

Michael S. Falser

Chicano Park. Bürgerinitiative, Graffiti-Kunst und Traumverarbeitung

Geschichte und Bedeutung von ‚Chicano Park‘ in Barrio Logan, San Diego (Kalifornien, USA)

«Wir feiern den Geburtstag von Chicano Park – ‚La Tierra Mia‘ [Unser Land, Anm. des Verf.]. Wir erinnern uns an diesem heiligen Ort und wir ehren jene Leute – manche leben noch, manche sind schon verstorben – die Chicano Park bepflanzen, bemalen und genährt haben. Die Geburt des Parks ist die Geschichte der Transformation der Tragödie unseres ‚barrios‘ [Gemeindeviertels, Anm. des Verf.] in einen Triumph. Es ist die Geschichte des Chicano-mexikanischen Volkes in ihrem Kampf zur Rückeroberung unseres Erbes und unserer Selbstbestimmung. Der Park befindet sich dort, wo unsere Geschichte in monumentalen Wandmalereien aufbewahrt ist. Er ist dort, wo wir ständig Geschichte schreiben in unserem Kampf zur Erhaltung und Bewahrung eines kleinen Stücks von Aztlán in Form von Chicano Park in Barrio Logan, San Diego. In der Landnahme von Chicano Park wandelte sich der Mythos von Aztlán in Realität – den Ort im Südwesten der USA, der der Stammsitz der Azteken war. Dieses alte Volk wanderte in das Tal von Mexiko und gründete das Reich mit der Hauptstadt Tenochtitlan, heute Mexico City. In unserem Anspruch auf und unserer Landnahme von Chicano Park beginnt das Chicano-mexikanische Volk das Projekt der historischen Rückgewinnung. Wir sind nach Aztlán zurückgekehrt – unserer Heimat.»¹

Marco Anguiano, Chicano Park Steering Committee, 2000

Chicano Park im südkalifornischen San Diego ist eine der bedeutendsten Stätten sozial und politisch motivierter Kunst in den USA und mit über 70 Kunstwerken gleichzeitig Ort einer der weltweit größten Ansammlungen moderner Freiluft-Wandmalereien. Es handelt sich hierbei aber keineswegs um eine herkömmliche Ausstellung staatlich geförderter Kunstexponate in einem dafür gestalteten öffentlichen Park. *Chicano Park* entstand zu Beginn der gesellschaftspolitisch turbulenten 1970er Jahre durch den entschlossenen Widerstand der durch rigide Stadtranderweiterung und soziale Ausgrenzungspolitik bedrohten mexikanisch-amerikanischen Arbeitergemeinde *Barrio Logan*, infolge dessen der Freiraum unter einem gigantischen Brückenbauprojekt bis zur polizeilichen Eskalation verteidigt, zu einem Park um- und durch ein Wandmalereiprogramm an den Brückenpfeilern ausgestaltet wurde.

Obwohl *Chicano Park* als Bürgerrechtsprojekt und Kunstpark in den USA wahrgenommen wird, ist er in der

deutschsprachigen Literatur kaum bekannt. Es ist das Ziel dieses Beitrags *Chicano Park* in seiner Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte vorzustellen und folglich in seiner sozial- und kulturpolitischen, kunstgeschichtlichen und kunstwissenschaftlich-psychologischen Relevanz zu diskutieren und zu würdigen.

Zur Entstehungsgeschichte von Barrio Logan und Chicano Park

Die mexikanisch-kalifornische Besiedlung San Diegos begann im 18. Jahrhundert mit der Gründung einer *presidio* (Militärstation) und einer katholischen Mission. Nach der Unabhängigkeit der Mexikanischen Republik von Spanien 1821 besetzten die USA Kalifornien und annektierten es nach dem US-Mexikanischen Krieg (1846-1848). Der prompt einsetzende *Gold Rush* ließ die Bevölkerung Kaliforniens dramatisch anwachsen. Vom rasanten Ausbau der transkontinentalen Eisenbahn profitierte auch die Stadt San Diego, deren spanisch sprechender, mexikanisch- oder indigen-‚dunkelhäutiger‘ Bevölkerungsanteil zunehmend von weißen Siedlern verdrängt und diskriminiert wurde.² Jene heute als *Chicano* bezeichnete Bevölkerungsschicht siedelte sich während dem angloamerikanisch dominierten Aus- bzw. Umbildung der Städte in ab- und ausgegrenzte so genannte *barrios* oder *colonias* (Viertel) an. Zu Ende des 19. Jahrhunderts hatten sich die *Chicanos* damit von einer einflussreichen Mehrheit zu einer diskriminierten Minderheit entwickelt. Im Zuge der Stadtplanung von San Diego wurde eine Hauptstraße südlich des Zentrums nach dem Kongress-Abgeordneten John A. Logan benannt. Dort entstand später der Stadtteil *Logan Heights*.³ Neben der lokalen *Chicano*-Gemeinde nahm die Zahl der mexikanischen Gastarbeiter aufgrund der rapiden industriellen Entwicklung in Kalifornien und der sozialen Spannungslage nach der Revolution in Mexiko (1910-1921) bis in die 1930er

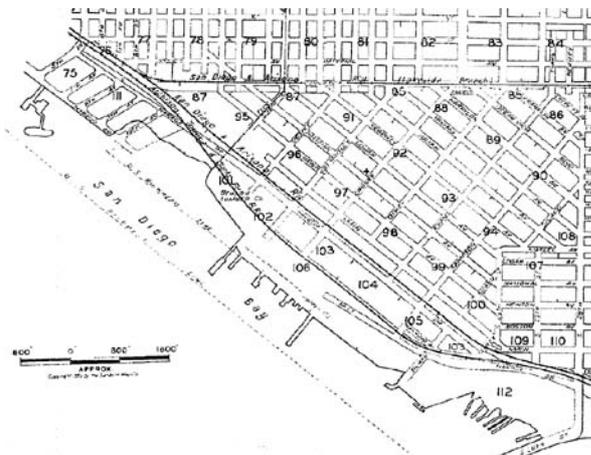


Abb.1: *Barrio Logan* (San Diego, Kalifornien) vor dem Autobahn- und Brückenbau (Plan um 1950).

Jahre stark zu. Damit wuchsen die *barrios* zu nahezu selbst organisierten Stadteinheiten heran. Der minderheitliche Status der *Chicanos* (zusammen mit anderen Ethnien wie Japaner⁴ und Chinesen) verschlechterte sich zunehmend und ihre Chance auf Akkulturation blieb auch in *Barrio Logan* (seit 1905 zu diesem Namen umbenannt) nicht zuletzt aufgrund der städtisch isolierten Arbeitsplätze in den angrenzenden Docks und der militärischen *naval base* marginal. Die Jahre der Großen Depression um 1930 forcierten eine durch das staatliche *Repratriation Program* beförderte Abwanderung der *Chicanos* nach Mexiko, die ihrerseits jetzt von US-weiten Arbeitermigrationen in Richtung Südwest-Küste verdrängt wurden. *Barrio Logan* entwickelte sich jedoch über den Zweiten Weltkrieg hinaus durch die stark ansteigende Arbeiter- und Soldatennachfrage mit ca. 20.000 *Chicanos* zu einer der größten mexikanisch-amerikanischen Gemeinden der Westküste (Abb. 1). Der gewaltige, landesweite Stadtaus- bzw. Stadtbau der Nachkriegszeit veränderte auch *Barrio Logan* nachhaltig. Die bisher mit kommunalen Strand und Pier frei zugängliche *waterfront* wurde in den 1940er Jahren durch expandierende US-Marine und Verteidigungsindustrie verbaut. Der Bau der Autobahn *Interstate 5* im Jahre 1963 zerschneidete das Stadtviertel in zwei Hälften, bevor 1968/69 auch die Konstruktion der Auffahrtsrampen und Brückenpfeiler der gewaltigen *Coronado Bay Bridge* weite Teile der Wohnstruktur zerstörte (Abb. 2).⁵ Die Umsiedelung von Familien, das Schließen zahlreicher Geschäfte, die Ansiedlung von gesundheitsschädlichen Industrieanlagen und Sperrmüllhalden und das Fehlen von sozialen und medizinischen Gemeindevorrichtungen reduzierten die Bewohnerzahl von Barrio



Abb.2: *Barrio Logan* nach dem Autobahn- und Brückenbau 1969 (Plan 1975).

Logan bis 1979 auf ca. 5.000.

