

Die umfangreiche Ausstellung »Arte Portuguesa« in Osnabrück lenkte vom 14. Juni bis 23. August 1992 den Blick auf die Kunst eines Landes, das – nicht nur geographisch – eine Randposition in Europa einnimmt. Während Spanien mit den Olympischen Spielen und der Weltausstellung in diesem Sommer alle Aufmerksamkeit der Medien auf sich zog, gab diese repräsentative Schau zeitgenössischer portugiesischer Kunst den Wink, eingeschränkte Sichtfelder zu erweitern.

Von europäischen Kunstkritikern und Ausstellungsmachern bislang nicht beachtet, ging die Initiative zur Präsentation portugiesischer Gegenwartskunst denn auch von interessierten Nicht-Kunsthistorikern aus, Eberhard Rohling, Jürgen Sütterlin und Werner Tobias, die die Gulbenkian-Stiftung in Lissabon für eine Zusammenarbeit gewinnen konnten. So wurden die Texte zu dem jetzt zweisprachig vorliegenden Katalog von portugiesischer Seite verfaßt, von Prof. Rui Mário Gonçalves und dem Direktor der Gulbenkian-Stiftung Arq. José Sommer Ribeiro. Zur Zeit gibt es Überlegungen, auf der Grundlage der sehr sorgfältig gestalteten Publikation eine ähnliche Ausstellung im eigenen Land, wahrscheinlich in Lissabon, zu zeigen.

Unwillkürlich verbindet sich mit einer solchen Ausstellung die Frage nach einer besonderen kulturellen Identität, der Existenz des spezifisch »Portugiesischen« und seiner möglichen Erscheinungsform in der Kunst. Diese nicht unproblematische Fragestellung liefert bereits in der ausführlichen Einleitung des Katalogs breiten Diskussionsstoff. Hier ist erstmals in deutscher Sprache – und daher sehr verdienstvoll – eine zusammenfassende Darstellung der portugiesischen Kunst im 20. Jahrhundert gegeben; ein Überblick, der das Fehlen linearer Kontinuitäten in diesem Land offenbart. Die künstlerische Entwicklung ist hier vielmehr von Sprüngen und immer wiederkehrenden Neuanfängen gekennzeichnet, eine Problematik, deren Wurzeln die portugiesischen Kunsthistoriker in einer mangelnden kulturellen Identität, bzw. deren Nichterfahrbarkeit im gesellschaftlichen Kontext zu sehen glauben<sup>1</sup>, in deren Folge junge Künstler meist frühzeitig das Land verließen und eine Anbindung an internationale Kunstströmungen suchten. Von einer fehlenden Identität zu sprechen, wäre gewiß falsch, vielmehr ist sie durch Selbstgenügsamkeit und Selbstvergessenheit gekennzeichnet. Immer wieder wird das Land als »Insel« charakterisiert, zeitlich – in seiner Rückständigkeit – und geographisch – in der Abgrenzung gegen Spanien und damit zum Kontinent, der fern wie Indien oder Brasilien erscheint.<sup>2</sup> Diejenigen, denen es zu beengt und begrenzt erschien, verließen es seit nahezu fünfhundert Jahren. Es zeigt sich aber, daß die meisten portugiesischen Künstler im 20. Jahrhundert über den »Umweg« Europa zu eigenen Traditionen und Inhalten zurückfinden, wie etwa Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918) oder Helena Vieira da Silva (1908-1992). Allerdings konnte es durch den permanenten Exodus nicht zu einer kontinuierlichen Kunstentwicklung innerhalb des eigenen Landes kommen.

