

MIGUEL GALLARDO-REISE IN DIE MITTE DER SCHALE



MIGUEL GALLARDO. EL MUNDO FUTURO. BARCELONA, 1993

VON ALL DEN ÜBERLEBENDEN DES "UNDERGROUND" IN BARCELONA IST GALLARDO VIELLEICHT DER MIT DER GEHALTVOLLSTEN BILDERSPRACHE GEWESEN. SEIN AUSGESPROCHEN KOMPLEXER DISKURS ENTHÄLT OFTMALS EINE SCHARFE KRITIK AN DER MODERNITÄT.



MIGUEL GALLARDO. EL VIGIA DE L'EST. L'HOMME INVISIBLE, PRATS & REY EDITORS. BARCELONA, 1989

Stellt euch einen Ort vor, an dem der Elefant Sidney, die weichen Uhren Marke Dalí, Gerald McBoing, Elvis Costello, die Bösen von Chester Gould, die von William Cameron Menzies eingekleideten Invasoren vom Mars, die picassosche Synthese, das symbolträchtige Huhn, das die Suppenmarke Avecrem anpreist, die Tür, die sich zur unbekannt Dimension auf tut, die unermeßlichen Augen im Traum von *Recuerda*, bevor sie von diesen hypertrophen Scheren freudscher Symbolik verletzt werden, die schmachthenden Frauen von Modigliani, ein Astronaut Modell 50er Jahre und soviele andere Kreaturen höchst unterschiedlicher sentimentaler und ästhetischer Welten gefahrlos zusammenleben könnten. Es handelt sich hier nicht ums Paradies. Es ist auch keineswegs der Abstellraum des Verschlags irgendeines allesfressenden Kulturkonsumenten: es ist das Plakat für die letzte Ausstellung des aus Lleida stammenden Miquel Gallardo, ein Mann, der dazu in der Lage ist, seinen Pinsel mit einer dem Tod ähnelnden gleichmacherischen Macht zu

führen. Hoch und tief, vornehm und plebejisch, erhaben und armselig, Picasso und Avecrem verbinden sich unter dem Strich von Gallardo zu einer Einheit. Die Ausstellung trug den Titel *Pulp Art*, eine Wortschöpfung von Carles Prats, der immer den Nagel auf den Kopf trifft und der außerdem ein solides theoretisches Fundament bei der Auswahl der Arbeiten des Schöpfers anlegte: der *Pulp Art* wäre, nach Meinung von Prats, eine gefälschte Pop Art, die sich aus wiedererkennbaren Referenzen speist – Konsumartikel, Comicfiguren, Alltagsgegenstände im engsten Sinne – aber nicht mit diesem, wenn auch nicht zugegebenen, realistischen Anspruch antritt, der Warhol und die seinen bei ihrem Kreuzzug gegen den abstrakten Expressionismus inspirierte, sondern mit der riskanten Absicht, den Betrachter in inneren Welten irgendwo zwischen Kryptischem und Beunruhigendem allein zu lassen. Trotz alledem ist der Gallardo-Arbeiterklasse-Künstler, Schöpfer außergewöhnlicher bildlicher Werke des *Pulp Art* relativ neu: hinter

ihm liegt ein glanzvoller Werdegang der bebilderten Erzählung, die ihn als mit einer beeindruckenden Fähigkeit beim Enträtseln der Schlüssel seiner Umgebung ausgestattetes Talent ausweist.

Von all den Überlebenden des "Underground" in Barcelona war Gallardo vielleicht der mit der gehaltvollsten Bildersprache, auch sein Diskurs war einer der komplexesten, obwohl zu keinem Zeitpunkt in seinem Werk diese Versuchung für die Schwere offenbar wird, die zum Beispiel den letzten Max des riskanten Comic strips *Nosotros somos los muertos* (*Nosaltres som els morts*) kennzeichnet. Seine Weltsicht war auch nicht so hoffnungslos dunkel wie die des unbezähmbaren und wunderbaren Martí, wenn auch einige seiner jüngsten Arbeiten in bezug auf ihre halluzinatorische Qualität mit den häufigen Reisen in die innere Hölle des Schöpfers von *Doctor Vértigo* (*Doctor Vertigen*) in Konkurrenz zu treten scheinen. Aus einer Perspektive, die man irgendwo zwischen Rabelais und Fellini ansiedeln könnte,



ESTADOS ALTERADOS

GALLARDO

MIGUEL GALLARDO, ESTADOS ALTERADOS. ED. EL VÍBORA 63, ED. LA CÚPULA, BARCELONA, 1985.



