Space*. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 221-234.
- Aubert, N. und Haroche, C. (2013): Ser Visível para Existir: A Injunção da Visibilidade. In: Aubert, N. und Haroche, C. (Hg.): *Tirantias da Visibilidade: o Visível e o Invisível nas Sociedades Contemporâneas*. São Paulo. S. 13-29.
- Azevedo, G. (2021): O Mural de Eduardo Kobra em Homenagem às Vítimas da Covid-19. [Online] <<http://guiadavila.tudoeste.com.br/2021/06/23/o-mural-de-eduardo-kobra-em-homenagem-as-vitimas-da-covid-19/>> [abgerufen am: 29.08.2021]
- Caldeira, T. P. R. (2015): Social Movements, Cultural Production, and Protests: São Paulo's Shifting Political Landscape. In: *Current Anthropology* 56 (S11), Politics of the Urban Poor: Aesthetics, Ethics, Volatility, Precarity. S. 126-136.
- (2012): Imprinting and Moving Around: New Visibilities and Configurations of Public Space in São Paulo. In: *Public Culture* 24 (2), S. 385-419.
- (2000): *City of Walls: Crime, Segregation and Citizenship in São Paulo*. Berkeley: University of California Press.

- Canclini, N. G. (2013): Zur Metamorphose der lateinamerikanischen Stadtanthropologie. In: Huffschnid, A. und Wildner, K. (Hg.): *Stadtforschung aus Lateinamerika. Neue urbane Szenarien: Öffentlichkeit – Territorialität – Imaginarios*. Bielefeld.
- Carvalho, C. O. und Mariani, C. N. (2017): Escritas Marginais nas Ruas: Expressões do Direito Visual à Cidade. In: *Revista de Direito da Cidade* 9 (3), S. 912-932.
- Costa, A. C. E. (2014): Píxo: A Poética Política do Risco. In: *Revista Advir* 32, S. 74-89.
- Freire, C. (2006): Os Cidadãos. In: Rebollo Gonçalves, L. und Silva, A. (Hg.): *São Paulo Imaginado*. Convenio Andrés Bello. Bogotá. S. 62-115.
- Gretzki, A. (2015): Graffiti, Street Art und Culture Jamming zwischen urbanem Protest und Kommerzialisierung. In: Youkhana, Eva und Förster, Larissa (Hg.): *Grafficity – Visual Practices and Contestations in Urban Space*. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 235-265.
- Hauf, Y. (2016): *Street Art/Urban Art: Der Weg von illegalen Graffiti und legalen Murals*. Hamburg: Dr. Kovač.
- Huffschnid, A. (2012): From the City to lo Urbano: Exploring Cultural Production of Public Space in Latin America. In: *Iberoamericana* 12 (45), S.119-136.

Huffschmid, A. und Wildner, K. (2013): Das Urbane als Forschungsfeld: Öffentlichkeit, Territorien, Imaginarios. In: Huffschmid, A. und Wildner, K. (Hg.): *Stadtforschung aus Lateinamerika. Neue urbane Szenarien: Öffentlichkeit – Territorialität – Imaginarios*. Bielefeld. S. 9-23.

Kamensky, A. P. S. (2018): Cultura Popular e Imaginário Urbano na Região Metropolitana. In: *Interação – Revista de Ensino, Pesquisa e Extensão* 20 (2), S. 54-62.

Lamazares, A. (2017): São Paulo`s Pixação and Street Art: Representations of or Responses to Brazilian Modernism? In: Avrahamidis, K. und Tsilimpounidi, M. (Hg.): *Graffiti and Street Art. Reading, Writing and Representing the City*. Routledge. S. 197-215.

Larruscahim, P. G. (2014): From Graffiti to Pixação: Urban Protest in Brazil. In: *Tijdschrift over Cultuur & Criminaliteit* 4 (2), S. 69-84.

Larruscahim, P. G. und Schweizer, P. (2015): *Pixação, Hygienizing Policies and Difference in São Paulo*. [Konferenzbeitrag] RC21 International Conference on „The Ideal City: Between Myth and Reality. Representations, Policies, Contradictions and Challenges for Tomorrow`s Urban Life“, Urbino (Italien) 27-29 August 2015.

Lemos, A. I. G. und Scarlato, F. C. (2006): A Cidade. In: Rebollo Gonçalves, L. und Silva, A. (Hg.): *São Paulo Imaginado*. Convenio Andrés Bello. Bogotá. S. 28-59.

Lindón, A. (2007): Diálogo con Néstor García Canclini: ¿Qué son los Imaginarios y cómo actúan en la Ciudad? In: *Revista Eure* 33 (99), S. 89-99.

López, A. A. (2015): *Public Spaces, Stigmatization and Media Discourses of Graffiti Practices in the Latin American Press: Dynamics of Symbolic Exclusion and Inclusion of Urban Youth*. Dissertation. Fakultät für Politik- und Sozialwissenschaften. Freie Universität Berlin.

Pereira, A.B. (2020): Marcas de Vida na Paisagem de São Paulo: A ‚Pixação‘ como Epitáfio de uma Cidade Vandalizada. In: *Revista de Estudios Sociales* 72, S. 58-69.