Das diktatorische Regime Salazars, dem Portugal über vierzig Jahre – bis zur Revolution 1974 – unterstand, verhinderte weiterhin eine eigenständige Entfaltung der Kunst. Seit dem Ende der zwanziger Jahre gebot der »Estado Novo« Salazars

den expressionistischen Innovationen in der Skulptur Einhalt durch offizielle Aufträge im Sinne konservativer Repräsentation. »Die moderne Skulptur verlor mit der staatlichen Vereinnahmung ihre ureigenste Qualität, das Lyrische«<sup>3</sup> heißt es im Katalog. Erst nach der Revolution fand die portugiesische Skulptur wieder Anschluß an die Moderne. Die bildende Kunst konnte hingegen von ihrem weniger offiziellen, marginaleren Status profitieren, die Zensur und das Abgeschnittensein von der »freien« Welt teilweise umgehen, Verbindungen zur internationalen Moderne halten und eigene Ausdrucksformen finden. Die Dominanz postsymbolischer, phantastischer und surrealistischer Elemente kann als mehr oder weniger verhüllte Opposition gegen das diktatorische Herrschaftssystem verstanden werden. Allerdings markiert die Nelkenrevolution von 1974 und die mit ihr einhergehende Liberalisierung nicht die zu erwartende Zäsur in der bildenden Kunst. Zum einen hatten sich bereits in den sechziger Jahren – parallel zu den Studentenunruhen und der Kriege in den afrikanischen Überseeprovinzen – tiefgreifende Veränderungen in den künstlerischen Ausdrucksformen vollzogen. Zum anderen wirkten die Revolution und die damit verbundenen Künstlerdiskussionen sich nicht sogleich beflügelnd oder befruchtend auf die Kunstentwicklung aus. Heute, nachdem die Krise des Kunstmarktes der siebziger Jahre überstanden ist, sich mit der Verfassung von 1976 politisch ein liberaler Pluralismus durchsetzte und verschiedene Institutionen zur Förderung zeitgenössischer Kunst gegründet sind – z.B. das Zentrum Moderner Kunst der Gulbenkian-Stiftung in Lissabon (1983) oder das Museum für Moderne Kunst in Porto (1989) –, lassen die »erlangte Freiheit in der kreativen und kritischen Arbeit und die bessere Kenntnis des Landes« nach Ansicht der Autoren »in Bezug auf eine organische Beziehung zwischen Kunst und Publikum in Portugal eine hoffnungsvollere Perspektive aufscheinen.«<sup>4</sup> Das bedeutet, daß die Liberalisierung eine offeneren, kritische Auseinandersetzung mit dem eigenen Lebensraum und der Kultur ermöglicht und damit eine Annäherung der Intellektuellen und Künstler an das eigene Land und das Publikum.

Der Blick in die Osnabrücker Ausstellung, die die Werke von vierundzwanzig zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern sowie eine Retrospektive des von 1927 bis 1932 in Berlin lebenden Malers Mário Eloy (1890-1951) präsentierte, zeigte ein breites Spektrum der Medien – vom Archaisch-Kunstgewerblichen über Gemälde bis zu neuen Technologien – auf dessen Besonderheiten die Wahl des Ausstellungsortes – Dominikanerkirche, Galerie an der Bocksmauer, Akzisehaus und Kulturgeschichtliches Museum – größtenteils Rücksicht nahm. »Eingeladen« wurde in die Ausstellungsorte mit Wandflächenobjekten in der Art des »pattern paintings« von Xana, die mit ihrer eigenwilligen, von der Architektur weitgehend unabhängigen graphischen Textur und mit ihrer grellen Farbigkeit ins Auge sprangen; laute Hinweisbilder auf eine Ausstellung, in der sonst eher stille, subtile Momente überwogen.

Auffällig sind in der figurativen Malerei die stark phantastischen, visionären Elemente. Gerne werden sie mit Anspielungen auf die eigene Tradition und Geschichte verknüpft. Bezeichnenderweise ist der heute sechzigjährige António Costa Pinheiro, der seit 1963 in München lebt, nach einer Reihe konzeptueller und gegenständlicher Arbeiten aus dem Bereich der Technologie, Ende der siebziger Jahre zu portugiesischen Mythen zurückgekehrt. In seinen beiden Triptychen »König Sebastião« bezieht er sich auf den in Portugal wohl am lebendigsten gebliebenen Kult,

