
**Pedro
Cabrita
Reis**

*One after
another,
a few silent
steps*

»After All, Constructing an Artwork Is still Building a Dream«

Sabrina van der Ley &
Markus Richter

Malerei. In einem Gespräch mit dem Soziologen Augusto M. Seabra und dem Architekten Eduardo Souto Moura konstatiert Pedro Cabrita Reis: »Ich sehe mich als Maler, im klassischen Sinne des Wortes. Ich war immer Maler, und als Maler setze ich mich in Bezug zur Welt, zu dem, was ich tue, und zu mir selbst. [...] Alles, was ich gemacht habe, ist Malerei, einige Werke etwas leichter, an Wänden hängend, einige schwerer, auf dem Boden stehend, und sogar solche, die ganze Räume einnehmen.«¹ Wer das Werk Cabritas in den letzten Jahren verfolgt hat, wird dieses empathische Bekenntnis zur Malerei mit einiger Verwunderung zur Kenntnis nehmen, waren doch die Arbeiten des Künstlers, die in seinen Einzelausstellungen, bei großen thematische Gruppenausstellungen oder Biennalen zu sehen waren, zumeist raumgreifende Skulpturen. Das gilt bereits für *Rio*, eine tunnelartige Skulptur, die 1992 zur Documenta 9 vor dem Fridericianum stand und den Künstler international einem breiteren Publikum bekannt machte. Auch sein portugiesischer Pavillon auf der Biennale in Venedig 2003 und die vielen Soloprojekte der letzten Jahre für Museen und Kunsthallen wie das FRAC Bourgogne in Dijon, die Kunsthalle Bern, das Camden Arts Centre in London, das MACRO in Rom, das Kunsthaus Graz oder das Museo Tamayo in Mexiko-Stadt wurden durch Werke dominiert, die sich am ehesten mit dem Begriff der Konstruktion beschreiben lassen. Wenn Cabrita sich dennoch als Maler sieht, so hat das zum einen mit seinem Verständnis der Gattungen zu tun, das weit über die tradierte Einteilung der Künste hinausgeht. Cabritas Begriff von Malerei, Skulptur und Zeichnung soll daher im Folgenden näher untersucht werden. Zum anderen aber liegt im Bekenntnis zur Malerei auch ein Rückbezug auf die ersten Jahre seiner künstlerischen Produktion, die noch weitgehend von der Arbeit mit Farben und Leinwand geprägt waren. In Cabritas Acrylmalereien der frühen 1980er-Jahre dominieren zunächst figurativ-expressive Formen. Während die figurativen Elemente nach und nach verschwinden, behält der Künstler den Gestus der Heftigkeit bei. Als Malgrund dienen ihm ab der Mitte der 1980er-Jahre vornehmlich Holzplatten; hier tauchen erstmals auch die späterhin notorischen Türen als Bildträger auf. Die Acrylfarben werden durch Lacke, Gips und in die Malerei eingearbeitete Gewebe ergänzt, die Bilder werden zu malerischen Objekten und bekommen damit skulpturalen Charakter. In den folgenden Jahren diszipliniert Cabrita seine expressive Formensprache. Die Tafelbilder zeigen ab 1985 geometrische Formen, die vage an architektonische Elemente wie Wände, Kuben oder Aquädukte erinnern. Cabritas Palette ist dunkel bis düster, reine unvermischte Farben gibt es nicht, Schwarz- und Brauntöne dominieren. Die Werkgruppen *Da ordem e do caos* und *A sombra na água* sind paradigmatisch für diese erste Phase geometrisch reduzierter Malerei, die bis 1988

andauert. Ende der 1980er-Jahre wird die Malerei von der Skulptur als Leitmedium im. Zwar entstehen in den folgenden Jahren weiterhin Bilder, vor allem Selbstporträts kleineren Formats, aber sie haben beinahe privaten Charakter.