Ende der 1960er Jahre mehrten sich nicht nur Resignation und Hilflosigkeit, sondern auch Stimmen für die Schaffung eines Gemeindeparks unter den Brückenpfeilern. 1969 gewährte die Stadt San Diego zwar der Gemeinde das Bauland, doch ohne Ankündigung planierten Bagger 1970 das Gelände, das kurz vorher in den Besitz des Landes übergegangen war, für die Errichtung einer Station der kalifornischen *Highway Patrol*. Doch aufgebrachte Bewohner, Schüler und Studenten bildeten am 22.4.1970 eine Menschenkette⁶ um die bedrohte Parzelle, erreichten einen momentanen Baustopp und begannen spontan den besetzten Landstrich zu bearbeiten und zu bepflanzen. In der Folge trafen auch Jugend- und Studentenorganisationen des aufkommenden sog. *Chicano Movement* (dazu Punkt 2) von Santa Barbara und Los Angeles ein und unterstützten die Demonstranten, während lokale Bewohner sie mit Essen und Trinken versorgten. Trotz Verhandlungsangeboten der Stadt San Diego bekräftigten Lokalvertreter wie Mike Arnador als Leiter des *Community Action Council* und Mario Solis als Studentensprecher und Vertreter der militant auftretenden *Chicano*-Bürgerrechtsbewegung *Brown Berets* den Willen zur weiteren Landbesetzung. Nach zähen Verhandlungen und dem gegründeten *Chicano Park Steering Committee* stimmte die Stadt im Juli 1970 der Entwicklung des Gemeindeparks zu. Der Streitfall wurde durch Repräsentanten der *Chicano Federation* bis vor das Landesparlament gebracht und die Überschreibung der Parkfläche an die Stadt San Diego vom kalifornischen Gouverneur Ro-



Abb.3: Zwei bemalte Brückenpfeiler von *Chicano Park* (Photo 2006).

nald Reagan im Mai 1971 bewilligt. Im Rahmen der Stadt- und Gemeindekooperation präsentierte das Gemeindegremium sein mexikanisch beeinflusstes Gestaltungskonzept *«Chicano Park all the way to the bay!»* («die Gestaltung des Parks von der Autobahn bis zur Wasserfront»).⁷ Am 22. April 1971 fand – zum Jahrestag der Besetzung von 1970 – die Parkeinweihung statt, deren bis heute alljährlich am *Chicano Park Day* gedacht wird.

Schon vor den Verhandlungen von 1970 hatte der lokale Künstler Salvador Torres seine Vision der künstlerischen Aneignung der monumentalen Betonstützen der *Coronado Bridge* durch Wandmalereien formuliert. Als Mitglied der *Chicano*-Künstlergruppen *Los Artistas des los Barnos* und *Los Toltecas en Aztlán* und Gründer der Gruppe *El Congreso des Artistas Chicanos en Aztlán* hatte Torres selbst das Zuhause seiner Kindheit durch das Brückenprojekt verloren. Ab 1973 wurde Torres' *Chicano Park Monumental Mural Program* mit Absprache der *San Diego Coronado Bridge Authority* (als Besitzer der Brücke) begonnen.

Mit Hilfe von Untersuchungen der *San Diego State University*⁸ lassen sich die Wandmalereien und skulpturalen Ergänzungen bis 2007 in vier Phasen einordnen. An der ersten Phase um den Jahrestag des Parks des Jahres 1973/74 partizipierten ca. 300 lokale Bewohner, die oben genannten Künstlergruppen und u. a. die örtliche *Lowell Children School*. Sie war mehrheitlich von der frust- und leidvollen Erfahrung der lokalen Bewohnerschaft, von *«Chicano-Nationalismus»* und spontaner Bildgestaltung und Expressivität geprägt und ist bis

heute soz. das *Signée* des Parks geblieben. In der zweiten Phase um 1975 nahmen zusätzlich eingeladene Künstlergruppen aus Sacramento und Los Angeles teil, darunter auch Mitglieder der so genannten *Royal Chicano Air Force*, die von Torres' Künstlerkollegen Jose Montoya gegründet worden war. Die dritte Phase des Malereiprogramms umschreibt den Zeitraum um 1977 bis 1981, als der Stolz und das Engagement der Gemeinde im Kontext der forcierten Räumung störender Schrottplätze der Umgebung wieder auflebte und der Künstler Victor Ochoa einen 20-tägigen *«Mal-Marathon»* lancierte. In dieser Phase partizipierten auch *«Nicht-Chicano-Künstler»*. Um einen politisch-erzieherischen Inhalt der Wandmalereien zu garantieren, wurden die Malprogramme vom *Chicano Park Steering Committee* (i. d. F.: *CPSC*) evaluiert (Abb. 3). Einen deutlichen *Cluster* an neuen Malereien kann man zwischen den Jahren 1995 bis 2000 erkennen, an dem Künstler der *«ersten Generation»* wie u. a. Mario Torero und Victor Ochoa, aber auch Studenten und kommunale Kultureinrichtungen wie das *Barrio Logan Institute* oder die *Community Youth* mitwirkten. Eine Karte von *Chicano Park* auf der neuesten Version der *Webpage* von *Chicano Park* (Abb. 4) zeigt einen Lageplan und eine Liste der heute insgesamt 73 Einzelkunstwerke, darunter Installationen wie ein Brunnen, eine Standfigur des mexikanischen Revolutionsführers Zapata, ein Opferaltar und eine quadratische Veranstaltungsplattform mit bemalter Deckenstruktur (Abb. 5).

Die Geschichte der städtischen und nationalen Aner-



Abb.4: Lageplan von *Chicano Park* (aus der Homepage der Bürgerinitiative, 2006).

kennung von *Chicano Park* begann mit einiger Verspätung. 1977 erwähnte eine erste Großstudie zum *community mural movement* auch *Chicano Park*, der bald darauf mit seinen bis dahin ca. 50 Wandmalereien – als Ironie der lokalpolitisch spannungsvollen Entstehungsgeschichte – vom offiziellen *Historical Site Board* San Diegos aufgrund seiner für die Gemeinde identifikatorischen Signifikanz zum *Historical Site No. 143* der Stadt gekürt und sogar in *National Geographic*⁹ gewürdigt wurde.

Einzelne Künstler kehrten weiterhin zum Park zurück und befreiten bis heute die Kunstwerke von Graffiti-Vandalismus oder anderen schädlichen Umwelteinflüssen. 1986 initiierte Torres als *Chairman of the Chicano Park Arts Council*, mit dem *Harbor View Community Council* und der Künstlergruppe *Los Toltecas en Aztlán* erfolgreich eine Petition an die städtische Verwaltung zur Restaurierung und Erweiterung der Malereien von *Chicano Park*, dem offiziell der Status öffentlicher Stadtkunst zuerkannt wurde. Zur Standfestigkeitsverbesserung der Brücke durch *CALTRANS*¹⁰ (als kalifornische Bahn- und Transportgesellschaft und damit Besitzer der Brücke) nach den verheerenden Erdbeben in *Loma Prieta* bzw. *Northridge* (1989 und 1994) gründete sich das *Chicano Park Murals Committee* unter Mithilfe der städtischen Kommission für Kunst und Kultur, Repräsentanten des Bürgermeisters und anderen Stadtabteilungen. Ziel der Kampagne war ein *Masterplan* für eine selektive Restaurierung der Malereien. In den 1990er Jahren waren diese Inhalt wissenschaftlicher Studien der *San Diego State University* und wurden 1997 in das kalifornische Denkmalregister aufgenommen. 2007 erschien ein detailliertes *Manual* zur weiteren Restaurierung des Ma-



Abb.5: Der Kiosk von *Chicano Park* unter den Auffahrtsrampen der *Coronado Bridge* (Photo 2006).

lereien,¹¹ die bis heute in der touristischen Stadtwerbung von San Diego noch immer so gut wie nicht vertreten sind.¹²

Zum sozialpolitischen bzw. kulturgeschichtlichen Bedeutungskontext

«1950 mile-long wound, dividing a *pueblo*, a culture, running down the length of my body, staking fence rods in my flesh, splits me, splits me, *me raja, me raja*. This is my home. This thin edge of barb wire.»¹³

Gloria Anzaldúa, 1987

Mexican-Americans drifteten aufgrund der zunehmenden Dominanz angloamerikanischer Siedler schon vor 1900 zur diskriminierten Arbeiterklasse ab. Trotz des zwischen Mexiko und den USA 1942 formulierten *Bracero Program*, das bis 1964 fester Teil der US-amerikanischen Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen blieb, nahmen die sozial spannungsreichen und rassistisch durchsetzten Entwicklungen zu. Es waren aber gerade die besser ausgebildeten Kriegsveteranen dieser ethnischen Minderheit, die in der Folge führende Vertreter der mexikanisch-amerikanischen - ähnlichen zur afrikanisch-amerikanischen - Zivilrechts-Bewegung der Nachkriegszeit wurden. Das so genannte *Chicano Movement* erreichte in den gesellschaftlich umwälzenden 1960/70er Jahren globaler Studentenunruhen ihren Höhepunkt. Jene Bewegung kann aber nicht als eine geschlossene, sondern vielmehr als eine lose Verbindung von Kleingruppen, Organisationen und Einzelpersonen verstanden werden, die sich mit Stolz auf ihre mexikanische Wurzeln für die Verteidigung der «*Chicano-Identität*» und ihr konstruktives Mitspracherecht in einer pluralistischen US-Gesellschaft einsetzen. So trug sie einen

beträchtlichen Teil zur US-Renaissance hispanischer Kultur in den Bereichen Kunst, Musik, Literatur, Theater, Film und Journalismus und allem voran der politisch motivierten *Muralismo*- und Graffiti-Kunst bei. Gerade hier bildete sich eine charakteristische Ikonographie heraus, die nur aus der ideologischen ‚Vorgeschichte‘ heraus zu erfassen ist.

