

Ineke Phaf-Rheinberger

Avantgardistische Strömungen in der kubanischen Malerei des 20. Jahrhunderts

Das Talent für visuelle Gestaltung ist den Kubanern scheinbar angeboren. Sie haben in verschiedenen Epochen mit ihren kulturellen Produkten internationales Aufsehen erregt. Im 19. Jahrhundert wurden die kolorierten Stiche von Víctor Patricio de Landaluze (1828-1889) und Eduardo Laplante (1818-?) für die Tabakreklame verwendet. Die Power der Werbegrphik in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts sowie ihr Flirt mit dem Pop-Zeitalter ist oft dokumentiert worden. Und das berühmte Photo von Che Guevara, das "Korda" (Künstlernamen für Alberto Díaz Gutiérrez) am 5. März 1960 aufgenommen hat, ist in Kunst und Kommerz omnipräsent.

1. Die 80er und 90er Jahre

Heute wird ständig auf solche Bilder zurückgegriffen. Dies zeigt sich sofort beim Blättern im Katalog der Ausstellung *Contemporary Art from Cuba/Arte Contemporáneo de Cuba* (Zeitlin 1999). Es werden 17 Künstler vorgestellt, die in den 80ern oder am Anfang der 90er Jahre in Havanna ihre Ausbildung abgeschlossen haben.¹ Ihr Leitmotiv wird mit dem Zusatztitel "Ironie und Überleben auf der utopischen Insel" charakterisiert, die von Antonio Eleigio alias "Tonel" als ein "Baum von vielen Stränden", als eine Kunst in Bewegung vorgestellt wird ("Tonel" 1999). In seinem Artikel ist 1990 ein wichtiges Datum. Es war das Jahr, in dem Peter Harten, Direktor der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, eine Einladung nach Kuba bekam und anschließend innerhalb von sechs Wochen in seinem Haus die Ausstellung *Kuba O.K.*

¹ Es handelt sich um Pedro Alvarez (*1967); Alexander Jesús Arrechea Zambrano (*1970); Belkis Ayón (1967-1999); Abel Barroso (*1971); Jacqueline Brito (*1973); Yamily Brito (*1972); "Los Carpinteros" (Marcos Antonio Castillo Valdés, *1971); Carlos Estévez (*1969); René Francisco (1960*); Carlos Garaicoa (*1967); Luis Gómez (*1968); "Kcho" (Alexis Leyva Machado, *1970); Sandra Ramos (*1969); Fernando Rodríguez (*1970); Dagoberto Rodríguez Sánchez (*1969); Esterio Segura (*1969); "Tonel" (Antonio Eligio 1958); Osvaldo Yero (*1969); José Angel Toirac (*1966). Die Ausstellung lief vom 26.9.1998 bis zum 1.4.2001 in Arizona, Kalifornien, Michigan, Texas, Kansas.

organisierte. Die Tatsache, dass Peter Ludwig zwei Drittel der Objekte ankaufte, ist legendär und wird allgemein als Beginn der Öffnung des kubanischen Nachwuchses auf internationale Schauplätze gewertet.²

In einer Sondernummer der Zeitschrift *Temas* (1998) wird im Gespräch zwischen den Kunstkritikern Magaly Espinosa, Janet Batet und David Mateo, der Kuratorin des Nationalmuseums Corina Matamoros und Lázaro Saavedra und José Toirac ein Fazit der letzten zwei Dezennien gezogen. Übereinstimmend wird die Gründung des Kulturministeriums 1976 als Schlüsselereignis gewertet. Seine Abteilung zur Entwicklung der bildenden Künste (CDAV) organisiert seit 1979 regelmäßig Ausstellungen, die sich zu einem wichtigen Forum auswachsen. Außerdem gibt es die Aktivitäten des Nationalmuseums, die seit 1984 regelmäßig stattfindende Biennale und das Centro Wifredo Lam, 1985 eröffnet, die alle den Austausch der Erfahrungen und die internationalen Kontakte fördern.³

Der Organisator der ersten drei Biennalen, Gerardo Mosquera, ist heute einer der angesehensten Kuratoren und Kunstkritiker Amerikas. Anhand seiner Schriften lässt sich nachvollziehen, wie die anfängliche Trennung zwischen Lateinamerika und Nordamerika allmählich durch eine gemeinsame Strategie durchkreuzt wird. Diese betont den Synkretismus und die Mestizierung und taktiert mit experimentellen Momenten und deren jeweiliger Authentizität als zeitgenössischem Konflikt (Mosquera 1995). Mosquera selbst ist Schrittmacher dieser Entwicklung. Er bekam 1980 für sein Manuskript *Trece Artistas Jóvenes* (1981), in dem er die Ausstellung *Volumen I*