Auch wenn das Augenmerk des Künstlers in diesen Jahren weitaus mehr der Skulptur als der Malerei gilt, finden sich in seinem Werk Arbeiten, die im weiteren Sinne als Tafelbilder zu verstehen sind: bildhafte Wandobjekte, in denen die Farben des Malers durch andere Materialien ersetzt werden. Exemplarisch dafür ist eine Arbeit von 1992, die den deutschen Titel *Über Malerei* trägt. Auf einer Trägerkonstruktion aus rohen Holzleisten, vergleichbar einer Europalette, ist eine delikate Oberfläche aus Gips aufgebracht, vor die eine teils opake, teils transparente Glasplatte montiert ist. Diese Meditation über das Wesen des Tafelbildes kommt ganz ohne Farben aus, hat aber dennoch alle Qualitäten von Malerei. Cabrita bekennt sich hier zur Tradition der Malerei und stellt sie gleichzeitig infrage. Eine ganze Reihe von Wandobjekten aus dieser Zeit, wie etwa *Os anjos caídos (Uma luz interdita II)*, kann ebenso gut als Skulptur wie auch als Malerei verstanden werden. Es sind Malerei-Skulpturen oder skulpturale Malereien, je nach Perspektive. Vorherrschend in all diesen Werken ist eine Reduktion des malerischen Spektrums auf die Lokalfarben der verwendeten Materialien und damit auf eine dezidierte Nicht-Farbigkeit. Erst Ende der 1990er-Jahre entstehen malerische Arbeiten, die auch die Farbe wieder zu ihrem Recht kommen lassen. Die *Lisbon Gates*, erstmals ausgestellt auf der Biennale in Venedig 1997, markieren den Übergang in eine neue Farbigkeit. Aber auch hier ist die Verbindung von malerischen und skulpturalen Elementen werkbestimmend. Als skulpturale Rahmenelemente dienen vier Türzargen aus Metall, vor die der Künstler verschieden große Glasscheiben platziert hat. Die monochrome Malerei füllt und blockiert damit die Türöffnungen, während die Glastafeln weit über die Türzargen hinausragen. Die *Lisbon Gates* sind ein Vorbild für das malerische Werk des Künstlers bis hin in sein aktuelles Schaffen. Die Malereien, die seither entstanden sind, weisen als skulpturale Fassung häufig Fenster- oder Türrahmen auf, während als Träger für die eigentliche Malerei Glas- oder Acrylglasscheiben dienen. Dabei nutzt der Künstler die Transparenz des Glases, trägt die Farbe mal vor, mal hinter der Scheibe auf und bezieht auf diese Weise die partielle Reflexion des Ausstellungsraums in seine Arbeiten ein. Die Ausstellungssituation wird ebenso zum Teil des Bildes wie der Betrachter: Die Aura der meist strengen, mitunter monumentalen Arbeiten wird so gebrochen. Erst in den letzten Jahren wird die Leinwand als Bildträger rehabilitiert. Mit der ab 2006 entstehenden linear reduzierten *Linen Series* und den *Grid Paintings*, einem zweidimensionalen Pendant zu den skulpturalen *Compounds*, kehrt Cabrita zu seinen malerischen

Anfängen zurück, ohne dabei den erweiterten Malereibegriff zu suspendieren. Gleichzeitig setzt er mit den *Cotton Fabric Paintings* und den *Leaning Paintings* seine Erkundung neuer Territorien zwischen Malereien und Skulptur fort.