Dabei ist der Begriff *Chicano*, etymologisch aus *Mexicanos*, *Xichano*, bzw. *Chicamo* hervorgegangen, in seiner Konnotation zeitlich wie regional höchst ambivalent. Als Synonyme für *chicano* werden bis heute auch *la raza*, *la raza de bronce* bzw. *la raza cósmic* (‘die Rasse’, die ‘braune’, bzw. ‘kosmische Rasse’) oder *mestizaje* (‘gemischte Rasse’) verwendet. In breiter Basis wurde der Begriff *chicano* aber erst in den 1960er Jahren politisiert: «Entstanden aus den Landarbeiterprotesten in den 50er und 60er Jahren, bemühte sich das v. a. von Studenten und Intellektuellen getragene *Chicano Movement*, den Migranten, Wanderarbeitern und *Mexican Americans* der zweiten und dritten Generation eine gemeinsame Stimme zu geben.»¹⁴ Generell umschreibt der Begriff *chicano* heute die kulturelle Identität einer in den USA lebenden Person mit mexikanisch-amerikanischem, oftmals politisch aktivem Ursprungs- und Ethnienbewusstsein. Wichtiger Baustein dieser ‘nationalistischen Identitätskonstruktion ohne reale Nation’ ist bis heute die ideologisch motivierte Verbindung einer mythen-schweren Vorgeschichte und mit realer Vergangenheit. Darin verbanden sich – z. T. mit der Bewegung der *Brown Berets* auch militant interpretiert¹⁵ – die Forderung der Landrückgabe der spanisch-zeitlichen *Land Grants* an ihre eigentlichen Eigentümer in *New Mexico* (als Dekolonialisierung), die ökonomischen und arbeitsrechtlichen Ambitionen der so genannten *United Farm Workers*-Bewegung unter Cesar Chavez, die Anzweifelung der Gerechtigkeit des sog. Vertrages von Guadalupe Hidalgo (der nach dem mexikanisch-amerikanischen Krieg Kalifornien den USA zuschrieb) und die zunehmend auch archäologische aufgearbeitete Frühgeschichte Mexikos. So wurde der Südosten der USA unter dem Namen *Aztlán* (etymologisch ‘Ort des Ursprungs’) als mythologischer Ursprung der Azteken (*Azteca* heißt übersetzt ‘das Volk von *Aztlán*’) interpretiert, von dem aus diese angeblich nach Süden in das Tal von Mexiko zogen, dort geschichtlich nachweisbar das Azteken-Reich gründeten und von den spanischen Kolonialisten vertrieben bzw. ausgerottet wurden. Da-

mit konnten sich in den späten 1960er Jahren durch Arbeiterstreiks, Studentendemonstrationen und Kunst-Aktionen (wie *Chicano Park*) eingeforderte politische Ziele für Arbeitsrechte, Ausbildung und Gleichberechtigung mit einem mythologisch bzw. realgeschichtlich begründbaren Geburtsrecht in bzw. Landbesitz- und Kulturerbeanspruch auf *Aztlán* verbinden. Aus diesem Kontext heraus ist nachvollziehbar, warum sich die *Chicano*-Bewegung auf Hochschulebene *Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán* nannte,¹⁶ 1968 als mexikanisch-amerikanisches Selbstbestimmungsmanifest den *Plan Espiritual de Aztlán* formulierte, ihn auf der *First National Chicano Liberation Youth Conference* 1969 in Denver, Colorado offiziell annahm und sich mit dem *National Chicano Moratorium* auch gegen eine (weitere) amerikanische Kolonialisierungsbestrebung – vorher im Südwesten Nordamerikas und jetzt in Vietnam und in Zentralamerika – aussprach. Im Kern thematisierte die *Chicano*-Bewegung besonders in ihren *barrios* (zweisprachige Aus-)Bildungs-, Gesundheits-, Religions- und pluralistischere Kulturfragen. In ihren politischen, kulturellen, identifikatorischen und künstlerischen Zielsetzungen ist die ‘Thematisierung der Grenze’ zwischen den USA und Mexiko – siehe das Einleitungszitat von Punkt 2 – permanent präsent geblieben.

Aus diesem ideologischen Zusammenhang wird die als Anfangszitat des vorliegenden Aufsatzes angeführte Diktion des *Chicano Park Steering Committee* verständlich, die zum 30. Jahrestag den Park mit den Schlagworten ‘unser Land, heiliger Ort, Rückeroberung des Erbes, kleines Stück von *Aztlán*, Landnahme, Projekt historischer Rückgewinnung und Heimat’ umschrieb: «Mit der Besetzung von *Chicano Park* wandelte sich der Mythos von *Aztlán* in Realität. *La Raza* holt sich ihr Land zurück [...] der einzige Weg uns den Park zu nehmen führt durch unser Blut».¹⁷ Damit war der Akt der Landbesetzung und kulturell-künstlerischen Aneignung von *Chicano Park* durch die Gemeinde, Studenten und Anhänger der *Brown Berets de Aztlán* in entgegen gesetzter Richtung ein Akt der nationalistisch-ideologisch fundierten Wiedergutmachung: für die mythen-durchzogene Abwanderung der späteren Azteken von *Aztlán*, für die US-amerikanische Landnahme Kaliforniens im 19. und für die Diskriminierung der mexikanischen Gastarbeiter im 20. Jahrhundert. Aus dieser komplexen Verbindung von mythischer Vorzeit und

nachvollziehbarer Zeitgeschichte erklärt sich auch die Ikonographie des Wandmalerei-Programms. Der Begriff *Aztlán* selbst ist bis heute ein hochemotionaler, vieldiskutierter und oftmals politisch missbrauchter Ausdruck geblieben.¹⁸

Kunsthistorische Aspekte zu den Wandmalereien von Chicano Park

«The injustices I saw as a child became accentuated and dramatized in my teens, as I witnessed the racism imposed on people of color in this country. At that time, I, along with many of minorities of my generation, took the struggle to resist and rebel against oppression. As brown people, we learned of our proud history (pre-Hispanic) and of the shame of the genocide of our ancestors and of present generations. This motivated me to create art that told such a story.»¹⁹

Mario Torero, Mitbegründer von *Chicano Park*

Die Mehrzahl der Kunstobjekte von *Chicano Park* sind Wandmalereien, die sich entweder auf den breitflächigen und bis zum Erdboden reichenden Auflagern der Straßenrampen oder auf den hoch aufragenden, T-förmigen Brückenstützen der Brücke befinden. Dabei finden sich die in Kollektivarbeit der Gemeinde (auch von lokalen Kindergruppen) ausgeführten Malereien zumeist auf den breiteren Auflagern, die auch ohne Gerüste erreichbar waren, und jene, die aus einer professionelleren Konzeption der beteiligten Künstler entwickelten, mehrheitlich auf den hohen Stützen.

Die Ikonographie richtet sich nach sozialen, politischen und kulturellen Anliegen der *Chicano*-Mexikaner im Kampf für Gleichberechtigung und Anerkennung.²⁰ Interessant ist dabei die ideologisch motivierte Darstellungsverquickung von aztekischen Götter- und Fabelwesen (wie der gefederten Schlange *Quetzalcóatl*) und Geschichten einer mythologischen Vorgeschichte der Azteken (u. a. die Gründung von *Tenochtitlan*, dargestellt auf der Deckenunterseite des sog. Kiosks), des Landes *Aztlán* und der kosmischen Rasse *La Raza* mit internationalen Lebens- und Glaubenssymbolen (Swastika, Ying-Yang, Kreuze, Rosen, heilige Herzen) und konkreten Bildinhalten der Zeitgeschichte des 20. Jahrhundert: Diese geben Darstellungen der spanischen (und später US-amerikanischen) Besetzungsgeschichte ebenso wider wie jene von Anführern des Unabhängigkeitskriegs und der Revolution Mexikos (u. a. Miguel Hidalgo und Maria Morelos, Emiliano Zapata und Pancho Villa), von amerikanischen Arbeiterrechts- und kommunistischen Freiheitskämpfern (u. a. Cesar Chavez und Che Guevara) bis zu ganz konkreten sozialpolitischen



Abb.6: *La Tierra Mia* und *The Rage of la Raza* (Photo 2006).

