

Die Macht des Pinsels

Die Geschichte revolutionärer Kunst in den Philippinen

von Alice G. Guillermo

Protestkunst und revolutionäre Kunst entstand nicht erst in der Marcosperiode. Tatsächlich gab es schon vor Marcos Zeiten drei wichtige Perioden in denen sich Protestkunst entwickeln konnte. Die erste Periode ist in der späten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Zeit der Propagandabewegung und der philippinischen Unabhängigkeitsbewegung, auch philippinische Revolution genannt, anzusiedeln. Die amerikanische Kolonialzeit stellt die zweite Periode dar. Die dritte Periode erstreckt sich über die Vorkriegszeit der späten 30er Jahre bis zu den 50er Jahren der Nachkriegszeit, als das Konzept der »Kunst des Proletariats« eine Zahl von Anhängern aus der ersten Generationen moderner Maler zu interessieren begann.

Die Propagandabewegung und die Revolution schufen künstlerische Ausdrucksformen, die hauptsächlich literarischer Natur waren, wie z.B. die Romane von Rizal und die revolutionäre Dichtung von Andres Bonifacio und Emilio Jacinto. Auch der im Exil lebende Maler Juan Luna wurde mit den Propagandisten in Beziehung gebracht. Er illustrierte die Bücher von Rizal und sein größtes Werk *Spoliarium*, wird oft als ein Sinnbild der kolonialen Unterdrückung Spaniens verstanden.¹

Satire

Die zweite Periode der Protestkunstbewegung fand während der amerikanischen Kolonialzeit statt, als die allgemeine Stimmung von der antiimperialistischen Glut des philippinisch-amerikanischen Krieges und einem starken Gefühl der Bitterkeit gegenüber den Amerikanern geprägt war, die mit der Errichtung einer neuen kolonialen Ordnung die Bevölkerung ihrer hart erkämpften Unabhängigkeit beraubt hatten. Zusätzlich entwickelte sich mit der Entstehung der ersten Gewerkschaft von Zeitungsmitarbeitern ein wahrnehmbares Klassenbewusstsein.

Zu dieser Zeit vollzog sich der künstlerische Protest vorwiegend im Theater, so wie in den aufrührerischen *sarswelas* (eine populäre Form

des musikalischen Theaters, das aus der spanischen Kultur übernommen wurde) und den *dramas simbolicos* während der Jahrhundertwende (altertümliche, allegorische Dramen) und in Romanen, die von den neuen sozialistischen Ideologien handelten.

In der visuellen Kunst war der Protest in den Gemälden Fernando Amorsolos und seinen Anhängern, welche die dominante Schule dieser Periode begründeten, nicht sichtbar. Nichtsdestotrotz war die graphische Kunst, im besonderen die redaktionellen Cartoons für *The Independent*, *Lipang Kalabaw* und die *Philippine Free Press* von Jose V. Pereira, Jorge Pineda, Irineo Miranda, und zeitweise sogar Fernando Amorsolo, vom Geist der Satire durchsetzt. Viele nahmen die amerikanische Kolonialmacht und den verbleibenden Einfluss der spanischen Mönche sowie die sozialen Symptome der kolonialen Mentalität aufs Korn.

Proletarische Kunst

Die dritte künstlerische Periode des Protestes fand in den späten 40er und den frühen 50er Jahren nach dem zweiten Weltkrieg statt. Die Welle begann in den USA nach der großen Depression und dem Börsenkrach an der Wallstreet von 1929, der auch die Philippinen als Kolonie beeinflussten. Diese Periode sah den

Aufstieg der Gewerkschaften und die Massenmobilisation von Arbeitern, die für ihre Rechte kämpften. Künstlerischer Ausdruck, der sich für das Anliegen der Massen einsetzte, zeigte sich besonders deutlich in der visuellen Kunst und Literatur, wo er unter dem Begriff »sozialer Realismus« kategorisiert wurde.