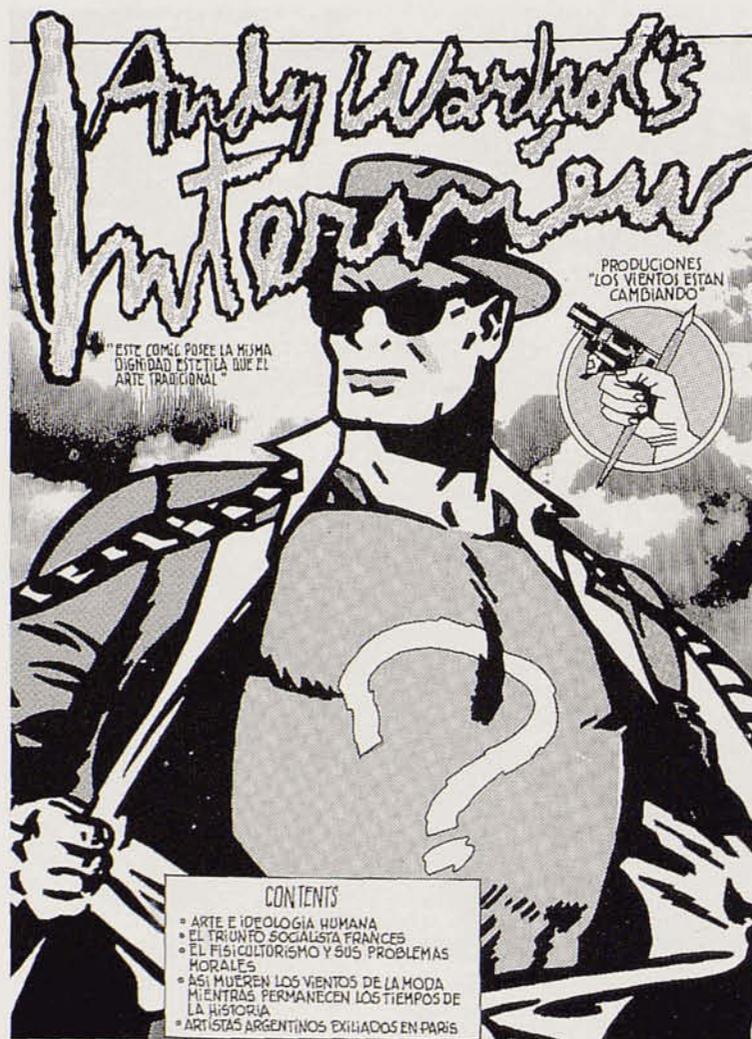
MIGUEL GALLARDO, SANTI CANUTO AL ESTILO MIRÓ. EL VÍBORA 100. ED. LA CÚPULA. BARCELONA, 1988

scheint Gallardo jeden seiner Comic strips in ein Fest zu verwandeln – oft ausdrückliche thematische Achse für eine seiner gnadenlosen Abrechnungen mit der Modernität. Seine Seiten sind oft gut besuchte Festlichkeiten, lärmende statische Choreo-grafien, beliebige Ansammlungen von Gestalten, mit chirurgischer Präzision aus fremden imaginären Welten herausgelösten Farben und Symbolen, bisweilen antithetisch. Dieser Eindruck von Leichtigkeit, der ihn von den letzten Arbeiten Max' abgrenzt und dieses radikale Bekenntnis zu Farbe und außer Rand und Band geratener Komik, die ihn in einer dem martischen Planeten fernen Umlaufbahn ansiedeln, halten ihn nicht davon ab, in seinem Werk diese komplexen Mechanismen zu verwirklichen, die den Leser endgültig "entwurzeln", so daß er schließlich sogar die Orientierung verliert. Bereits die eigene Definition von Pulp Art, als Kunst, die sich auf die Schale der Dinge einläßt, enthüllt, daß der Gallardo von heute ein in sich selbst gekehrter Künstler ist, ein Schöpfer, der, nachdem er die höchst unter-

schiedlichen Ziele der Kunstgeschichte verschlungen hat –selbstverständlich sowohl der großgeschriebenen als auch der kleingeschriebenen Kunst– in einem fruchtbaren Selbstgespräch versunken zu sein scheint, das vielleicht einigen Lesern undurchdringbar erscheint. Aber vor dieser Phase war Gallardo ein Comiczeichner mit 20 –oder 20 000– offenen Fenstern zu seiner Umgebung: mit Juanito Mediavilla –seinem Texter und Mentor, außerdem einer der einfallreichsten Wortbändiger, den unser nationaler Comic jemals gekannt hat–, bot Gallardo das spannendste –und auch festlichste– Porträt des Barcelonas der 70er Jahre mit *Las aventuras de Makoki* (*Les aventures de Makoki*), einem Werk, das unter dem grafischen Einfluß von E. C. Segar –dem Vater von Popeye– begann und das ein Repertoire außerordentlich glaubwürdiger und doch so unmöglicher Charaktere sammelte, die die kuriosen Kreaturen des "Thimble Theater" um nichts beneiden mußten. Makoki, ein aus der Irrenanstalt entfloherer Verrückter mit Nitroglycerin in

den Venen und einem Helm für Elektroschocks als wichtigstem Identitätsmerkmal, befehligte eine aus Mitgliedern des Lumpenproletariats bestehende Schurkenbande in einem urbanen und menschlichen Umfeld, aufgelockert von erkennbaren Anspielungen auf das damalige Barcelona, das durch das lebhafteste Treiben einer an den Rand gedrängten Kultur und deren alternativen Lebensentwurf gekennzeichnet ist, der sehr bald einen Teil seines Sinns einbüßt.