Errungenschaften (Gleichberechtigung der Frau, Arbeitergewerkschaften, Zugang zu Bildung) und der Besetzung von *Chicano Park* selbst.

Das 1974 ausgeführte Logo von *Chicano Park* mit dem Motto *La Tierra Mia – Chicano Park* (‘meine Heimat – Chicano Park’) stellt die Landfläche der USA dar, nach deren im Südwesten gelegener, rot markierter Fläche von *Aztlán* (mit San Diego als blauem Punkt) eine Hand aus Mexiko greift (Abb. 6). Darüber stellte der Künstler Mario Torero mit dem Titel *The Rage of La Raza* (‘Der Zorn der Rasse’) eine Dreiergruppe dar, die sich aus einem asiatisch anmutenden Männerkopf, einer dunkelhäutig nackten Frau mit gezogener, auf den Betrachter gerichteter Pistole und einem auf einer grünen Bahn durch den Himmel gleitenden weißhäutigen Kind ohne Gesichtszüge zusammensetzt. Darüber befindet sich eine kosmische Landschaft mit Saturn, Sonne und Swastika. Auf zwei anderen Brückenpfeilern ist einerseits die Geburt der Rasse durch Mann, Frau und Embryo dargestellt, welche durch die mexikanische Maispflanze auf einer stilisierten Stufenpyramide genährt werden, während andererseits eine Muttergottes in Rosen-Mandorla über der Weltkugel schwebt und mit einem realen, kleinen Opferaltar verehrt wird (Abb. 3). Die

Abb.7: Die Parkbesetzung von *Chicano Park* (Photo 1999).

konkrete Geschichte der Parkbesetzung selbst ist ebenfalls auf einer Brückenstütze verewigt. Die Malerei stellt Szenen der Bearbeitung der von einem Bagger bedrohten Parkfläche dar und nimmt damit anderenorts zitierte Motive der *United Farm Workers* wieder auf (Abb. 7). Eine der im Maßstab größten Malereien – ebenfalls von Torero – zeigte eine Atlas-artige Figur, deren ausgebreitete Arme scheinbar die auskragende Tragkonstruktion der Brückenauffahrtsrampe tragen (Abb. 8). Die größte freistehende Skulptur des Parks ist eine zweiseitig betrachtbare, scheibenartig flache Brunnenfigur in Form eines menschlichen Paares mit Friedenstaube, Uhrwerk, Embryo bzw. Gerippe (Abb. 9). Unterhalb des Schriftzuges *Hasta la Bahio* (‘Bis zur Bucht’) stellt diese Skulptur metaphorisch den Lebenskampf der Gemeinde für ihre kulturelle Identität dar.

Um die Malereien von *Chicano Park* kunstgeschichtlich besser einordnen zu können, soll folgend auf die künstlerischen Traditionen des sog. mexikanisch-amerikanischen *Muralismo* eingegangen werden, der ideologischen aus der Mexikanischen Revolution (1910-1921) hervorging und sich um 1930 zur Zeit der Großen Depression und des *New Deal* auch in den USA ausbreitete.²¹ In wenigen Jahren hinterließen v. a. jene drei mexikanische Künstler beeindruckende Werke sozial und politisch motivierter Wandmalerei, die schon damals unter dem Namen *Los tres grandes* (‘Die großen Drei’) zusammengefasst wurden: José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) und David Alfaro Siqueiros (1896-1974).²² Siqueiros war später auch der bedeutendste Repräsentant einer zweiten Welle des *Muralismo* um 1960/70, an der dann auch (mexikanisch-)amerikanische Künstler partizipierten. In



Abb.8: ‘Der Koloss’ (Photo 2006).

beiden Zeitschnitten (um 1930 und 1970) wurde die kapitalistische, politische wie soziale Verfassung der USA landesweit von breitesten Bevölkerungskreisen und damit auch künstlerisch fruchtbar hinterfragt. Als eine «Kunst der Selbstbegründung»²³ durchlief der *Muralismo* in Mexiko ab 1910 eine formative Phase, in der, parallel zur real-wissenschaftlichen, v. a. archäologischen Wiederentdeckung der verschütteten Früh- und der kulturellen Distanzierung zur Kolonialgeschichte des Landes, die Revolution utopische Entwürfe für eine bessere Zukunft als ‘Rückkehr zum Ursprünglichen’ (nach Octavio Paz’ Essay ‘Das Labyrinth der Einsamkeit’, 1950) hervorbrachte. In dieser ‘Rückeroberung der Vergangenheit’ wurden besonders Künstler am Wiederaufbau der Nation beteiligt, die im Rahmen von Alphabetisierungskampagnen, Kulturmissionen und Freiluftschulen mit dem *Muralismo* eine öffentlich wirkende, nationalistische Avantgarde-Kunst etablierten und sich somit vom herkömmlichen, künstlerischen Primat des Me-



Abb.9: Brunnen und scheibenartige Skulptur (Photo 2006).



Abb.10: Zwei Wandmalereien aus *La Marcha de la Humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos*, Polyforum Cultural Siqueiros in Mexico City 1971 von David Alfaro Siqueiros (Photo 1994).

diums Tafelbild emanzipierten. In der Phase innovativer Ausbreitung und Reife des *Muralismo* entstanden ab den 1920er Jahren unter staatlicher Förderung großformatige Interpretationen der Revolution, wie z. B. der marxistisch-orientierte Monumentalzyklus mit 1600 qm in 124 Tafeln von Diego Rivera am Erziehungsministerium von Mexico City (1923-29). Ikonographisch setzten sich – man vergleiche mit den Themen des *Chicano Parks* – vermehrt kapitalismus-kritische Themen der Arbeiterwelt und der Volks- und aztekischen Indianerkultur mitsamt ihren Festen, Ritualen und heroischen Widerstandsleistungen gegen die spanischen Kolonialisten durch. Zur Zeit der Großen Depression in den USA erhielten Künstler wie Rivera, Orozco und Siqueiros dann auch im Kontext der Maßnahmen der amerikanischen *Work Progress Administration (WPA)* Aufträge.²⁴ Gewissermaßen zum Ende der Ausbreitungs- und Reife-Phase des *Muralismo* gestaltete Siqueiros, Zeit seines Lebens Künstler und gleichzeitig politischer Aktivist, das multifunktionale *Polyforum Cultural Siqueiros*²⁵ in Mexico City bis 1971. Auf einer mehr als 8.000 qm großen Wandmalerei aus zwölf externen und acht

internen Betonplatten beschäftigte sich Siqueiros unter dem Titel *La Marcha de la Humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos* («Marsch der Menschheit auf der Erde in Richtung des Kosmos») in mythisch-vorzeitlicher und technisch-visionärer Gegenständlichkeit und farbenfroher-expressiver Formensprache mit einer Entwicklungs-, Zustands- und Zukunftsbeschreibung der Menschheit (Abb. 10). Damit beeinflusste er formal, stilistisch wie inhaltlich auch Salvador Torres, der 1971 der staatlichen Einweihungszeremonie des *Polyforums* in Mexico City beiwohnte und später die ästhetische Wirkkraft des mexikanischen *Muralismo* – jetzt auf der US-kommunalen Ebene und ohne staatliche Subventionen – auf die Brückenstützen der *Coronado Bridge* im süd-kalifornischen San Diego übertragen sollte.

Als Spätphase des *Muralismo* kann generell die Zeitspanne ab 1980er Jahre zählen, in der sie auf der Suche nach neuen ästhetischen Möglichkeiten weniger exklusiv eingeforderte, z. T. separatistischen Bürgerrechte einzelner Ethnien, sondern mehr die Chance der kulturellen Pluralität im Vielvölkerstaat USA thematisierte.

Im Überblick lassen bei den *Chicano Park*-Künst-



Abb.11: Bis heute fehlende infrastrukturelle Entwicklung vor Ort (Photo 2006).

lern²⁶ – in einem erweiterten Thematisierungsumfang der 1970er Jahre im sozialen, politischen und kulturellen Kampf für ethnischen Wertschätzung der *Mexican-, African- und Asian-Americans* und v. a. ohne staatlich finanzielle Unterstützung – ähnliche inhaltlich-abstrakte und stilistische Gestaltungsmerkmale erkennen, wie sie schon bei *los tres grandes des muralismo* (Rivera, Orozco, Siqueiros) in den 1930er Jahren erkennbar waren:²⁷

Monumentalität, der Wille zur Farbe, generationenverbindende Mythen- und Legendendarstellungen in Alltag und Realität als Zeitbremse oder gar Entzeitlichung (retrospektive Utopie), der Wille zu direkten Aussagen in Sprache und erkennbaren Symbolen und Metaphern, philosophischer und religiöser Synkretismus (von Ying-Yang bis Mandala), die Darstellung von Gegensätzen wie Erde-Himmel, arm-reich und komisch-tragisch, die Auseinandersetzung mit dem kultureigenen Trauma in einer mythischen Ur- und aktuellen Zeitgeschichte, maßstabslose Formenvermehrung, Pluralität des menschlichen Ausdrucks im Portrait und die Darstellung von Riten und Festlichkeiten in einer Art messianischen Geist des Kulturbeitrags (*Quetzalcoatl* bringt die Kultur zu den Menschen).