Zeichnung. Während in den späten 1980er-Jahren die menschliche Figur erst aus der Malerei und kurz darauf auch aus der Skulptur entschwindet, bleibt sie in der Zeichnung zumindest in Form des Selbstporträts präsent. Das zeigt sich in den 1993/94 entstandenen *Conversation Pieces* ebenso wie in der Folge *Os últimos* aus dem Jahr 1999. Später scheinen die Arbeiten auf Papier, etwa die Serie *Naturalia II / stranhas aves de várias cores* von 2000, für den Künstler eine Art Hintertür aus der selbstgewählten Beschränkung auf das Nichtgegenständliche zu öffnen. Die Grenzen zwischen Zeichnung und Malerei verlaufen hier fließend, wohingegen die im eigentlichen Sinne linearen Werke den Grenzbereich zwischen Zeichnung und Skulptur markieren. Der zeichnerische Charakter skulpturaler Arbeiten zeigt sich bereits in den *Antwerp Stairs* von 1987, einem völlig auf die Liniatur reduzierten Wandobjekt. Diese Verschwisterung von Skulptur und Zeichnung ist die ganzen 1990er-Jahre über virulent, wird aber erst in den Wand- und Bodenobjekten deutlich, die ab 2000 entstehen. Die Kabel und Drähte, die zu wichtigen Bestandteilen der Arbeiten werden, tragen ebenso die Signatur des Zeichnerischen wie die offenen Rahmenkonstruktionen, in denen sich die Volumina der Skulptur ganz in ihre Umrisslinien auflösen. Schon in den Titeln einiger dieser Arbeiten wird ihre Zugehörigkeit zum Bereich der Zeichnung deutlich, wie etwa bei *Desenho* von 2003, *Floor Plan on the Wall* von 2008, *I Dreamt Your House Was a Line* von 2003 und *La línea del volcán* von 2009. In diesen beiden Arbeiten weitet der Künstler seine dreidimensionalen Lineaturen auf den ganzen Raum aus. Es sind Raumzeichnungen, bei denen die Lineatur komplett von Neonröhren gebildet wird, die vor einen stark farbigen Hintergrund montiert sind. Mit der farbigen Gestaltung der Wand bezieht Cabrita auch ein Element des Malerischen in die Arbeiten mit ein, bestimmend aber bleibt die Linie.

Neben Raumzeichnungen und linearen Skulpturen entstehen auch weiterhin Zeichnungen auf Papier, wie etwa die *Building Drawings* von 2005. Darüber hinaus begleitet Cabrita den Entstehungsprozess seiner Arbeiten beinahe obsessiv mit einer Unzahl von Skizzen und Notaten, die selbst dann noch entstehen, wenn das Werk längst realisiert ist. Die Zeichnung bildet, ganz im Sinne der Disegno-Konzeption Giorgio Vasaris, mit der der Renaissance-Paragone zwischen Malerei und Skulptur überwunden wurde, die Basis von Cabritas Werk.

Fotografie. Auch die Fotografie erfüllt für den Künstler mitunter die Funktion eines Skizzenbuchs. Wie sein Notizheft ist die Kamera ein ständiger Begleiter; mit ihr sammelt er optische Fundstücke, die als Anregung für spätere Arbeiten dienen können. Schon zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn bindet Cabrita Fotografien aber auch direkt in seine Werke ein. In der Ausstellung *Até ao regresso* von 1981 ist die Fotografie Teil eines Ensembles von Malereien, skulpturalen Objekten und Fundstücken. Von da an tauchen Fotografien sporadisch in den Arbeiten Cabritas auf, immer aber im Zusammenspiel mit der Malerei, wie etwa in *Exultar* von 1988, oder mit der Skulptur, wie in *Favorite Places #6* von 2004.

In der Werkgruppe *Sleep of Reason*, die ab 2002 in mehreren Serien entsteht, dient die Fotografie als Bildträger für partielle monochrome Übermalungen, bleibt aber gleichermaßen Bildreservoir, ein visuelles Materiallager, dessen Formenreichtum in den Skulpturen aus dieser Zeit ihren Niederschlag findet.

»Reine« Fotografie, wie die 2001 in Lissabon entstandene Serie *Mes jours, l'un après l'autre* von halb geschlossenen und geöffneten Fenstern und Türen, bleibt die Ausnahme. Aber auch diese Serie steht in enger Verbindung zu den Skulpturen, in denen Lichtschein, Türen und Fenster wiederkehrende Elemente sind. Deutlich spielerischer, eine Art Fingerübung, ist die Serie *Self-Portrayed in the Studio* von 2008, in der die Hand des Künstlers nacheinander all seine Werkstoffe präsentiert: Ich bin das, was ich mache.