In den Philippinen kam die Debatte zwischen »Proletarischer Kunst« und »Kunst um ihrer selbst Willen« im späteren Verlauf des Streites zwischen den Konservativen und den Modernisten auf. Gemälde von sozialem Bewusstsein tauchten nach dem Krieg im neuen Gewand modernistischer Ausdrucksweise auf. Sie portraitierten die Wunden des Krieges und das Elend der heimatlosen und hungrigen Menschen.²

Einflussreiche Künstler

Die Periode von 1965 bis 1969 erlebte das Aufkommen eines nationalen Bewusstseins. Die visuelle Kunst dieser Zeit reflektierte die weitverbreitete soziale Unzufriedenheit während der Präsidentschaftswahl Marcos' 1965 und der Gründung der ersten politischen Organisationen. Der Anfang der Protest-Kunst wurde

Die Autorin ist Professorin für Kunst und Literatur an der University of the Philippines.

mit tagtäglichem Journalismus und dem Aufgreifen von nationalen Themen assoziiert. Einige der besten Werke in der populären Form von redaktionellen Cartoons erschienen z.B. in der *Philippines Free Press* und in dem *Asia-Philippines Leader*. Danilo Dalena, der führende politische Cartoonist stellte fortwährend öffentliche Figuren satirisch dar, angeführt von Marcos und seinen Kumpanen und der allgegenwärtige Figur des »Uncle Sam« (die sinnbildlich Amerika darstellte — Anm. der Red.).

Seine Gemälde, obwohl nicht Protestwerke im strengsten Sinne des Wortes, trafen den Zahn der Zeit — Massen von schwitzenden Menschen in Wetthallen, Bars und Striplokale. Die Bilder vermittelten die wahre physikalische Präsenz der Stadtstreicher auf der Suche nach Glück und vergänglichem Vergnügen.

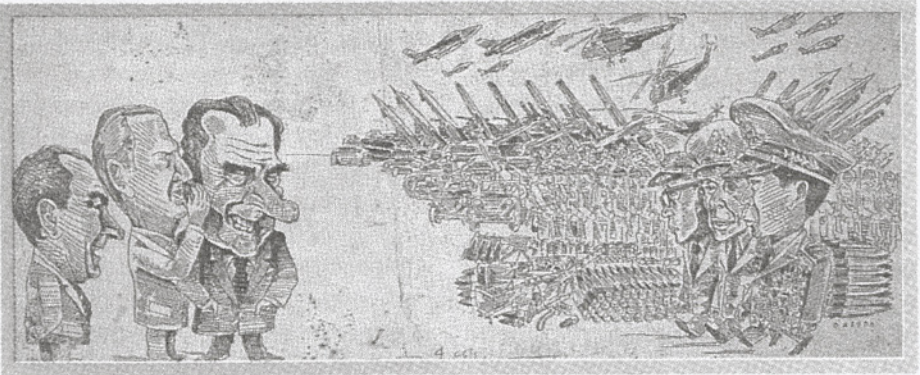
de Guzman

Eine weitere herausragende Figur Mitte der 60er Jahre war Jaime de Guzman, der anfangs mit einer Gruppe von Aktivisten in Verbindung gebracht wurde. Als Maler ging de Guzman im Thema des Nationalismus auf, allerdings malte er keine zeitgemäßen Motive, sondern ließ sich vom 19. Jahrhundert, besonders von der Zeit der Propaganda-Bewegung und der Revolution inspirieren. Auf die antikoloniale Revolution bezog er sich mit romantischer Nostalgie und betrachtete diese als eine heldenhafte Zeit. Der Künstler schien die Reform-Propagandisten den Revolutionären vorzuziehen, seine zentrale Figur war daher eher Rizal als Bonifacio.

Für de Guzman war das Nationalismusthema an das Streben nach nationaler Identität gebunden. In diesem speziellen Thema entwarf er seine Identität immer noch in Konzepten des 19. Jahrhunderts, so bezeichnet er sich selber als *Indio Sangre Puro* (reinblütiger Indio, 1969), so der Titel eines Selbstportraits, das von den *Indio Bravos* der Propagandabewegung in Madrid inspiriert wurde.

Ein weiteres zentrales Bildnis seiner Kunst waren die Märtyrer von Gomburza, drei philippinische Priester, die 1872 in Manila von spanischen Kolonialbeamten aufgrund angeblicher Subversion hingerichtet wurden. Er implizierte das Thema der

aus: A.G. Guillermo, Image to Meaning, 2001



Danilo Dalena: Nixon, Marcos und Ramos

Identifikation ihres nationalistischen Kampfes und ihres Märtyrertums mit der Passion und dem Tode Christi. Weiterhin öffnete das Thema der Märtyrer-Priester den Philippinen die Tür zur Befreiungstheologie, in der Priester und Religiöse eine revolutionär-politische Position annahmen.