² Die Ausstellung fand vom 1.4. bis zum 13.5.1990 statt. Es nahmen teil: Alejandro Aguilera (*1964), Tanya Angulo (*1968), Juan Pablo Ballester (*1966), Ileana Villazón (*1969), José Bedía (*1959), María Magdalena Campos (*1959), Ana Albertina Delgado (*1963), Lázaro García (*1968), Flavio Garcíandía (*1954), Ibrahím Miranda (*1969), Glexis Novoa (*1964), Marta María Pérez (*1959), Segundo Planes (*1965), Ciro Quintana (*1964), Ricardo Rodríguez Brey (*1965), Carlos Rodríguez Cárdenas (*1962), Lázaro Saavedra (*1964), José Angel Toirac (*1966), Rubén Torres Llorca (*1957) (vgl. Harten/„Tonel“ 1990). Etwas später wurden sechs ausgewählte Künstler und Künstlerinnen in Stuttgart vorgestellt, organisiert vom Institut für Auslandsbeziehungen: Aguilera, Bedía, Campos, Tomás Esson (*1963), Garcíandía, Pérez. Siehe Monika Winkler in der Bibliographie. Vom 12.3. bis zum 31.5.1992 gab es eine Ausstellung des Ludwig Forums in Aachen. Jetzt nahmen teil: Aguilera, Angulo, Ayón, Ricardo Brey (*1965), Adrián Buergo (*1965), Campos, Carlos Alberto Rodríguez (*1962), Esson, García, Garcíandía, Kcho, Torres Llorca, Israel Matos Ramírez, Novoa, Pérez, Eduardo Ponjuán González (*1956), Quintana, Saavedra, Toirac (vgl. Becker 1992).

³ Die Biennale fand 1984, 1987, 1989, 1991, 1994, 1997 statt. Die 1. Biennale zeigte nur Künstler aus Lateinamerika. Seit 1987 werden Künstler mit Wurzeln in der Dritten Welt eingeladen und ab 1989 stellt man die Biennale in einen thematischen Zusammenhang.

(Januar 1981) vorwegnahm, den Preis der Kritik von der Universität von Havanna. Diese Ausstellung war ein Aufschrei gegen dogmatische Einmauerung und ein Ereignis für Beteiligte und Publikum.⁴ Innerhalb von zwei Wochen kamen 8.000 Besucher und in der Öffentlichkeit entbrannte eine Kontroverse über die Qualität und Relevanz der gezeigten Werke. Im gleichen Jahr besuchte auch Ana Mendieta (1948-1985) Kuba und kam mit diesen Künstlern in engeren Kontakt. Mendieta stammte aus einer kubanischen Familie, die einen Präsidenten gestellt hat, und war 1961 von ihren Eltern in die USA geschickt worden. Dort absolvierte sie ihre Ausbildung und wurde eine bekannte Performance-Künstlerin in der New Yorker Latino-Kultur. In Kuba verwirklichte sie ein vielbeachtetes Projekt im Jaruco-Park, teilweise im Austausch und durch Gespräche mit Kubaner/Innen (Moure 1996).

Solche Kontroversen und Begegnungen ziehen sich wie ein roter Faden durch die Kette der Ereignisse der letzten zwei Jahrzehnte und werden explizit als Bereicherung der Kunstszene gewertet. Sie inspirierten die Generation der 80er Jahre, deren Bezeichnung es erst gab, als die 90er sich selbst als 90er-Generation bezeichneten, um den Unterschied zur vorangegangenen Epoche hervorzuheben. Die Diskussion in *Temas* hebt zwei wichtige Tendenzen hervor. Zunächst verbreitete sich eine konzeptuelle und anthropologische Zielsetzung, die sich als Ideenkunst mit einer tiefgreifenden kritischen Reflexion manifestierte, oft unter Verwendung von Texten. Ab 1985 setzte sich eine parodistische und karnevaleske Tendenz im Sinne Bachtins durch, die sich durch eine ausgefallene "Praxis der kulturellen Aneignung" (*práctica de la apropiación cultural*) auszeichnete. Nach der Meinung von Saavedra ist sie besonders typisch für die peripheren Länder, die sich auf diese Art und Weise mit einer Kunstszene identifizieren, an der sie selbst nicht persönlich beteiligt sein können. Er nennt die Methodik der Gruppe "Puré" hierfür paradigmatisch,⁵ sie versetzte ausgewählte Themen absichtlich aus ihrem eigentlichen Kontext und konstruierte mit deren Elementen einen expressionistischen und persönlichen Stil. Der Alltag wurde durch Allegorien, Metaphern oder Simulationen angesprochen, die dem Publikum ohne weitere Erklärungen verständlich waren.

Keine Manifeste dieser heutigen Avantgarde also, obwohl sie häufig als Gruppe auftritt, um bestimmte Projekte durchzuführen. Matamoros erklärt in

⁴ Es nahmen teil: Bedia, Brey, Juan Francisco Elso (1956-88), José M. Fors (*1956), Garcíandía, Israel León (*1957), Rogelio López Marín (Gory, 1953), Torres Llorca, Gustavo Pérez Monzón (*1956), Tomás Sánchez (*1948), Leandro Soto (*1956).

⁵ Mitglieder waren Delgado, Buergo, Quintana, Ermy Taño (*1964), Sáavedra.

Temas, dass der Verkauf für diese Künstler zunächst eine untergeordnete Rolle spielte. Das Nationalmuseum kaufte keine Werke an, sondern vertraute auf Schenkungen, Leihgaben oder Spenden. Diese Politik änderte sich am Ende der 80er Jahre jedoch rapide. Waren 1989 noch 10% des Museumsetats dem Ankauf von Kubanern gewidmet, waren dies 1995 schon 71%. Es ist bis heute kaum erkennbar, welcher Fundus sich hier ansammelt. Es gibt keinen Gesamtkatalog⁶ und das Museum wird schon seit einiger Zeit umgebaut und ist geschlossen.