Skulptur. Das Konstruieren und Zusammenfügen von Skulpturen aus gefundenen, alltäglichen Materialien, das bis heute kennzeichnend für Cabritas Werk ist, findet sich bereits in der Arbeit *Assembleia muda* aus dem Jahr 1980. Auch die frühen Wandobjekte basieren auf Fundstücken. Sie erinnern mit ihrem Totemcharakter an indigene Kunstwerke. Ab 1988 folgen dann figurative, symbolisch aufgeladene Skulpturenarrangements, die wie Modelle für Bühnenbilder wirken. Eine leere Bühne, von der jemand abgegangen ist. In *Um quarto dentro da parede* von 1989 steht ein winziger Stuhl in einer Raumecke, sonst herrscht Leere. *Morituri* von 1989 zeigt zwei Fußstümpfe auf einer Bodenplatte, *Melancholia* von 1989 eine Zypresse oder Thuja, den Lebensbaum, den man doch meist auf Friedhöfen findet, begleitet von einem Schemel. Man denkt an Grabplastiken oder Gedenkplaketten. Bei diesen Skulpturen ist das, was man sieht, häufig nicht das, was es zu sein scheint. Was etwa vorgibt, Bronze oder Marmor zu sein, ist in Wahrheit mit Asphalt überzogenes Fiberglas oder bemaltes Holz und Glas.

Im Jahr 1989 vollzieht sich ein radikaler Bruch in der Form- und Materialsprache von Cabritas Werk. Die düsteren figurativen Skulpturengruppen werden von fast weißen Volumen und Wänden aus Holz und Gips abgelöst. Was ist passiert? Es

scheint, als habe sich das Werk durch die Dunkelheit zum Licht gearbeitet. Ab 1990 entstehen poetisch betitelte »Häuser« wie *A Casa de serenidade*, *A Casa dos suaves odores* und andere mehr. Sie bestehen oft nur aus wenigen, roh zusammengefügten Rigipsplatten, die an die weiß gekalkten Wände traditioneller portugiesischer Häuser erinnern. Dies ist aber keineswegs Architektur, hier werden Raum und Maßstab nur angedeutet, um das Haus vor unserem inneren Auge entstehen zu lassen. In diesen Häusern herrscht Stille und Abwesenheit. »Ich bringe Stille mit mir in meine Arbeiten. Ich möchte Leuten einfach einen Weg zeigen, um besser auf ihre ›Laute‹ zu hören, die aus ihrer eigenen ›Stille‹ erwachsen.«² Auch in den Brunnen, Zisternen, Kanälen und Aquädukten, die ebenfalls ab 1990 entstehen, ist kein Murmeln von Wasser zu hören. Cabritas Fokus richtet sich auf das Lebenselixier Wasser, ohne es tatsächlich zu integrieren, denn immer sind diese »Wasserwege« aus Gips und Holz gefertigt.³ Nur in *A Casa do silencio branco* wird ein mit Wasser gefüllter Glaskrug Bestandteil der Arbeit. 1993 entsteht die Serie *Das Echo der Welt*, ein bezeichnender Titel, führt er doch vor Augen, wie sehr Cabrita sich und seine Werke als Resonanzboden für die Welt betrachtet. Wenig später schweift der Blick zum *Atlas coelestis*, man hält Ausschau, greift nach den Sternen mit Spiegeln, Leitern und Treppen. Diese Werke aus Holz, Glas, Gummischläuchen, Kupferrohren und anderen Baumaterialien lösen die Gipskulpturen ab. Sie wirken wie alte Welt- und Himmelsvermessungsgeräte für den Uomo universale der Renaissance. Mit diesen Werken werden die bevorzugten Werkstoffe der späten 1990er- und 2000er-Jahre vorgestellt: Licht, anfangs in Form von Glühbirnen, später als Leuchtstoffröhren, sowie Glas und Metall.