Schon 1968, also sechs Jahre vor dem Beginn der Malereien von *Chicano Park*, entstanden in den USA vielleicht die ersten zwei großformatigen, politisch motivierten und zugleich ikonographisch richtungsweisen Wandmalereien des *Chicano Movement* an den Außenwänden des *Teatro Campesino* im kalifornischen *Del Rey*. Gegenüber einer Reihe prä-kolumbianischer, nobler Gestalten, die eindeutig Züge einer Maya-Abbildung von Bonampak, (Chiapas, Mexiko) trugen, positionierte der Künstler Antonio Bernal eine Gruppe mexi-



Abb.12: Demonstrationen in *Chicano Park* (Photo 2006).

kanischer Revolutions-, *Chicano-* und schwarzer (!) Bürgerrechtskämpfer wie Pancho Villa, Zapata, Chavez und Martin Luther King, die von einer weiblichen (!) *soldadera* (‘Soldatin’) angeführt wurden.²⁸ Ethnisch fundierter, politischer Aktivismus und Wandmalerei-Programme in den USA entstanden aber nicht exklusiv unter der Gruppe der *Mexican-Americans*, obwohl sie als *Chicano Movement* gewissermaßen die direkten Erben des mexikanischen *Muralismo* waren. Ein beeindruckender Vergleich ist die sog. *Wall of Respect* der *South Side* von Chicago.²⁹ Sie entstand 1967 während des US-weiten *Black Power Movement* im Kontext der lokalen *Organization of Black American Culture* mit den Künstlern Bill Walker, Jeff Donaldson und politisch aktiven Kunststudenten. Ursprünglich hieß die Wandmalerei *Black Heroes* und zeigt bis heute portraithaft lokale und nationale ‘schwarze Helden’ vom Gemeindevertreter bis zum Boxer Muhammad Ali. Manche der Wandmalereien wurden später mit aktuellen Ereignissen der Bürgerrechtsbewegung übermalt. 1971 wurde das Gebäude selbst durch ein Feuer teilzerstört und anschließend abgetragen, deren Malerei jedoch landesweit aufkommende *community mural movements* beeinflusste: Wenig später entstand nicht nur direkt gegenüber der *Wall of Respect* die sog. *Wall of Truth*, sondern auch die *Wall of Dignity* in Detroit und andere *Walls of Respect* in Boston, St. Louis und Philadelphia.

Der Begriff ‘*Wall of [Dis-]Respect*’ kann gewissermaßen als auch Metapher für die ganz aktuelle Rezeption von *Chicano Park* und der *Chicano-Bürgerrechtsbewegung* gelten: Aufgrund der hohen Umweltverschmutzung, des hohen Wohnbaudrucks³⁰ und bisher ausgebliebener infrastruktureller Entwicklung vor Ort (Abb.

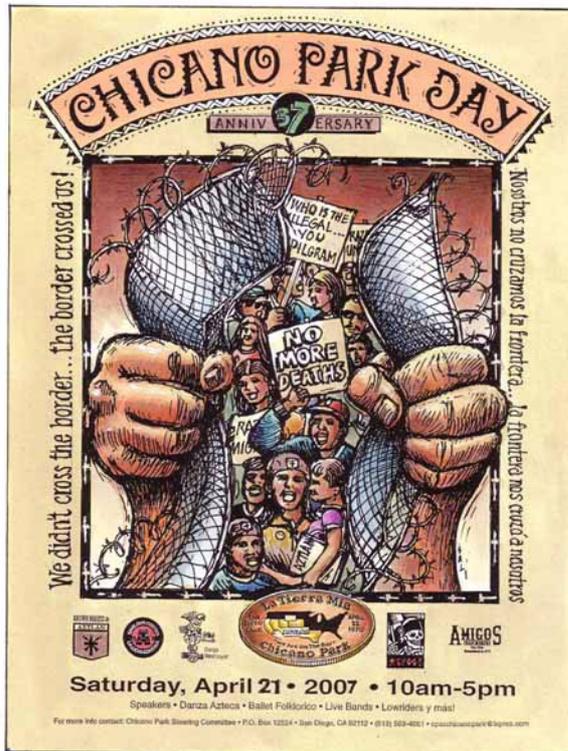


Abb.13: Plakat von *Chicano Park Day* 2007.

11) und der restriktiveren Einwanderungs- bzw. Ausweisungspolitik mexikanisch-amerikanischer Gastarbeiter im Allgemeinen war *Chicano Park* wiederholt Kulisse von stadtweiten Protesten³¹ in San Diego (Abb. 12). Das Thema von Identität und Grenze, bzw. ‚Aus-Grenzung‘ (siehe Einleitungszitat zu Punkt 2) war zum wiederholten Male auch Thema des *Chicano Park Day* 2007 und dessen alljährlicher Plakatgestaltung (Abb. 13).

Kulturelles Gedächtnis, Erinnerung und Traumatisierung: eine kulturwissenschaftlich-psychologische Interpretation

«Ziel [der integrativen Maltherapie] ist es, psychodynamisches Geschehen über methodische Schritte in «innere Bilder» zu fassen und direkte gestalterische Umsetzung sichtbar zu machen. In der Gestaltung entsteht ein ‚begreifbares‘ Gegenüber, das einer Reflexion und Bearbeitung zugänglich wird. Gleichzeitig besteht die Möglichkeit, der seelischen Energie Ausdruck und Form zu verleihen [...] Über den spielerischen Charakter des Malens gelingt es den Patienten rasch, die sie bewegenden Gefühle von Ohnmacht und Angst auszudrücken. Das unmittelbare Ausdrücken dieser Gefühle führt zu einer Katharsis, Distanzierung und Entlastung. Die traumatisierenden Erlebnisse werden in den Bildsymbolen ins Bewusstsein gehoben und bilden so ein gegenständliches Gegenüber, das für die Patienten handhabbarer und kommunizierbar sind.»³²

Maria Steinbauer, 2004

Im vierten und abschließenden Analyseschritt soll versucht werden die Entstehungsgeschichte von *Chicano Park* aus einer kulturwissenschaftlichen bzw. (kunst-)psychologischen Blickrichtung zu interpretieren.

Generell kann Gedächtnis als Groß-Speicher, als «Ort der Verwahrung von Schemen und Bildern» und das Erinnern als der «Rückruf aus der Verwahrung in die Wiederkehr des Denkens»³³ und gleichzeitig kreative, da dynamische Inhalts- und Akzentverschiebung gegenüber der Grunderfahrung definiert werden. Kollektive Erinnerung hängt von den gegenwartsabhängigen Sinnbedürfnissen und (zeiträumlichen) Bezugsrahmen ab, mit denen eine soziale Gruppe ihre Identität als Erinnerungsgemeinschaft konstituiert. Aus dieser sozial-konstruktivistischen Konzeption werden kollektive Erinnerungen an die Vergangenheit selbst zu einem kulturellen Schöpfungsakt und in ihrer Überlagerung als kulturelles Gedächtnis zu einem Generationen überspannenden, normativen Gebilde. Im kulturellen Gedächtnis wird faktische Geschichte in erinnerte und damit in Mythos und symbolische Formen transformiert, mit retrospektiv neu erfundenen (‚neu‘ erinnerten) Traditionen³⁴ verwoben und oftmals an ganz bestimm-



Abb.14: Ein Luftbild von *Barrio Logan*, der Stadtautobahn, der Brücke, *Chicano Park* und von zerstörten Parzellen und ganzen Häuserblöcken (Internetzugriff 2007).



Abb.15: Die stadträumliche Traumatisierung von Barrio Logan: Die Megastruktur der Coronado Brücke und zerstörte, in der Folge bis heute brach liegende Parzellen (Photo 2006).

ten Gedächtnisorten verankert.³⁵ Der Prozess der Ethnogenese ist eine Steigerungsform in der Konstruktion von kollektiver Identität und kulturellem Gedächtnis, die soziale Minderheiten ebenso wie ganze Nationen umfassen kann.