Matamoros bezeichnet die Ernennung von "Kcho" zum Künstler des Monats im Jahr 1992 als einschneidendes Ereignis. "Kcho" ist der Künstlername von Alexis Leyva Machado, geboren auf der Isla de la Juventud an der Südostküste Kubas. Er gilt heute als erfolgreichster Künstler Kubas. Das herausragende Thema seiner Werke ist die so genannte Migrations-Mentalität, die aus Mangel an Bewegungsfreiheit und Zukunftsperspektive entsteht und zur Auswanderung führt. Diese Auswanderung geschieht unter den schwierigsten Bedingungen. Seit 1992, als gerade wieder eine große Zahl von Kubanern die Insel verlassen hatte, inszeniert "Kcho" diese Bewegung der Migration. Das erste, was ihm dazu einfiel, war die Verwendung eines kubanischen Nationalsymbols, der Palme, "doch diese Palme hatte anstelle von Wurzeln Ruder. Ich verband also zwei gegensätzliche Dinge miteinander, die verschiedenen Welten angehörten. Das Ruder als solches gehört zum Wasser, die Palme als Baum gehört zur Erde" (Anselmi 1999: 109). Das Schicksal der *balseiros*, der Flüchtlinge, die Kuba auf illegale Weise auf primitiven, oft selbstgebauten Flößen verlassen, um in die Vereinigten Staaten zu gelangen, geht den Kubanern sehr nahe.⁷ Während der Biennale von 1992, die unter dem Thema Kolonisierung und Dekolonisierung stand, gelang "Kcho" der internationale Durchbruch mit seiner Installation *Regata*. Diese Darstellung modifiziert er seither unentwegt. In "Keine Spiele" (*No juegos*) von 1995 sehen wir einen Korkenboden mit Autoreifen, dem Aluminiumrumpf eines Schiffes und einer Schaukel aus Seilen. 1996 konstruiert

⁶ Der umfangreichste Katalog über die Bestände des Nationalmuseums stammt von 1978: Museo Nacional de Cuba. Pintura, herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Museum in Leningrad.

⁷ Viele haben auf diese Weise Verwandte, Freunde oder Bekannte gehen sehen. In einem Artikel über Julián González, der seine Mutter und seinen Stiefvater verlor und selbst gerade noch überlebte, illustriert Gabriel García Márquez die menschliche und politische Dimension dieser Konsequenz der politischen und ökonomischen Blockade (vgl. García Márquez, Gabriel: "Náufrago en tierra firme". In: *El País*, 19.3.2000, S. 6-7).

“Kcho” einen hölzernen Laufsteg, als Symbol für den “Gang der Nostalgie” (*El camino de la nostalgia*).

Boat people ist ein universeller Begriff in Presse und Fernsehen und “Kchos” Kunst gestaltet die brüchige Verbindung zwischen Land und Wasser als Alltagserfahrung der zeitgenössischen Moderne. Das breite Spektrum einer solchen Erfahrung wurde beim 1. Salon für Gegenwartskunst in Havana deutlich. Aus den Kurzbiografien der Ausstellenden konnte man ersehen, dass die Geburtsjahre von 1916 bis zu 1975 reichen.⁸ Stil und Material waren ebenfalls unterschiedlich. Von denjenigen dieser Künstler, die am Wettbewerb teilnahmen, gewann Carlos Alberto Estévez den großen Preis. In einer Installation aus vielfarbigem Holz und Leinwand konzipierte er eine kleine Theaterbühne als Holzkästchen mit schwarzem Vorhang und einem Bühnenbild, das eine Stadt im Verfall zeigt. Vor diesem Bühnenbild, das den bröckelnden römischen Fresken in Italien ähnelt, befinden sich drei Holzfiguren in Löchern hochgesteckt, von denen Christus mit seinem sichtbaren Herzen im Mittelpunkt steht. Die übrigen Figuren liegen unten auf dem Boden oder sind halb aufrecht gegen die Wand gelehnt. Mehrere sind erkennbar, u.a. José Martí, Charles Chaplin, ein Indianerhäuptling, Napoleon, ein Ritter, Che Guevara usw. Estévez gab seiner Installation den Titel “Die wirkliche Universalgeschichte” (*La verdadera historia universal*) und thematisiert damit sowohl die Vergänglichkeit ihrer statisch anmutenden Dynamik als auch die Vielfalt der beteiligten Personen. Diese Analogie tritt auch in anderen Werken von Estévez immer wieder hervor. Marilyn Zeitlin beschreibt seine Serie von Zeichnungen über die menschliche Anatomie und sieht in diesen Entwürfen eine Gleichsetzung mit der Anatomie einer Stadt oder mit anderen Mechanismen (Zeitlin 1999: 128).