Aber zunächst wird weiter gebaut – Treppen, Türen, Fenster, schließlich ganze Räume sind die vorherrschenden Komponenten der Skulpturen ab 1995, die bis heute im Werk zu finden sind. Auch hier erleben wir nur die Andeutung von Raum, die Bauteile, meist Fundstücke, erfüllen ihren eigentlichen Zweck nicht: Die Fenster erlauben keine Aus- oder Einblicke, die Türen gehören nicht zu Zimmern; hier werden keine Gebäude, sondern Denk- und Kontemplationsräume geschaffen. Ab 1998 entstehen die Serien *Dans le villes* und *Blind Cities*, von denen man einige durch ihre ebenso sparsamen wie präzisen Farbsetzungen als malerische Skulpturen bezeichnen könnte, wohingegen andere ganz der Malerei zuzurechnen sind. Cabritas Städte sind nicht einladend, sie bestehen aus übermalten Türreihen, Teppichen, notdürftig verklebten und verschnürten Pappverschlagen oder mit Teer bestrichenen Dämmplatten. Es sind einfachste Gehäuse – Favelas: nicht mehr als ein Dach über dem Kopf, um zu überleben. Nach diesen unwirtschaftlichen Städten entstehen ab 2000 Gärten – die Serie *True Gardens*, deren Beete und Rabatten aus Leuchtstoffröhren, flachen Schal-

holzrahmen oder niedrigen Backsteinsockeln angelegt sind. Die Verwendung von Licht verweist zurück auf das Thema Wasser,⁴ ohne das ein Garten nicht existieren kann. Flüsse und Bewässerungssysteme durchziehen diese Gärten in Form von Elektrokabeln, deren zeichnerische Linien in Bündeln zusammenfließen oder sich zu Mündungsdeltas ausbreiten. Zeitgleich entwickeln sich die ersten, oft raumfüllenden, geradezu raumsprengenden Backsteinskulpturen. *To Ascertain Something* aus dem Jahr 2000 entreißt dem Ausstellungsraum seine ihn konstituierenden Bestandteile: Türen, Türrahmen und ein Stück der Decke werden herausgeschlagen, die Ausbrüche umplatziert und an ihrer Stelle eine ruppig gemauerte Backsteinecke angebaut. *D'après Piranesi* ist ein ungeheures Backsteinlabyrinth, das den *Carceri* alle Ehre macht. Diese Räume sind dunkel, bedrohlich, ein brachialer Eingriff in die sie umgebende Architektur. Auch die poetisch betitelten, teilweise wieder zerschlagenen Backsteinwände von *Les heures oubliées* von 2004 unterwerfen sich den Ausstellungsraum unerbittlich. Mit diesen Arbeiten lässt Cabrita keine Zweifel aufkommen, dass er, der Bildhauer und Maler, den Paragone mit der Architektur zu gewinnen gedenkt. Seit 2003 werden die Skulpturen linearer; ihre Außenlinien sind nur durch Leuchtstoffröhren und Metallstreben definiert, und sie tragen mit Lackfarben bemalte Glasscheiben. Damit lösen sie sich, wie bereits beschrieben, in Richtung Zeichnung und Malerei auf. In diametralen Gegensatz dazu stehen die ab 2006 entstehenden extrem verdichteten *Compounds* aus Stahl, Aluminium oder Marmor. Mit ihren regelmäßigen Öffnungen scheinen sie an die Fassaden spätmoderner Hochhäuser zu erinnern. Gleichwohl sind sie immer leicht aus der Achse gerückt und ihre Geschosse nicht exakt übereinander gesetzt. Diese *Compounds* sind also trotz ihrer Schwere und vermeintlichen Solidität aus den Fugen geraten.