den des Sebastianismus, die große Hoffnung, daß der in der Schlacht von 1578 gefallene junge König überlebt habe und als portugiesischer Heilbringer wiederkehre. Die Beliebtheit des Königs verbindet sich bemerkenswerterweise mit seinem Scheitern; sein Mythos spricht für die Melancholie der Portugiesen und für ihre passive Haltung des sehnsuchtvollen Wartens auf von außen kommendes Glück.<sup>5</sup> Die Gestalt des Königs tritt bei Pinheiro einerseits als unmittelbare Identifikationsfigur des Malers in Erscheinung (König als Maler), andererseits als Objekt seiner Betrachtung, der Projektion und künstlerischen Darstellung (König als Staffeleibild). Untrennbar verbinden sich Identifikation und Betrachtung, der Kult ist Bestandteil der eigenen Identität des Malers. Über die Darstellung Fernando Pessoa's, dem bedeutenden portugiesischen Schriftsteller, und seiner wichtigsten Heteronyme nähert er sich in einem anderen Gemälde dem Thema verschiedener, in einer Person vereinter Identitäten. Auf Fernando Pessoa bezieht sich auch eine radierte Serie von Bartolomeu Cid: Die fragmentierten, collagehaft zusammengesetzten Stadtansichten, Hafen- und Meeresmotive sind mit Versen aus Pessoa's berühmter »Ode marítima« durchzogen. Reich an Anspielungen auf Traditionen sind auf andere Art die surrealistischen Collagen von Fernando de Azevedo. Der Mitbegründer der Lissaboner Surrealistengruppe von 1947 nimmt nicht nur ironisierend Motive der surrealistischen Väter De Chirico und Buñuel in seine Collagen auf, sondern fügt auch Ausschnitte aus dem berühmtesten portugiesischen Bildwerk des Mittelalters, den Tafeln des Heiligen Vinzent von Nuño Gonçalves, in seine Komposition ein.

Daß solche Rückbezüge auf die eigene Tradition im Ausstellungskatalog keinerlei Erwähnung finden, hängt mit der vornehmlich künstlerisch-formalen, durchaus berechtigten Betrachtungsweise der Autoren zusammen. Unter kulturgeschichtlichem Aspekt sind diese Verweise aber insofern bedeutsam, als die kulturelle Identität der Portugiesen lange an mangelnder Kontinuität litt.

In der portugiesischen Kunst hat sich bis in die jüngste Moderne eine poetische Infragestellung der Welt bewahrt, die in der surrealistischen und phantastischen Tradition des Landes steht und sich gegen formale und thematische Festlegungen wehrt. Die Gemälde von Paula Rego mit infantilen Phantasien und Perversionen, oft in einer Comic-ähnlichen Bildsprache formuliert, enthalten bissige Angriffe auf bürgerliche Moralvorstellungen. Im Unterschied zu der seit 1976 in London lebenden Malerin konzentriert sich die ebenfalls figurativ arbeitende Graça Morais in ihren realistischen Visionen auf Erfahrungen am Ort ihrer Kindheit sowie in einem nordportugiesischen Bergdorf und auf den Kapverdischen Inseln. Mensch und Tier sind einander gegenübergestellt, Menschliches und Animalisches mischen sich in Metamorphosen, Körperliche Kraft geht in Gewalt über, zarte Liniennetze kontrastieren mit vehement eingestreutem Farbauftrag. Der freie figurative Stil findet im Bereich der Plastik zu sehr spielerischen Formulierungen: José de Guimarães' farbige Papierrelief-Skulpturen. Den Plastiken Niki de Saint Phalles ähnlich, sind sie in ihrer lyrischen Leichtigkeit doch weit von diesen entfernt.