Die Vertreter der heutigen Avantgarde, zu der “Kcho” und Estévez gerechnet werden, schaffen natürlich nicht nur Installationen, sondern die Palette ihrer Ausdrucksmittel scheint unerschöpflich. Der “Bildersturm” wurde maßgeblich durch solche Künstler angezettelt, die im *Instituto Superior de Arte* (ISA) ihre Ausbildung bekamen. Dieses Institut ist in der Schule für bildende Künste angesiedelt, die nach dem Entwurf des kubanischen Architekten Ricardo Porro um 1964 fertiggestellt wurde. “Tonel” spricht sogar von einem ISA-Zentrismus, fügt aber hinzu, dass heute “the institution (the faculty of visual arts) is stuck between stagnation and a marked decadence

⁸ Leonel López-Nussa Carrión und Tito Alvarez wurden 1916 geboren. Von 1975 sind Danis Marrero Pérez und Erelvio Olazábal Alvarez. Eine zusätzliche Information für die Statistik: Von den 208 vertretenen Künstlern sind 35 Frauen (Pino-Santos 1995).

not only in the deterioration of its sinuous architecture – the work of Ricardo Porro and an emblem of the utopian energy of the newborn revolution – but also in its increasing loss of magnetism” (“Tonel” 1999: 43).

2. Die 1. Avantgarde

Diese Bemerkung von “Tonel” ist relevant, weil sie den Bezug auf das utopische Potential der Revolution während der Entstehung dieser Schule ins Gedächtnis ruft (Loomis 1999). “Tonel” würde diesen Ausdruck der utopischen Energie jedoch lieber modifizieren im Sinne einer Energie zur Verwirklichung des Schwierigen, nach einer berühmten Formulierung von José Lezama Lima (1910-1976). In vielen Publikationen der 90er Jahre wird Lezama als Quelle eines komplexen kubanischen Kunstverständnisses der Moderne zitiert. Lezama arbeitete zu jener Zeit, als Porro das Kunstschule-Projekt leitete, im gleichen Gebäude und er hat Schritt für Schritt die Überlegungen und Entwürfe miterlebt und kommentiert. Lezamas Spur führt zu den bewegten 40er Jahren, als die Akademie San Alejandro die zentrale Institution für die Ausbildung war. In *Cuban Art & National Identity. The Vanguardia Painters 1927-1950* (1994) beschreibt Juan Martínez (1994: 2-3) ihre damalige Rolle.⁹ Die Akademie galt als Hochburg des Konservatismus für solche Maler, die in Paris oder Mexiko gearbeitet hatten und von den dortigen neuen Ideen angesteckt worden waren. In einer ersten Phase, von 1927 bis 1938, stellten diese Künstler ihre Interpretation des französischen Modernismus zur Schau. Berühmt ist die *Exposición de Arte Nuevo*, die von der Zeitschrift *Revista de Avance* 1927 organisiert wurde. Zu ihrer Redaktion gehörte die intellektuelle Elite der jungen Republik und eine ihrer wichtigsten Persönlichkeiten war Juan Marinello (1898-1977), ein Organisator und Ideenträger, beeinflusst durch die damalige Studentenbewegung in Lateinamerika, die 1918 in Córdoba (Argentinien) ihren Anfang nahm. Als zweite Phase der Avantgarde nennt Martínez die klassische Periode in den 40er und 50er Jahren.

⁹ Die Akademie war 1818 vom Spanischen Superintendanten für Kultur gegründet worden und ihr erster Direktor war ein neoklassischer französischer Maler, Juan Bautista Vermay. Martínez nennt als prominenteste Maler der Avantgarde: Jorge Arche (1905-1956); Eduardo Abela (1891-1965); Carlos Enríquez (1900-1957); Aristides Fernández (1904-1934); Antonio Gattorno (1904-1980); Wifredo Lam (1902-1982); Victor Manuel García (1897-1969); Amelia Peláez del Casal (1895-1968); Marcelo Pogolotti (1902-1988); Fidelio Ponce de León (1895-1949); Domingo Ravenet (1905-1969).

Es ist diese Zeit, an der sich die heutige Kulturkritik in Kuba orientiert. Sowohl in *Temas* wie in Ausstellungskatalogen und Artikeln wird an sie erinnert. Der 1. Salon der kubanischen Gegenwartskunst etwa sieht sich 1995 in der Tradition des 1. Nationalen Salons für Malerei und Skulptur, 1935 von José María Chacón y Calvo organisiert im Namen der Kulturabteilung des Erziehungsministeriums. Martínez erwähnt, dass damals Werke von Manuel, Gattorno, Arche, Enríquez, Peláez, Ravenet und Abela angekauft wurden, die sich heute überwiegend im Besitz des Nationalmuseums befinden. Abela wurde durch seine Karikaturen von *El Bobo* ("Der Blöde") in der Presse berühmt, in denen er von 1926 bis 1934 die politische Situation auf verdeckte Weise anprangerte. Mehrere Maler waren gezwungen, sich ihr Geld mit Illustrationen in Zeitschriften oder Büchern zu verdienen, da das Kunstpublikum kaum Werke aus dem eigenen Lande kaufte. Als Reaktion auf die Starrheit der Akademie gründete Abela 1936 das *Estudio Libre*, das, obwohl es nur kurz existierte, trotzdem zu einem Begriff wurde.