(Psycho-)Trauma (griech.: ‚Wunde‘) kann als kurz oder lang anhaltendes, belastendes Ereignis oder eine Situation außergewöhnlicher Bedrohung oder katastrophalen Ausmaßes bezeichnet werden, das bei einem betroffenen, unvorbereiteten Menschen eine massive, leidvolle seelische Erschütterung nach sich zieht und sich auf die Stabilität seines Selbst- bzw. Weltbildes zerstörerisch und als Sinn-, Wert- und Orientierungsverlust zukunfts pessimistisch und vergangenheitsorientiert auswirkt.³⁶ Abhängig vom sozialen Maßstab (Einzelpersonen, Gruppen, ganzen Nationen), von der zeitlichen Einwirkungsdauer, etwaigen Wiederholungen, Verarbeitungsschritten und Weitergabemechanismen des Traumas kann man von kollektiven, additiven/kumulativen, sequenziellen und transgenerationalen Traumatisierungen³⁷ sprechen, die auch den Mechanismus von Gedächtnis und Erinnerung nachhaltig beeinflussen.

Ohne Zweifel stand am Anfang der Geschichte von *Chicano Park* eine kollektive Traumatisierung der Bewohnerschaft von *Barrio Logan*, als durch den Bau der monumentalen, fremdartigen und lebens(raum)bedrohlichen Stahlbetonstrukturen des *Interstate I-5* und der *Coronado Bridge* das über Generationen sowohl baulich kleinmaßstäblich, als auch ethnisch und sozial ausdefinierte ‚Stadttraum-Gedächtnis‘ zerstört wurde (Abb. 14, 15). Betraf ein solcher, für die westliche Welt der 1960er Jahre typisch rücksichtslose Stadtausbaue auch andere Bevölkerungsschichten, so erweiterte/überla-



Abb.16: Wandmalereien an einem Brückenpfeiler über die Gefahren in Barrio Logan. (links: Die personalisierte Giftspritze vor der Brücke; rechts: Fliehende Einwohner der Gemeinde (Vergrößerung)) (Photo 2006).

gerte sich das stadt- und sozialräumliche Trauma von *Barrio Logan* als Einzelfall mit der seit dem 19. Jahrhundert wiederholt stattfindenden, kollektiven Diskriminierung der *Chicano*-Bevölkerung zu einer transgenerationalen und gleichzeitig kumulativen/additiven Traumata-Erfahrung.³⁸ Wie weiter oben angedeutet, stimulierte das sog. *Chicano-Movement* der 1970er Jahren in der Gefahr sozialer Desintegration und für eine kollektive Identitätsstabilisierung ihr kulturelles Gedächtnis als vitale Ressource in Form von Bildern und Erinnerungen an eine mythisch-heroische und symbolschwere Vorgangeneit.³⁹ Für ein kohärenteres Weltbild beförderte die «Arbeit an der inneren Landkarte»⁴⁰ den Mythos vom Land *Aztán*, in dem sich reale wie erfundene Traditionen und Erinnerungen vermengten. Die Rückeroberung des real traumatisierten Ortes unter den Brückpfeilern der *Coronado Bridge* durch die *Chicano*-Gemeinde von *Barrio Logan* war damit ein integrativer Teil an der Arbeit ihres eigenen kulturellen und ethischen Gedächtnisses, das der symbolischen Topographie des Landes *Aztlán* eingeschrieben war.⁴¹

Im Gegensatz zu den zeitgleich auch anderswo stattfindenden, erfolglosen und folglich deprimierenden Bevölkerungsprotesten gegen Stadtzerstörungen übertrug die Gemeinde von *Barrio Logan* das freigewordene, kreative Potential der identitäts-stabilisie-

renden Bilder von mythischer Vor- und kämpferischer Ist-Zeit auf das lebensraumbedrohliche Objekt ihrer Aggression selbst: auf die Pfeileroberflächen der alles und alle erdrückenden Brücke.⁴² Die Graffiti-Künstler applizierten – quasi als lokale Träger des kulturellen Gedächtnisses – aztekische Pyramiden als Sammlungszeichen und Symbole einer imaginierten politischen Identität, thematisierten den vorgeschichtlichen Exodus nicht als historisches Ereignis, sondern als permanente Erinnerungsfigur transgenerationeller Identität einer ethischen Minorität.⁴³ Sie stabilisierten ihre zeitgenössische Leidensgeschichte (Abb. 16) neben aztekischen Fabelwesen und historischen Revolutions- und Arbeiterführern, verbanden alles mit Phantasie- und Lebensmotiven in bunten Farben und beschränkten damit trotz weiterer Bedrohungen⁴⁴ quasi von selbst eben jenen kreativen Weg der zukunfts-, da lebensbejahenden und selbst-stabilisierenden Traumverarbeitung, der heute unter dem Namen der Kunsttherapie⁴⁵ weltweit verwissenschaftlicht und akademisiert wird (siehe Einleitungszitat von Punkt 4).

Endnoten

- 1 Marco Anguiano (Chicano Park Steering Committee), The Battle of Chicano Park: A Brief History of the Takeover. <http://calacapress.com/cpsc/cpscwhatisthe.html> (Übersetzung des Autors, Zugriff 3.2007).
- 2 Dazu: National Park Service, A History of Mexican Americans in California (2000), http://www.cr.nps.gov/history/online_books/5views/5views5.htm (Zugriff 2.2007).
- 3 Dazu auch eine Darstellung der Stadtentwicklung von Barrio Logan: Steve Schoenherr, Barrio Logan Outline (2000), <http://history.sandiego.edu/gen/projects/178/barriologan00.html> (Zugriff 2.2007).
- 4 Zu kalifornischen Japantowns: Michael S. Falser, *Denkmalpflege und nationale Identität in den USA: Vom exklusiven Kulturerbe zum Konzept des 'Traditional Cultural Property'* (mit Unterstützung von Thomas F. King), in: *Building America*, hg. v. Anke Köth, Anna Minta und Andreas Schwarting, Dresden 2007.
- 5 Der Bau der Brücke wurde schon 1888 erwogen, als auf der Halbinsel Coronado das opulente *Hotel del Coronado* eröffnet wurde (später bekannt durch die Verfilmung von *Some Like It Hot*) und vorerst durch einen Fährverkehr erschlossen wurde. Die Bewohner von Coronado und die *United States Navy* sprachen sich bis in die 1950er Jahre gegen den Bau der Brücke aus, bevor zwischen 1957 und 1962 deren Planung realisiert wurde.
- 6 Dazu: Kevin Delgado, *A Turning Point: The Conception and Realization of Chicano Park*, in: *The Journal of San Diego History*, Winter 1998, Ausgabe 44, Nummer 1. <http://www.sandiegohistory.org/journal/98winter/chicano.htm> (Zugriff 3.2007).
- 7 Das *Chicano Park Steering Committee* ist seit einigen Jahren in Form einer eigenen *Webpage* present: <http://calacapress.com/cpsc/cpscwhatisthe.html> und www.chicano-park.org (Zugriff 3.2007).
- 8 Im Rahmen des Programms *'Mexican American Studies – Chicano History'* an der *San Diego State University* wurde das *Chicano Park Historical Documentation Project* ins Leben gerufen, das sich unter den Projektleitern Katheen L. Robles (Kulturanthropologin) und Richard Griswold del Castillo (Historiker) mit der Geschichte des Parks beschäftigte. <http://www.chicanopark-sandiego.com/history/index.html> (Zugriff 3.2007).
- 9 Griffin Smith jr., *The Mexican Americans. A people on the move*, in: *National Geographic*, Band 157, Nr. 6 (Juni 1980), S. 780-808. Einer der ersten Erwähnungen in: Eva Sperling Cockcroft, *Towards a People's Art*, New York 1977, hier besonders S. 9-10.
- 10 In diesem Kontext des *Seismic Retrofit Project* entstand 1996 eine legislativ vorgeschriebene Studie zur künstlerischen Bedeutung der Malereien in: Jim Fisher, *Historic Resource Evaluation Report for the San Diego-Coronado Bay Bridge, Chicano Park and the Chicano Park Murals, San Diego County*, San Diego 1996. Diese Ergebnisse wurden 2001 zusammengefasst publiziert in: Martin D. Rosen und James Fisher, *Chicano Park and the Chicano Park Murals: Barrio Logan, City of San Diego, California*, in: *The Public Historian*, Vol. 23, No. 4, S. 91-112 (Herbst 2001).
- 11 Chicano Park Steering Committee, Caltrans, *Chicano Park Mural Restoration Technical Manual*, San Diego 2006.
- 12 Eine Ausnahme stellt die von der Hafenerwaltung beworbene Walking Tour dar, http://www.portofsandiego.org/sandiego_publicart/chicanopark.asp (Zugriff 3.1007). Es ist interessant zu erwähnen, dass gerade der touristische Stadtlogan *'San Diego – America's finest city'* parallel zur ambivalenten Minderheiten- und Zuwanderungspolitik der Stadt durch eine Multimedia-Installation von Chicano-Künstlern 1988 thematisiert wurde. Dazu: C. Ondine Chavoya, *Collaborative public art and multimedia installation. David Avelos, Loius Hock, and Elisabeth Sisco's 'Welcome to America's Finest Tourist Plantation'*, in: *The Chicana/o Cultural Reader*, hg. v. Angie Chabram-Dernersesian, New York 2006, S. 136-149.
- 13 In: Gloria Anzaldúa, *Borderlands, La Frontera*, San Francisco 1987, S. 2f. Hier zitiert aus: *The Chicana/o Cultural Reader*, hg. v. Angie Chabram-Dernersesian, New York 2006, S. 97.
- 14 Gabriele Pisarz-Ramirez, *Homeland and borderlands – kulturalnationalistische Konzepte des Chicano Movements und ihr Revision in der Literatur von Chicanas*, in: *Geschlechterdifferenzen und Amerikastudien in Deutschland. Analysen und Interpretationen*, hg. v. Anne Koenen und Catrin Gersdorf, Leipzig 1999, S. 83-96, hier S. 83.
- 15 Als eine militante Aktivistengruppe innerhalb des *Chicano Movement* galten die so genannten *Brown Berets*, die auch in der Besetzung von *Chicano Park* 1970 anwesend war. Sie war quasi das Äquivalent zur *Black Panther Party* der Bewegung der *African Americans*.
- 16 1999 korrigierte die *MEChA* ihren vormalig ideologisch rigorosen Auftrag, indem *'Chicano-Sein'* sich jetzt nicht mehr an einen konkreten Nationen- oder Souveränitätsanspruch festzumachen habe, sondern eine Art pluralistische, inklusive, pazifistische und anti-imperiale Philosophie sei.
- 17 Siehe Anmerkung 1, Übersetzung durch den Autor.
- 18 Dazu zwei Artikel aus der *San Diego Union-Tribune* aus dem Jahre 2003: *A park's future hangs on word: Caltrans says word 'Aztlán' is 'militant' and using it could violate federal rules* (28. Februar) und *Chicano Park renovationists allowed use of term 'Aztlán'* (5. März).
- 19 Zitat von Mario Torero, in: *Contemporary Chicana and Chicano Art. Artists, Works, Culture, and Education*, hg. v. Gary D. Keller, Tempe, Arizona 2002, Band 2, S. 272.
- 20 Die bisher umfangreichste Einzelstudie aller Malereien in: Pamela Jane Ferree, *The murals of Chicano Park, San Diego, California* (Kunstgeschichte-Diplomarbeit an der San Diego State University) San Diego 1994.
- 21 Der Einfluss der mexikanischen Maler in den USA wurde als «Dekade der mexikanischen Invasion» bezeichnet, in: Laurance Hurlburt, *The Mexican Muralists in the USA*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1989, S. 4.
- 22 Später wurde diese Dreiergruppe um die mexikanische Künstlerin Frida Kahlo, die Frau von Rivera, ergänzt.