— (2013): Cidade de Riscos: Notas Etnográficas sobre Pixação, Adrenalina, Morte e Memória em São Paulo. In: *Revista de Antropologia* 56 (1), S. 81-110.

— (2010): As Marcas da Cidade: A Dinâmica da Pixação em São Paulo. In: *Lua Nova: Revista de Cultura e Política* 79, S.143-162.

— (2005): *De Rolê Pela Cidade: Os Pixadores em São Paulo*. Masterarbeit. Fakultät für Geisteswissenschaften. Universidade de São Paulo.

Presidência da República (1998): Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei Nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. [Online] <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9605.htm> [abgerufen am 08.08.21]

Santana, H. (2017): O Pixador Sabot fala sobre Doria, Tretas com Grafite e Criminalização do Pixo. [Online] <<http://vaidape.com.br/2017/02/entrevista-com-pixador-sabot/>> [abgerufen am 28.07.21]

Silva, A. (2006): *Imagínarios urbanos*. Arango Editores Ltda. Bogotá.

Silva, R. R. (2014): „Sich einfach etwas nehmen“: Interview mit Djan Ivson Silva.
[Online] <<https://www.bpb.de/internationales/amerika/brasilien/kultur/185286/pixos-graffitikunst-in-brasilien>> [abgerufen am: 12.07.21]

Siwi, M. (2016): Pixação: The Story behind São Paulo's 'Angry' Alternative to Graffiti. [Online] <<https://www.theguardian.com/cities/2016/jan/06/pixacao-the-story-behind-sao-paulos-angry-alternative-to-graffiti>> [abgerufen am: 14.07.21]

Soares, T. N. (2018): *Gritam os Muros: Pichações e Ditadura Civil Militar no Brasil*. Curitiba. Appris.

Tavares, A. (2010): Ficções Urbanas: Estratégias para a Ocupação das Cidades. In: *Revista ARS* 8 (16), S. 21-30.

Töpfer, T. (2011): Öffentlicher Raum im Zentrum São Paulos: Zwischen Degradierung, Aufwertung und Verdrängung. In: *Innsbrucker Jahresbericht 2008-2010*, S. 91-108.

Zaidan, L. (2016): „Pichar é Humano“ relembra a trajetória da lenda do pixo #DI#. [Online] <<https://www.vice.com/pt/article/xyq3z3/trajetoria-da-lenda-do-pixo-di>> [abgerufen am 16.07.21]

10. Anhang



Abbildung 8: Mural des Künstlers Kobra gedenkt der Opfer der Corona-Pandemie

© Gerson Azevedo

Quelle: <<http://guiadavila.tudoeste.com.br/2021/06/23/o-mural-de-eduardo-kobra-em-homenagem-as-vitimas-da-covid-19/>> [abgerufen am: 29.08.2021]

Conjunto Nacional tem suas paredes pichadas

A. A'Daspet



Além de pichar prédio, os vândalos quebraram vidro e arrombaram porta

O Conjunto Nacional, que fica na avenida Paulista, 2.073, foi alvo de pichações no setor residencial, que tem entrada pela rua Augusta, em Cerqueira César. Segundo um morador, que pediu para ser identificado apenas como Di, os pichadores podem ter entrado no prédio pulando de cima de um orelhão para o beiral da fachada. Dali, teriam quebrado uma janela, no 1º andar. Ele contou que, além de quebrar o vidro e amassar essa janela, os invasores arrombaram portas. A administração do

prédio, que não registrou a ocorrência na Polícia, negou as informações, confirmando apenas que houve pichação.

Di afirmou que ficou apavorado com a situação. Segundo ele, o esquema de segurança do prédio não poderia permitir esse tipo de ação, visto que há homens fazendo ronda por dentro e por fora. “À noite, essa segurança é reforçada”, destacou. Ele tentou apurar maiores detalhes do que aconteceu, mas o porteiro e o segurança disseram que não viram nada.

Abbildung 9: Zeitungsartikel dokumentiert Pixação am Conjunto Nacional

© Acervo Dino e Rafael PixoBomb

Quelle: <<https://www.vice.com/pt/article/xyq3z3/trajetoria-da-lenda-do-pixo-di>> [abgerufen am 16.07.21]



Abbildung 10: Pixações an einer Fensterfront in São Paulo
©Teresa Caldeira
Quelle: Caldeira 2012, S. 396



Abbildung 11: Folhinha

© Alexandre Barbosa Pereira Quelle: Pereira 2010, S. 147

11. Eidesstattliche Erklärung

Eidesstattliche Erklärung nach § 14,8 der Prüfungsordnung der Fakultät für Geisteswissenschaften für Studiengänge mit dem Abschluss Bachelor of Arts vom 3. Juli 2013

Ich versichere an Eides statt durch meine eigenhändige Unterschrift, dass ich die beiliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Stellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht habe. Außerdem habe ich mich keiner anderen als der angegebenen Literatur, insbesondere keiner im Quellenverzeichnis nicht benannten Internet-Quellen, bedient. Diese Versicherung bezieht sich auch auf zur Arbeit gehörige Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen etc. Ich bestätige, dass die Arbeit noch nicht in einem anderen Prüfungsverfahren eingereicht wurde. Weiterhin entspricht die eingereichte schriftliche Fassung der Arbeit der Fassung auf dem eingereichten elektronischen Speichermedium.

Datum

Unterschrift