Erst ab 1940, als mehrere Künstler aus Europa nach Kuba zurückkehrten, wurde kubanische Kunst in Havanna publikumswirksam. Mehrere Galerien öffneten ihre Tore, Ausstellungen wurden konzipiert und die schon genannten avantgardistischen Maler konnten sich jetzt einen Namen machen. Obwohl es schon länger Kontakte nach New York gegeben hatte, wurden diese jetzt konkretisiert. Der Kunsthistoriker und Kurator Alfred H. Barr organisierte 1944 eine Ausstellung mit modernen kubanischen Malern im Museum of Modern Art (Moma). Gerade diese Ausstellung zeigte einen inneren Konflikt unter den Kubanern selbst, der sich an der Person von Wifredo Lam (1902-1982) festmachen lässt. Während diese Moma-Ausstellung einen ersten internationalen Erfolg für die moderne kubanische Kunst als solche bedeutete, war Lam nicht an ihr beteiligt. Er hatte eine eigenwillige Interpretation der Modernität entwickelt, die sich zwar dem Surrealismus verpflichtet fühlte, jedoch durch den Ausbruch aus der kreolisch-christlichen Hemisphäre gekennzeichnet ist (Ortiz 1993). Die Lithographie *Quetzal*, publiziert im *Portfolio I* (1947) des Brunidor-Verlags, ist emblematisch für die Explosion dieses neuen Empfindens und erklärt einiges über die Distanz von Lam zu der Kunstlandschaft, die er bei seiner Rückkehr nach Kuba vorfand (Phaf 1998).

Lams *La Jungla* (1942-1943), seit 1945 im Besitz des Momas in New York, ist eines der wichtigsten Bilder ihrer Avantgarde-Kollektion. Es zeigt einen Blick nach innen, worin die Welt der Bambu-Zuckerrohr-Felder eine eigene Energie und Schöpfungskraft gewinnt. Mosquera erwähnt die Präsenz

der *orishas* und bezeichnet die offene Schere in der Hand rechts oben auf dem Bild als einen antikononialen Schnitt, der eine Synthese mit einer nicht-westlichen Raumvorstellung einleitet (1996a: 130). Mehrmals wurde auf den Einfluss von afrokubanischen Ansichten und Überzeugungen in diesem Bild hingewiesen. In Anbetracht seines Charakters einer *naturaleza viva* (Ortiz 1993: 15) kontrastiert *La Jungla* mit der Tradition des Stilllebens, die Robert Altmann analysiert hat. In seinem vielbeachteten Artikel *Ornamento y naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez* (1945) schreibt Altmann, dass die exquisiten Eigenschaften der Innendekoration der Häuser des 18. und 19. Jahrhunderts in Peláez' Stillleben festgehalten und als Ausdruck einer typisch kubanischen Barocktradition verarbeitet werden. Statt der Ausdehnung zum Außenraum richtet dieser Barock seine Expansion nach innen. Auch Lam hat mit diesem Gedanken experimentiert, wie aus dem *Catalogue Raisonné of the Painted Work* (Lourin-Lam 1996) hervorgeht. Lam platziert *La silla* (1943), einen geschnitzten Stuhl, im Raum seiner vegetativen Animationen. Ihm geht es um eine Darstellung, in der Linien und Flächen eine konkrete Wirklichkeit ahnen lassen, jedoch nicht vorgeben. Hiermit wird Lam zum Pionier einer Kunst, in der die synkretistische Spiritualität – oder was wir heute hybrides Raumbildverfahren nennen – eine Schlüsselrolle spielt.

Selbstverständlich gab es auch abstrakte Kunst in einem Land, das sich seit den 40er Jahren an den Nordamerikanern orientierte. 1953 schlossen sich elf Maler und Bildhauer zusammen und nannten sich "Grupo de los Once".¹⁰ Sie vertraten damals die Meinung, dass Kunst mit Politik nichts zu tun haben sollte, agierten jedoch gerade in diesem Sinne politisch, als sie sich 1954 kollektiv weigerten, an der von der Batista-Regierung und vom Franco-Regime organisierten Hispanoamerikanischen Biennale teilzunehmen. Die von "Los Once" organisierte Anti-Biennale war sehr erfolgreich. Nur diese sogenannte unpolitische Kunst überstand die Zeit der Diktatur und noch im November/Dezember 1959 fand die Ausstellung *Diez pintores concretos* statt, die fast als Vorzeichen des zukünftigen Wandels aufgefasst werden könnte.¹¹

¹⁰ René Avila, Francisco Antigua, José I. Bermúdez, Agustín Cárdenas, Hugo Consuegra, Fayad Jamís, José Antonio, Guido Llinás, Antonio Vidal, Tomás Oliva, Viredo Espinosa. Nach der ersten Ausstellung hat sich dann auch Raúl Martínez (1927-1995) der Gruppe angeschlossen.

¹¹ Arcay, Salvador Corratgé, Loló Soldevilla, Luis Martínez Pedro (1910-1989), Armando Menocal, José Mijares, Pedro de Oráa, Pedro Alvarez, Sandú Darié, Rafael Soriano.