- 23 Hans Haufe, *Der Muralismo: Eine Kunst der Selbstbegründung*, in: *Imagen des Mexico. Der Beitrag Mexikos zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Erika Billeter, Ausstellung der Schirn Kunsthalle in Frankfurt/Main. 1987-1988. Frankfurt/Main 1987, S. 91-103.
- 24 Darunter befand sich z. B. Orozcós Wandzyklus im *Baker Library Reserve Room* im Dartmouth College, Hanover in New Hampshire über die Entwicklung des amerikanischen Kontinentes. Mitunter ein Schlußpunkt der Erfolgsgeschichte des mexikanischen *Muralismo* waren die Projekte im New Yorker *Rockefeller Center* und in der *New Workers School* von Riberas, der 1931 sogar eine Werkschau im berühmten *Museum of Modern Art (MOMA)* gehabt hatte. Siqueiros als orthodoxer Marxist und Mitgestalter der mexikanischen Arbeiterbewegung kam erst 1932 in die USA und begründete dort sogar die kommunistische Partei mit.
- 25 Dazu: [www.Polyforumsiqueiros.com](http://www.polyforumsiqueiros.com) (Zugriff 3.2007).
- 26 Neben anderen Künstlern waren Victor Ochoa (geboren 1948 in Los Angeles), Mario Torero (geboren 1947 in Lima, Peru) und Salvatore Torres (geboren in 1936 in El Paso, Texas) in den USA ausgebildete Künstler, die sich zu politischem Aktivismus bekennen, in: *Contemporary Chicana and Chicano Art. Artists, Works, Culture, and Education*, hg. v. Gary D. Keller, 2 Bände, Temple 2002.
- 27 Ida Roriguez-Prampolini, *Das Mexikanische in der mexikanischen Kunst*, in: *(BILLETTER WIE ANM :::) Imagen des Mexico. Der Beitrag Mexikos zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Erika Billeter, Ausstellung der Schirn Kunsthalle in Frankfurt/Main. 1987-1988. Frankfurt/Main 1987, S. 45-52.
- 28 Dazu: Shifra M. Goldman, *The Iconography of Chicano Self-Determination: Race, Ethnicity, and Class*, in: *The Art Journal*, Vol. 49, Nr. 2 (Depiction of the Dispossessed), Sommer 1990, S. 167-173. Goldman berichtet auch noch von zwei Malereien in einer Schule in New Mexico von 1971, die neben prä-kolumbianischen Indianern einen gekreuzigten Jesus mit dem Schriftband «15.000 Chicanos muertos en Vietnam. Ya basta!» («15.000 tote Chicanos in Vietnam. Es ist genug!») darstellten und somit direkt die Forderungen des *Chicano Moratorium* gegen den Vietnam-Krieg transzendierten.
- 29 Dazu: <http://www.blockmuseum.northwestern.edu/wallofrespect/home.htm> (Zugriff 2.2007) und Jeff Donaldson, *The Rise, Fall and Legacy of the Wall of Respect Movement*, in: *International Review of African American Art* 15, Nr. 1 (1998), S. 22-26.
- 30 «Environmental Justice Case Study: Industrial Pollution in Barrio Logan», in: <http://www.umich.edu/%7Esnre492/holtzman.html>. Zum Entwicklungsdruck in Süd-San Diego: «Letztes Mittel Enteignung», in: <http://www.manager-magazin.de/geld/geldanlage/0,2828,457437,00.html> (Zugriff 3.2007).
- 31 «Hundreds march in San Diego for migrant rights» (Homepage des *Maoist Movement* am 8.4.2006. <http://www.etext.org/Politics/MIM/agitation/gatekeeper/migrants040806b.html> (Zugriff 2.2007)).
- 32 Vgl. *Psychotrauma. Die Posttraumatische Belastungsstörung*, hg. v. Friedmann u. a., Wien, New York 2004. S. 153f.
- 33 F. G. Jünger, *Gedächtnis und Erinnerung*, Frankfurt/Main 1957, S.15f.
- 34 E. Hobsbawn und T. Ranger, *The invention of tradition*, Cambridge 1983. Dieses Buch thematisiert die Erfindung von Traditionen im Ausbildungsprozess moderner Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert.
- 35 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*; München 1992, S. 52. Schon die wegweisende Publikation «Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen» von Maurice Halbwachs (französische Erstausgabe 1925) thematisierte die soziale Bedingtheit des kollektiven Gedächtnisses.
- 36 «Dem Gefühl der verlorenen Vergangenheit entspricht die Erfahrung einer nicht vorhersehbaren Zukunft», Alessandro Cavalli, *Die Rolle des Gedächtnisses in der Moderne*. in: *Kultur als Lebenswelt und Monument*, hg. v. Aleida Assmann und D. Harth, Frankfurt/Main 1991, S. 203.
- 37 Dazu in: Friedmann, *Psychotrauma*, S. 5-63 (allgemeine Definitionen) und S. 197-211 (Trauma bei den Opfern der NS-Verfolgung).
- 38 Transgenerationell deshalb, weil sich die Diskriminierungserfahrung der frühen mexikanischen Siedler z. T. unverarbeitet auf die Folgegenerationen übertrug und kumulativ/additiv, da zu dieser «Altlast» als Grunderfahrung in fast regelmäßigen zeitlichen Abständen neue Traumatisierungen hinzukamen (vgl. die Ausweisungen in der Großen Depression um 1930, die Diskriminierung der 1960er Jahre und die aktuellen Diskussionen um die millionenhaften Ausweisungen neu zugezogener Gastarbeiter aus Mexiko).
- 39 Zu Traumatherapie durch Stabilisierung und Ressourcen-Aktivierung in: *Michaela Huber, Wege der Traumabehandlung. Trauma und Traumabehandlung*, Teil 2. Paderborn 2004, S. 91f.
- 40 *Überleben am Abgrund. Psychotrauma und Menschenrechte*, hg. v. Klaus Ottomeyer und Karl Peltzer, Klagenfurt/Celovec 2002, S. 196.
- 41 «Das Land wiederzugewinnen heißt, die Geschichten wiederzugewinnen, die in die Topographie des Landes eingeschrieben sind.», in: Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2003, S. 292. In diesem Buch geht Assmann auch auf ethnische Minderheiten in den USA und als Fallbeispiel auf die Reservat-Indianer im mexikanisch-amerikanischen Grenzland ein.
- 42 Damit stehen die malerischen Konfrontationen von *Chicano Park* gegenüber des real übermächtigen Bedrohungsobjektes gewissermaßen sogar auf einer Ebene mit den Graffiti der Berliner Mauer, die in einem größeren Maßstab Stadtraum und Stadtgesellschaft nachhaltig traumatisierte.
- 43 Jan Assmann ging in seinem Buch «Das kulturelle Gedächtnis» im Kapitel «Kulturelle Identität und politische Imagination» auf symbolische Pyramidendarstellungen des alten Ägypten ein und thematisierte das Thema «Exodus» als fundierendes Identitätselement einer Minorität (Israel) im Kontext des erdrückenden Assimilierungsdrucks einer materiell überlegenen Kultur.
- 44 *Barrio Logan* steht als südlicher Stadtrand von San Diego seit mehreren Jahren im Fokus neuer Wohnraumverdichtung. Damit ist der noch vergleichsweise billige Wohnraum der Gemeinde durch ehrgeizige Hochhaus-Projekte weiterhin gefährdet. Dazu als Beispiel:
- 45 Dazu u. a.: Karl-Heinz Menzen, *Grundformen der Kunsttherapie*, München, Basel 2004.