Das historische Thema der antikolonialen Revolution verursacht in de Guzmans Arbeit einen Widerhall im gegenwärtigen Kampf. In Krisensituationen unternahmen viele Künstler einen allegorischen Versuch den Protest oder die revolutionäre Botschaft zu tarnen, um ungewünschte Aufmerksamkeit oder eventuelle Strafverfolgung seitens der Autoritäten zu vermeiden. Auch hatten sich in dieser frühen Phase der Protestbewegung gewichtige Gemeinschaftssymbole noch nicht heraus kristallisiert und oft mussten Künstler ihre Symbole aus der vergangenen Kampftradition ziehen.

Ben Cabrera

Ein weiterer Künstler, der die Protest-Kunst prägte, war Ben Cabrera, der die Themen der nationalen Identität und des antikolonialen Kampfes ernsthaft erforschte. Während seines Aufenthaltes in England (er hatte die englische Schriftstellerin Carolyn Kennedy geheiratet) stieß er auf alte Photographien von Filipinos um die Jahrhundertwende, die ihn dazu stimulierten, die Frage nach der »Filipino-Identität« in der Kunst zu erforschen.

Er benutzte diese Fotos als grundlegendes Material, transformierte und bereicherte sie, in dem er Montagen, Nebeneinanderstellungen und Vervielfältigungen herstellte und sie wie Spielkarten austauschte um ihre Bedeutungen hervorzurufen.

Bencab (so der Spitzname des Künstlers) hat ebenso herausra-

gende Wasserfarbenbilder von philippinischen Bauern und Arbeitern gemalt, die obwohl sie auf Photographien aus dem 19. Jahrhundert basieren, archetypische Bildnisse zu sein scheinen, die ihre Gültigkeit bis heute nicht verloren haben. Eine besondere Bedeutung bei seinen Arbeiten erlangt das Element des Klassenbewusstseins, das er mit dem Nationalitätsthema und der Affinität für die Massen verband. Seine Definition der philippinischen Identität begründete sich stärker auf die Bauern und Arbeiter als auf die Elite. So war es Bencab möglich das marginalisierte Thema der benachteiligten »Minderheiten« oder »kulturellen Gemeinden« (*cultural communities*), insbesondere die der Bergethnien der Cordilleras, als Teil der Definition von nationaler Identität mit einfließen zu lassen.

Sein Stil war nicht expressionistisch. Er arbeitet eher mit klaren, präzisen und ordentlichen Bildern. Sein Stil ging allerdings weiter als der Realismus und suchte nach neuen expressionistischen Kunstgriffen wie Montagen, Mehrfachrahmungen und Serienwiederholungen, in Werken, die eine dezente Bedeutsamkeit hatten. Obwohl es ein paar Jahre dauerte, bis sie anerkannt wurden, waren die redaktionellen Cartoons und Illustrationen von Danny Dalena, die Wandbilder von Jaime de Guzman und die Wasserfarbenbilder von Bencab alle höchst einflussreich bei der Formung der Protestkunst im Lande.

Politische Kunst

In der Zeit von 1970 bis 1972 formierten sich militante Kunstorganisationen. Eine große Anzahl von Künstlern, hauptsächlich von ver-

schiedenen Fachhochschulen der bildenden Künste und der Architektur, schlossen sich zusammen, um die erste militante Künstlerorganisation, die *Nagkakaisang Progresibong Artista at Arkitekto '71*, zu gründen. Ihr grundlegendes Prinzip — »Kunst für die Massen« — ließ viele der Mitglieder in unterdrückte Gegenden auschwärmen, wo sie sich mit den Menschen austauschten und Workshops veranstalteten. Andere gingen aufs Land, insbesondere in die Cagayan Valley im Norden und nach Davao im Süden, um sich in das Leben der Bauern zu versenken.

Mit der Erklärung des Kriegsrechts 1972 wurde diese Organisation zur NPAA'72 umorganisiert um sich an die neuen Gegebenheiten anzupassen. Während anfangs die meisten der frühen Produktionen aus Gemälden bestanden, bemühte sich die NPAA'72 nun aktiv auf populärere Weise zu arbeiten. So gab es ver-

mehrt Poster, Comics und Cartoons für eine breitere Öffentlichkeit. Sie zielten auf größere visuelle Effekte und eine weitflächigere Zugänglichkeit solcher Kunst ab, die durch Propagandarufe zu aktuellen Themen ergänzt wurde.