Pedro Cabrita Reis' Verwendung von architektonischen Versatzstücken und Fragmenten, Bauelementen und -materialien legt die Vermutung nahe, die Auseinandersetzung mit der Architektur sei für den Künstler von besonderem Interesse. Aber Cabrita geht es in seinen Arbeiten nicht um die Reflexion von Architektur im Sinne des geplanten urbanen Raums, sein Thema ist vielmehr die Behausung und die Unbehaustheit. »Architektur ist weit davon entfernt, eine Quelle der Inspiration für mich zu sein. Was hingegen wirklich eine Herausforderung für mich ist, ist die unendliche Komplexität der ganz ursprünglichen und doch immer gegenwärtigen (ewigen?) menschlichen Tätigkeit des Bauens. Architektur kommt erst viel später nach diesem Gründungsgestus der Menschheit.«⁵ Die Behausung, durchaus im existenziellen Sinne, ist das zentrale Thema im skulpturalen Werk Cabritas seit Beginn der 1990er-Jahre, und an dieser Stelle geht sein Werk beinahe bruchlos ins Leben über. Die Häuser, in denen er selbst lebt und die er in kongenialer

Partnerschaft mit dem Architekten Riccardo Bak Gordon und seiner Frau, der Künstlerin Patricia Garrido entworfen und ausgestattet hat, sind die Fortsetzung der künstlerischen Werke mit anderen Mitteln. Typische Elemente seiner Skulpturen, etwa die Batterien von offen verdrahteten Leuchtstoffröhren, erfüllen hier ihre tatsächliche Funktion als Lampen, behaupten aber dennoch ihren Charakter als Kunstwerke. Doch die Verbindung von Kunst und Leben endet nicht mit der Behausung; das Schaffen von Heimat schließt für Cabrita die Landschaft mit ein. In den letzten Jahren hat er auf seinem Land in den kargen Hügeln hinter Tavira über hundert Olivenbäume gepflanzt, Brunnen gebohrt und das Land urbar gemacht. »Diese Olivenbäume, die Feigenbäume, die Johannisbrotbäume zu pflanzen, ist ein Teil von mir in einem sehr tiefen Sinn«,⁶ sagt er in dem eingangs zitierten Gespräch mit Augusto M. Seabra und Eduardo Souto Moura. Die Verwurzelung seiner Kunst in der Landschaft, in der Mentalität seines Landes, in dessen Geografie und Klima ebenso wie in seiner langen und wechselvollen Geschichte, sei es der maurischen, die Zeit der seefahrenden Entdecker oder die Jahre der Diktatur, die immer wieder in den Arbeiten zu spüren und zu sehen ist, kommt hier unverstellt zum Ausdruck. »Ich gehe meinen Weg durch die Welt wie Tarkowskis Rubljow, alles um mich herum sehend, hörend, fühlend, schmeckend, und meine Kunst lebt daraus, auch wenn am Ende des Tages das Ergebnis ein scheinbar simples monochromes Bild, ein Kasten mit einer Leuchte oder eine Ziegelmauer ist.«⁷

1 — »A Talk in the Countryside. Pedro Cabrita Reis, Augusto M. Seabra, Eduardo Souto Moura«, in: *Pedro Cabrita Reis. Coleções privadas / Private Collections*, Ausst.-Kat. Palácio da Galeria Museu Municipal de Tavira, Tavira 2008, S. 79.

2 — »I bring silence with me into my work. I just want to give people a way for them to listen better to their ›sounds‹ arising from their own ›silence‹.«

Adrian Searle, »A Conversation with Pedro Cabrita Reis«, in: *Pedro Cabrita Reis*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 97.

3 — Cabrita berichtet in einem Gespräch mit Jorge Molder, dass ihn der Gegensatz der Materialien interessiert habe, die »Trockenheit« des Materials Gips und das darin zu führende, aber abwesende Wasser. »An Unfinished Conversation«, in: *Fundação / Foundation*, Ausst.-Kat. Fundação Calouste Gulbenkian, Lissabon 2006, S. 56.

4 — »Der Einsatz des Lichts in meinem Werk ist mit meinem ebenso ausgeprägtem Interesse für Wasser gleichgestellt«, in: Lissabon 2006 (wie Anm. 3).

5 — »MACRO Attrazioni ipnotiche per l'instabilità = Hypnotic Attractions for Instability.« Interview Conducted by Virginia Tieri, in: *Pedro Cabrita Reis*, Ausst.-Kat. MACRO – Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Mailand 2007, S. 35.

6 — Tavira 2008 (wie Anm. 1), S. 94.

7 — Ebd., S. 95.