Abbildungsnachweis

- Abb.1 Sanborn Fire Insurance Map von San Diego, 1950 (Online-Archiv der San Francisco Public Library: <http://sfpl.org/sfplonline/dbcategories.htm>, Zugriff 3.2007)
- Abb.2 Portion of the Point Loma (1975) 7.5' topographic quadrangle, in: Martin D. Rosen, James Fisher, *Chicano Park and the Chicano Park Murals: Barrio Logan, City of San Diego, California*. In: *The Public Historian*, Vol. 23, No. 4 (Herbst 2001), S. 93, Abb.1.
- Abb.3 Homepage von Chicano Park: www.chicano-park.org (Zugriff 3.2007)
- Abb.7 Photograph Scholz Rittermann, Kalenderblatt April, Chicano Park 30th Anniversary 2000, Chicano Park Steering Committee, San Diego 1999.
- Abb.10 Heinz J. Kuzdas, Mural art, Wandmalerei, Wall painting, Muralismo. Berlin, Los Angeles, Mexico City. Berlin 1994, S. 84, 85.
- Abb.11 Homepage des Maoist Movement, Unter: <http://www.etext.org/Politics/MIM/agitation/gatekeeper/migrants040806b.html> (Zugriff 2.2007)
- Abb.13 Abbildung zur Verfügung gestellt von Tommie Camarillo, Chicano Park Steering Committee (3.2007)
- Abb.14 Satellitenbild unter: <http://maps.google.de> (Suchfeld San Diego, CA)

Abb.4-6, 8-9, 12, 15-16 Photo Michael Falser, 2006

Zusammenfassung

Chicano Park ist mit seinen über 70 öffentlich zugänglichen Freiluft-Wandmalereien und Skulpturen eine der beeindruckendsten Stätten sozialpolitisch und basisdemokratisch motivierter ›Volkskunst‹ einer ethnischen Minderheit in den USA und stellt in seiner seit 1970 bis heute steten Weiterentwicklung und Pflege durch ansässige Gemeinde ein herausragendes Beispiel von ›lebendigem Kulturerbe‹ dar. Es war das Ziel die herausragende Bedeutung des Parks durch die Überlagerung entwicklungs-, sozial- und kunstgeschichtlicher und kulturwissenschaftlich-psychologischer Perspektiven herauszuarbeiten.

Dabei entwickelte sich *Chicano Park* im Medium der Kunst zu einer (in dieser Auswirkung allerdings singulär gebliebenen) Erfolgsgeschichte der mexikanisch-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Die Gemeinde von *Barrio Logan* erstritt sich von der kampfbereiten Landbesetzung der Landfläche unter dem lebensraumbedrohlichen Brückenbauprojekt 1970 und der gemeinschaftlich ausgeführten malerischen Ausgestaltung bis heute zunehmend lokale, städtisch-administrative, universitär-akademische bis national-mediale Anerkennung, bis der Park und seine Kunst sogar in das Kalifornische Denkmalregister aufgenommen wurde und bis heute sogar z.T. mit staatlichen Subventionen restauriert wird. Der Park ist aber auch ein bedeutender sozialpolitisch und kulturgeschichtlich hoch verdichteter Ort, an dem sich die mexikanisch-amerikanische Identität im Allgemeinen mit den ideologischen Geschichtskonstruktionen des sog. *Chicano Movement* der turbulenten 1970er Jahre im Speziellen verband. Genau an diesem Ort stabilisierte sich demnach auch symbolisch der Topos eines zu friedvoll zu Ende gekommenen ›Dauer-Exodus‹, als sich die Parkgeschichte mit berechtigten zeitgenössischen Forderungen nach sozialer Gleichberechtigung einer ethnischen Minderheit und einem hochspekulativen Landanspruch aufgrund einer aztekischen Frühgeschichte im sagemuwobenen Land *Aztlán* überlagerte. Genau dieses ideologisch brisante Konstrukt bestimmte auch die künstlerische Ikonographie der Wandmalereien auf Straßen- und Brückenaufslagern von *Chicano Park*, in denen sich aztekische Götterwesen mit Schöpfungsszenen der

kosmischen Rasse über Aztekenpyramiden, weltweit geltenden Lebenssymbolen, mexikanischen(-amerikanischen) Revolutionshelden und real-zeitgenössischen Szenen der Farmarbeitergewerkschaft, Frauenemanzipation und der Parkbesetzung selbst zu einem *Chicano-Kosmos* zusammen fanden. Dabei nahmen die Maler von *Chicano Park* auch stilistische eindeutig Bezug auf die künstlerischen Traditionen des aus Mexiko stammenden *Muralismo*, der als großformatige, öffentliche Volkserziehungskunst aus der Mexikanischen Revolution (1910-1921) hervorging, v. a. in den 1930er Jahren mit Künstlern wie Rivera und Siqueiros auch auf die USA ausstrahlte und Ende der 1960er Jahre sogar die Künstler des *Black Power Movement* beeinflusste. Letztlich kann *Chicano Park* aus psychologischer Sicht als Geschichte einer durch Kunstaktionen erfolgreichen Selbststabilisierung einer über Generationen bis heute durch Ausgrenzung, Rassismus und Stadtraumvernichtung (transgenerationell und kumulativ) traumatisierten *Chicano*-Gemeinde von San Diego gedeutet werden.

Dass das mexikanisch-amerikanische ›Ausgrenzungs‹-Trauma mit *Chicano Park* allerdings nicht zu einem vorerst vorbildhaften Ende gekommen ist, wird in Angesicht des menschenverachtenden Grenzmauerbaus der USA zu seinem Nachbarn Mexiko und der sich zunehmend verschärfenden Immigrantpolitik der *Bush-Administration* kaum zu übersehen sein.

Der Autor möchte sich ganz besonders bei Tommie Camarillo vom *Chicano Park Steering Committee* für die überaus freundliche Kooperation für diesen Aufsatz bedanken. Großer Dank geht auch an Dr. Julia Huemer (AKH Wien), die dem Autor zu Fragen der Psychotraumatologie hilfreich zur Seite stand.

Autor

Michael Falser, Studium der Architektur und Kunstgeschichte in Wien und Paris, Promotion 2006 als Teilnehmer des Graduiertenkollegs ›Bauforschung – Kunstwissenschaft – Denkmalpflege‹ an der TU Berlin mit dem Titel ›Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland‹ (Dresden: Thelem Verlag 2008). 2006 Arbeit in einem Denkmalpflege-Büro in San Francisco, Kalifornien (USA). Zur Zeit wiss. Mitarbeiter am Institut für Denkmalpflege und Bauforschung der ETH Zürich/Schweiz. Aus der parallelen Beschäftigung als freiberuflicher Architekturhistoriker ist der vorliegende Beitrag entstanden.

Titel

Michael Falser, «Chicano Park. Bürgerinitiative, Graffiti-Kunst und Traumverarbeitung. Geschichte und Bedeutung von ›Chicano Park‹ in Barrio Logan, San Diego (Kalifornien, USA)», in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2007 (15 Seiten), www.kunsttexte.de.