Neben den figurativen Formulierungen, die oft im surrealistischen Kontext stehen, existieren starke Tendenzen zur Konzentration auf die Reinheit der künstlerischen Mittel. Sowohl in der Fotografie wie auch in der Skulptur und Malerei zeigt sich die Suche nach gestalterischer Inhärenz. Enrico Gonçalves' Kalligraphien entwickelten sich aus der surrealistischen »écriture automatique«. Farbstreifen, die den Gestus der Bewegung enthalten, wechseln in horizontalen Schichten mit kalligraphi-

schen Kürzeln, psychischer Impuls und Automatismus gehen mit der gestalterischen Kraft der Geste und Farbbewegung einher. Angelo de Sousas scheinbar monochrome Bildflächen mit leicht changierenden Farbtönen konzentrieren sich einerseits ganz auf Licht und Farbe, gewinnen durch wenige Linienzüge aber zugleich eine räumliche Qualität.

Der Respekt vor der Reinheit gestalterischer Mittel ist auch in der portugiesischen Kunst keine Neuheit, hier verbinden sich jüngste Bestrebungen mit Tendenzen Anfang der sechziger Jahre, mit dem Konzeptualismus und der Selbstreflexion der Moderne. Doch impliziert die Konzentration auf die reinen künstlerischen Mittel aus der Sicht der Autoren heute in Portugal zudem ein soziologisches Moment: sie richtet sich gegen die Hybris einer herrschenden Schicht, kämpft gegen ein gesellschaftliches Umfeld, das zum Hybriden strebt, setzt diesen gleichsam einen Rohzustand, die reinen gestalterischen Mittel entgegen.

»Je mehr die moderne Kunst vordringt, um so mehr holt sie Vergangenes zurück«, kommentiert der Katalog.<sup>6</sup> Besonders die an portugiesische Traditionen anknüpfenden Angewandten Künste heben das Archaische hervor. So sucht der junge Keramiker Paulo Óskar lokale Traditionen auf, die von den Akademien verfremdet wurden. Er arbeitet in der Serra da Arrábida und schafft reine, der Nutzfunktion enthobene Tonformen, die allein durch ihre Materialität, ihre tastbare und optische Textur, ihre sinnliche Qualität erhalten. Die freien Tapisserien von Teresa Segurado Pavão sind ebenfalls aus naturbelassenen Materialien, totemartige Gebilde von archaischer Kraft, die dem Afrikanischen nahestehen. Von einem starken Gespür für Materialien zeugen auch die Installationen von Alberto Corneiro, der Ende der sechziger Jahre ein ökologisches Manifest herausgab, und in seinem poetischen Werk Humanismus, Natur und die »Erinnerung der Väter« zu verbinden sucht.

Ohne die zeitgenössische portugiesische Kunst auf nationale Charakteristiken festlegen zu wollen, lassen sich doch Besonderheiten erkennen, die den Reiz der Ausstellung ausmachen. Wenn Enzensberger die Portugiesen als ein Volk beschreibt, das der kapitalistischen Rationalität nicht allein Unfähigkeit, sondern auch Widerstand entgegengesetzte und die Vernunftskritik bei ihnen Fleisch geworden sei<sup>7</sup>, so läßt sich die Dominanz surrealistischer, phantastischer und archaischer Elemente in der zeitgenössischen Kunst gewiß in diesen Zusammenhang stellen. Hier scheint auch die innovative Kraft dieses Landes und seiner Kultur zu liegen: »Nehmen wir an, es gäbe ein Europa der Wünsche, so wäre Portugal, in *diesem* Europa, kein peripheres Anhängsel, sondern eine Großmacht, und wie alle Großmächte würde es seine Nachbarn enervieren, aber auch mit Neid erfüllen.«<sup>8</sup>

## Anmerkungen

- 1 Arte Portuguesa 1992, Ausst. Kat., Osnabrück 1992, S. 12.
- 2 Hans Magnus Enzensberger, Ach Europa!, Frankfurt 1987, S. 180.
- 3 Arte Portuguesa, S. 26.

- 4 Ebd., S. 62.
- 5 Enzensberger, S. 194.
- 6 Arte Portuguesa, S. 54.
- 7 Enzensberger, S. 232.
- 8 Ebd.