3. Neue Zeiten – Alte Zeiten

In den 60er Jahren, nach Mosquera die romantische Periode der Revolution, wurde der enorme Impuls der neuen materiellen und institutionellen Möglichkeiten vor allem im Design der Film- und Veranstaltungsplakate oder an Buchillustrationen sichtbar. Große Namen wie Wifredo Lam, Mariano Rodríguez und René Portocarrero stellten sich der veränderten Situation. Dank einer Initiative von Lam fand der Mai-Salon 1967 statt in Paris in Havanna statt. Mariano gesellte sich zum Personal von "Casa de las Américas", der er bis 1986 angehörte. Und Portocarrero arbeitete in der UNEAC. Der kulturelle Kongress vom 4. bis zum 11. Januar 1968 war sicher ein Höhepunkt des kulturellen Aufbruchs aus der Sicht der internationalen Beobachter. Innerhalb von Kuba selbst wurde der Druck, sich unmittelbar mit den Gegebenheiten auseinander zu setzen, inzwischen jedoch immer größer. Statt zu malen, wendeten sich deshalb mehrere Künstler anderen Medien zu. Aus diesem Grund wurde Umberto Peña (1937) zum Beispiel zum Logo von "Casa de las Américas", für deren Zeitschrift und Bücher er von 1963 bis 1984 das Layout besorgte. Portocarrero zeichnete den Kopf mit üppigem Obstkorb für den Film *Soy Cuba* (1964); Raúl Martínez das Filmplakat für *Lucía*, mit dem charakteristischen Hut (1968); Servando Cabrera Moreno entwarf mit seinen fließenden Linien die Konturen von *Teresa* für das Plakat des gleichnamigen Films (1978).

Der Band *Massenkunst in Kuba. Agitprop und Massenfeste* (1978) bezieht sich hauptsächlich auf jene Periode, die von Mosquera als die dunkle bezeichnet wird, da sich alle romantischen Illusionen des vorangegangenen Jahrzehnts in Luft aufzulösen schienen. Aldo Menéndez erwähnt im Artikel "Zu einer immer revolutionärereren Malerei", dass die Maler der ersten Stunde – Servando Cabrera Moreno (1923-1981), Adagio Benítez (1924), Acosta León (1932-1964) und Orlando Yañes (1926) – sich zunächst "trotz ihrer formalen Verschiedenartigkeit auf eine sichtlich epische Gestaltung der herrschenden Realität" (1978: 94) konzentrierten. Anschließend, im *Salon 70*, gab es dann eine wahre Explosion von Malerei und Plastik, in der sich dieser epische Ton zugunsten einer größeren Sachlichkeit auflöste.¹² Andererseits jedoch – und Menéndez erwähnt dies nicht – war diese "dunkle" Periode gerade die Zeit des Durchbruchs eines Künstlers wie Manuel Mendive

¹² Menéndez nennt Raul Santos Zerpa, Mario Gallardo, Juan Moreira, Juan Vázquez Martín, César Leal, Isabel Giménez, Ever Fonseca, Alberto Jorge Carol, Waldo Luis, Juan Milo, Oswaldo García und Aldo Menéndez.

(1944), der sich am Universum der *Santería* orientiert und eine narrative Kraft entwickelt, in der Ochún, Oggún, Iñó, Ikú, Oyá, Yemayá, Elegguá oder Obatalá mit ihren Attributen eine Rolle spielen. Am 11. Februar 1968 hatte Mendive einen schweren Unfall und kam lange Zeit vom Eindruck, den die Farbe des Blutes auf ihn gemacht hatte, nicht mehr los. Farbe erhielt eine herausragende Bedeutung in seinen Bildern und damit setzte eine sehr erfolgreiche Phase ein, in der Mendive zeitweilig der Künstler in Havanna war, der am meisten verkaufte.¹³ Bei der Biennale in Havanna von 1986 experimentierte Mendive mit einem anderen Medium und entwarf Bühnenbilder, auf denen eine Gruppe von ihm bemalter Tänzer und Musiker mit Tieren ein Ritual durchführte.

Eine andere wichtige Persönlichkeit ist Antonia Eiriz (1929-1995). Das Thema ihrer Malerei war der Zweite Weltkrieg, nach dem die Welt für sie nicht mehr ohne die Erinnerung an Holocaust, Hiroshima und Nagasaki vorstellbar ist. Eiriz wurde mit ihren düsteren Bildern bekannt, deren Figuren mit Goya und Bacon verwandt scheinen. Diese waren jedoch nicht nach dem Geschmack der Kulturfunktionäre, die sich in den 60er Jahren am gängigen epischen Ton orientierten. Ihre Zensur war so einschneidend, dass Eiriz aufhörte zu malen. Sie widmete sich dem Kunstunterricht und anschließend ihrem Nachbarschaftskomitee (CDR), mit dem sie imaginäre Gestalten aus Papier-Maché anfertigte und spielerische Gruppenaktionen durchführte. Auf diese Art und Weise übte sie trotzdem großen Einfluss aus. Heute gibt es ein Museum in Havanna, in dem diese Papiermaché-Figuren zu sehen sind. Sie selbst begann wieder zu malen, als sie in die Vereinigten Staaten ausgewandert war; sie starb, während sie eine große Ausstellung ihrer Werke vorbereitete.

Umberto Peña traf ein ähnliches Schicksal wie Eiriz. Auch Servando Cabrera ereilte das gleiche Los, dem wir seine herausragende Plakatserie für das ICAIC zu verdanken haben. Die Sensibilität für die Beschränkungen der Freiheit der Kunst kam in einer Ausstellung während der VI. Biennale 1997 in Havanna zum Tragen. Unter dem Titel *Pinturas del silencio* zeigte die Galerie La Acacia abstrakte Werke von 18 Künstlern, von denen manche der Gruppe von "Los Once" angehörten und andere der neuen Avantgarde.¹⁴ In

¹³ Er hatte auch in der BRD zwei Einzelausstellungen, vom 1. bis zum 28. Oktober 1982 in der Galerie Orth in Nürnberg und vom 5. bis zum 30. November 1982 im Iwalewa Haus in Bayreuth.