Aufgrund der ungewissen Atmosphäre der frühen Kriegsrechtszeit wurden eine Weile recht wenige Bilder und Wandgemälde gemalt. Die Künstler passten sich aber nach vier Jahren an die Gegebenheiten an und 1976 wurde die *Kaisahan* Gruppe, bestehend aus progressiven Malern und Graphik-Künstlern, gegründet.³ Durch ihre künstlerischen Beiträge florierte die Protest/ Revolutionskunst von 1979 bis 1983 und selbst noch bis zum heutigen Tage.

Bei diesem Beitrag handelt es sich um eine gekürzte Fassung des Kapitels: The Shaping of Protest Art, aus dem Buch von A. Guillermo: Image to

Meaning. Essays on Philippine Art. Übersetzung: Rosa Grabe

Anmerkungen

- 1) In diesem Bild ziehen Römer die Körper toter Gladiatoren, welche gefangene Krieger aus den römischen Kolonien waren, hinter sich her.
- 2) Eine bemerkenswerte Arbeit von H.R. Ocampo zeigt einen hungrigen Mann vor einem leerem Teller, im Hintergrund befindet sich ein großes Gebäude. In einem anderen Gemälde zeigt Legaspi eine Treppe, die ins Nirgendwo führt, inmitten von Ruinen. Mansala malte eine Anzahl von dunklen Bildern von Armenbegräbnissen und eine Reihe von Menschen, deren Trauer durch keinen Funken Hoffnung gemildert wird, außer von der Idee »Das Leben geht weiter«, wie auch der Titel der Arbeit lautet.
- 3) Unter ihren Mitgliedern waren Pablo Baens Santos, Orlando Castillo, Papo de Asis, Antipas Delotavo, Neil Doloricon, Edgar Fernandez, Renato Habulan, Al Manrique, Rey Paz Contreras und Jose Tence Ruiz. Mit ihnen in Verbindung gebracht wurden außerdem Nunelucio Alvarado und die Black Artists of Asia in Bacolod.

Mehr als Spielereien

Meine Erfahrung mit dem Theater in Mindanao

von **Oliver L. Patiño**

So gerne ich diese Betrachtung mit der Geschichte des Theaters in Mindanao beginnen würde, fühle ich mich doch zu präzisen Zahlenangaben nicht imstande, einfach weil ich kein Historiker bin. Mein Eingang ins Theater war dessen Hintertür. Ich habe das Theaterspielen nicht formvollendet an einer Schule gelernt. Stattdessen nahm ich in den frühen 80er-Jahren an dem Workshop »Grundfertigkeiten in der Theaterkunst« (BITAW) teil. Deshalb gehörte ich auch in den 70er-Jahren leider noch nicht zum Caticumba Theater von Father Dong Galenzoga und nie zum Theater der Unterdrückten von Karl Gaspar – da ich doch einfach deutlich jünger als die Berühmtheiten Joey Ayala, Agnes Locsin, Nestor Horquilla und Fe Remotigue bin.

Meine Wahrnehmung ist durch das Protesttheater im Mindanao der 80er Jahre geprägt, und so fühle ich, dass das Theater in Mindanao nach wie vor das Sehnen und Streben des hiesigen Volkes und seiner Künstler widerspiegelt. Lange vor uns und sogar vor Karl Gaspar und Father Dong, besaß das Volk von Mindanao seine eigenen Bühnenstücke, die jeweils ausgesprochen zeitkritisch waren.

Die Ureinwohner Mindanaos brachen unter den fremden kolonialen Strukturen nicht zusammen. Sie zogen sich allerdings ins Hinterland zurück und bewahrten dort ihre Kultur, die wir heute als Minderheitenkultur betrachten. Auch hatten sie ein eigenes Theater-Genre, welches Teil ihres komplexen kulturellen Netzes war. Ihr Theater manifestierte sich in ihrer Tradition von mündlicher Überlieferung, in Ritualen, Zeremonien, Hei-

lungen und sogar in der Ernennung ihrer Datus oder politischen Führer. So besaß das Theater in diesen Gemeinschaften in hohem Maße soziale und kulturelle Dimensionen. Der multikulturelle Hintergrund der verschiedenen indigenen Ethnien Mindanaos vermischte die unterschiedlichen sozialen Räume für das Theater.

Der Autor ist Schriftsteller und Theaterkritiker.