Die Tatsache, daß "Les aventures de Makoki" es geschafft haben, über ihren Charakter als zeitgebundenes Werk hinaus zu überleben und zu einem Klassiker ohne Verfallsdatum zu werden, bestätigt die frühe Reife des von Gallardo und Mediavilla gebildeten Tandems. Aber das Auge und Gehör von Gallardo blieben nicht in den 70ern stehen: der Boom der Modernität, diese Epidemie an Einfältigkeit, die sogar die kulturelle Elite des Landes befällt, hatte ihren eigenen Torquemada in der Figur des Gallardo, Autor des erbarmungslosen Werks



MIGUEL GALLARDO. PEPITO MAGEFESA. CAIRO. NORMA ED. BARCELONA, 1982

Las aventuras de Pepito Magefesa (*Les aventures de Pepito Magefesa*), nicht versiegende Quelle, vollständiger Katalog von Komplizenschaft, privater und politischer Witze, Karikaturen aus dem Abrakadabra und unwiderstehlicher Lebensausschnitte. Sein Universum argentinischer Psychoanalytiker, göttlicher Artisten, lächerlicher Dilettanten, ruchloser Fettwänste, rechtsprechender Comiczeichner und spröder Designprinzessinen, belebt durch ein authentisches Durcheinander (guirigall) von Modesprache, Salonwendungen und Verbalmutationen, öffnete bereits den Weg hin zu diesem Pop-Expressionismus des jüngsten Gallardo. Aber er funktionierte noch wie ein Wunder, wie der Spiegel einer Epoche, die lautstark die Prügel einforderte, die Pepito Magefesa und sein gestrenger Schöpfer ihr Seite für Seite ganz bewußt verabreichten.

Die Abenteuer des Pepito Magefesa hatten es bewiesen: Gallardo fraß alles in sich hinein, von der Malerei der großen Meister bis

zum schäbigsten Kino, das sich der Zuschauer vorstellen konnte. Aber sehr bald brachte ihn diese Gefräßigkeit dazu, das Interesse an der äußeren Welt zu verlieren – die lächerliche "Modernität" der 80er war zweifelsohne weitaus interessanter als die in den 90ern herrschende Mittelmäßigkeit – um sich einem verlockenden postmodernen Spiel hinzugeben, willkommen sei dieses Adjektiv: so verwandelt er sich unfreiwillig in ideologischen Sachwalter von Frank Henenlotter – Regisseur von Kinomüll und Vater der Theorie, daß das abgrundtief schlechte Kino seine Eigenschaft transzendiert und sich in eine andere ästhetisch höher stehende Einheit verwandelt –, Gallardo scheint fest dazu entschlossen, die Kanalisation der Kunst auszuwaschen. Seine Anknüpfungspunkte sind jetzt drittklassig, billige Romane, infame Filme, längst vergessene Personen des Zeichentrickfilms. Mit ihnen konstruiert er ästhetische Gebäude, die den Eindruck eines Klischees vermitteln: ein Klischeeindruck

ist ein Trugbild des Klischees, weil der Leser nicht lange braucht, um zu ahnen, daß diese Ansammlung von Gemeinplätzen, ganzen Kerlen und Texten minderer Güte nicht einer archetypischen Geschichte, einer konventionellen Serie B Halt verleiht, sondern einem eigenartigen Spiel, rätselhaft, undurchschaubar und fesselnd, das manche fasziniert und andere abschreckt. Das ästhetische Abenteuer Gallardos begibt sich auf unsicheres Terrain: er wird immer den Rückweg einschlagen können – seine letzten Heftchen von *Perico Carambola en la cresta de la cola* (*Pepito Carambola en la cresta de la cua*) in einer Barceloniner Tageszeitung liefern den Beweis: die Überwindung des Schemas Bruguera siedelt ihn im Umfeld von Pepito Magefesa an, sowohl aus ästhetischer Sicht als auch in seinem Hang zur aktuellen Satire, doch seine treuesten Leser erwarten, daß er dies nicht tut, daß er weitermacht und sie reiben sich die Hände angesichts seiner bevorstehenden *Viaje al Centro de la Pulpa* (*Viatge al Centre de la Polpa*). ■