¹⁴ Hugo Consuegra, Salvador Corratgé, Roberto Diago, José Franco, Carlos García, Flavio Garcíandía, Julio Girona, Ismael Gómez, Ronald Guillén, Raul Martínez, Glexis Novoa,

ihrem einführenden Essay, *Catacumbas del arte cubano*, erwähnt Janet Batet, dass Antonia Eiriz sich an das Atelier von Guido Llinás zu erinnern pflegte. Eiriz bezeichnete diesen Raum, seit 20 Jahren abgeschlossen und vergessen, als die Katakomben der abstrakten Kunst Kubas. Für Batet sind die *Pinturas del silencio* ein Aufwachen aus diesem Vergessen und verweisen auf die Aktion *Es solo lo que ves* (1988), Vorläuferin dieses Unternehmens. Die 50 Künstler, die sich damals daran beteiligten, wollten die abstrakte Sprache zur einzigen Sprache deklarieren, die der Zensur noch standhalten konnte. Eine Ausstellung fand nicht statt, aber mehrere Künstler verweisen noch heute in ihrem Curriculum auf diese Aktion, um ihr Einvernehmen diesbezüglich kenntlich zu machen (Camnitzer 1994: 195).

Seit Lam ist die Spiritualität synkretistischer Kulturen aus der Malerei und der Plastik Kubas nicht mehr wegzudenken. Lam ist natürlich nicht der Einzige. Im Artikel *Hacia una postmodernidad 'otra': Africa en el arte cubano* (1996b), nennt Mosquera außer Roberto Diago (1920-1957) und Santiago Rodríguez Olazábal (1955) den Bildhauer Agustín Cárdenas (1927-1996), Mitglied der Gruppe "Los Once", der sich seit 1955 in Paris einen Namen machte. Juan Francisco Elso (1956-1988) gilt als Prophet der heutigen Avantgarde und war Anhänger der *Santería*. José Bedia (*1959) arbeitet bewusst am Schnittpunkt der "primitiven" Kunst mit dem *Mainstream* und bezieht sich auf afrokubanische und indokubanische Zeichen. Ricardo Rodríguez Brey (*1955) hat mit *Elegguá*, dem *orisha* des Schicksals, seine konzeptuelle Idee gefunden. Und Marta María Pérez konzentriert sich in ihren Werken auf ihren eigenen Körper, den sie mit den Attributen der *Santería* umgibt. Eine ihrer bekanntesten Photoarbeiten weckt sofort einen Bezug zu *La Jungla* von Wifredo Lam. Sie zeigt den Bauch der Künstlerin in der Periode, als sie mit Zwillingen schwanger war. In ihrer Hand hält sie eine offene Schere, neben der die angeschwollene Bauchwand sehr verletzlich wirkt. Der postkoloniale Schnitt könnte hier im Verhältnis von Zwillingen und Schere gesucht werden, da Zwillinge in vielen Traditionen afroamerikanischer und präkolumbianischer Herkunft eine ganz spezifische – und oft ambivalente – Deutung erfahren.

Mit Pérez und auch Mendive sind wir wieder bei der Körpersprache angelangt, die auch Mendieta so viel bedeutete. Sie hat sich als eine der ersten Latina-Künstlerinnen von den Bildern Frida Kahlos inspirieren lassen, in denen diese ihre eigene Zerbrechlichkeit in den Mittelpunkt stellte. Heute

setzt Tania Bruguera sich mit diesem Erbe sehr intensiv auseinander und manchmal wird ihr Werk als eine neue Lektüre von Mendieta interpretiert. Belkis Ayón indessen, die sich 1999 das Leben genommen hat, konzentrierte sich ganz auf die Darstellung der afrokubanischen *ñáñigo*-Tradition. Sie malte auf Karton oder Papier und ihr *Abendmahl*, ganz im Rahmen der Renaissance, macht Diskussionen über die Trennung zwischen westlichen oder nicht-westlichen Kulturen auf provokative Weise obsolet.

Es gibt kein Standardwerk über die bildende Kunst Kubas im 20. Jahrhundert. Das Interesse hierfür wächst jedoch spürbar, auch im deutschsprachigen Raum. Im Frühling 2000 gab es in Vaduz (Liechtenstein) eine Ausstellung der bibliophilen Ausgaben des Brunidor-Verlags, geleitet von Robert Altmann (*1915). Altmann war Anfang des zweiten Weltkriegs nach Havanna ausgewandert und freundete sich dort mit Lam, Carpentier, Lezama, Portocarrero und vielen anderen Künstlern an. Seine Sammlung und seine *Memoiren* (2000) geben hierüber Aufschluss. Hier finden wir zum Beispiel Guido Llinás wieder, der unter anderem die bibliophile Ausgabe eines unbekanntes französischen Textes von Julio Cortázar mit Radierungen illustriert hat (Paris 1966). Andere Projekte wenden sich der heutigen Entwicklung in Kuba selbst zu. *La dirección de la mirada* (1999) fasst die zwei Ausstellungen in Zürich und La Chaux-de-Fonds zusammen, die im Herbst 1998 in der Schweiz realisiert wurden.¹⁵ Im Vorwort schreibt Yvette Jaggi, dass die neue Kunst aus Kuba zur Parabel für Situationen wird, "in denen auch wir in der Schweiz, dieser 'Insel inmitten Europas', uns wiedererkennen können, über alle offenkundigen und feinen Unterschiede hinweg" (Jaggi: 1999: 7). Der in Berlin lebende Raúl de Zarate (*1969) stellte im Frühling 1999 im Foyer der Humboldt-Universität in Berlin seine Acryl-Bilder vor, die von Ottmar Ette als *Locomociones* (Ette 2000) eingestuft werden. Und Gerhard Matt organisierte die Ausstellung *Los mapas del deseo* (1999) in der Kunsthalle Wien, in der in- und außerhalb von Kuba lebende Künstler gleichermaßen vertreten waren.¹⁶ Edward Sullivan beschreibt im Katalog eine raumfüllende Arbeit von Ernesto Pujol, zuerst gezeigt während der Biennale 1997 in Havanna, folgendermaßen:

¹⁵ Bruguera, Los Carpinteros, Sandra Ceballos (*1961), Rene Francisco, Gómez, "Kcho", Rodolfo Llópiz (*1966), Miranda, Antonio Núñez (*1971), Ramos, Fernando Rodríguez, Saavedra, Ezequiel Suárez (*1967), "Tonel".

¹⁶ Eduardo Aparicio (*1956), Bruguera, Garaicoa, Abigail González (*1964), González Torres, "Kcho", Mendieta, Pérez, Manuel Piña (*1958), Ernesto Pujol (*1957).

Pujols Anwesenheit bei der Biennale war ein Ausnahmefall und aus einer Reihe von Gründen bemerkenswert. Zunächst und vor allem, weil Pujol der erste Kubano-Amerikaner war, der je an der Biennale teilnahm. Zum zweiten, weil seine fesselnde Installation mit dem Titel *El Vacío* eine antinostalgische Erinnerungsarbeit war, die sich nicht in verschwommener oder kitschiger Vergangenheitseligkeit erging, sondern ein Schlaglicht auf die Dilemmata des Exils und die Erwartungen dreier grundverschiedener Gesellschaften warf. Es war auch ein Werk, das sich offen mit der Verwirrung und den Zwängen einer von Vorurteilen geprägten Einstellung gegenüber Frauen und homosexuellen Männern in einer Machogesellschaft befasste. Auf überaus beziehungsreiche und persönliche Weise werden darin viele Begriffe angeblicher Rassenreinheit und "Harmonie" durch die Problematisierung des Konstruktives "Weiß-Sein" in der karibischen und der nordamerikanischen Gesellschaft dekonstruiert (Matt 1999: 98).

Vielleicht ist nirgendwo so sehr wie in der Malerei und Plastik Kubas die Problematik des amerikanischen Alltags aufgegriffen und dokumentiert worden. Der an Edvard Munch erinnernde Schrei des Malers auf einem Bild von Luis E. Camejo (*1971), das während der Biennale 1997 ausgestellt war, gibt einen allgemeinen Gemütszustand wieder. Mit seiner an Van Gogh orientierten Maltechnik zeigt Camejo einen Künstler, der an seiner rechten Seite auf einer Staffelei das Bild der Schule Porros zeigt, während diese Schule sich an seiner linken Seite befindet. Der Maler, aufgerieben zwischen Bild und Realität! Es ist kein Wunder, dass in Kuba heute die Namen von Hans Haacke und Joseph Beuys eine wegweisende Funktion haben. Sie stehen dafür, dass Kunst an Schnittstellen des gesellschaftlichen Selbstverständnisses ansetzt und dadurch Reaktionen provoziert, die ihre Beschränkungen problematisieren und damit eine selbstkritische Betrachtung hervorrufen. Der internationale Erfolg zeigt, dass die Kubaner hiermit nicht ausschließlich ihre lokalen Konflikte berühren, sondern dass diese über alle Grenzen hinweg den Sehnerv eines internationalen Kunstpublikums treffen.

Literaturverzeichnis

- Altmann, Robert (1945): "Ornamento y naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez". In: *Orígenes*, 2, 7, S. 65-72.
- (2000): *Memoiren*. Mit Evi Kliemand. Mailand: Skira Editore.
- Anselmi, Ines/Valdés Figueroa, Eugenio (Hrsg.) (1999): *La dirección de la mirada. Neue Kunst aus Kuba/Art Actuel de Cuba/Arte cubano contemporáneo*. Springer: Wien/New York: Ed. Voldemeer.
- Balderrama, Maria R. (Hrsg.) (1992): *Wifredo Lam and his Contemporaries 1938-1952*. New York: The Studio Museum in Harlem.
- Batet, Janet (1997): "Catacumbas del arte cubano". In: *Pinturas del silencio*. Havanna: Galería La Acacia, S. 4-6.

- Becker, Wolfgang (Hrsg.) (1992): *Von dort aus: Kuba*. Aachen: Ludwig Forum für internationale Kunst.
- Camnitzer, Luis (1994): *New Art of Cuba*. Austin: Texas University Press.
- Cortázar, Julio (1966): *On déplore là*. Mit Radierungen von Guido Llinás. Paris: Brunidor Verlag.
- Cuba Siglo XX (1996): *Cuba Siglo XX. Modernidad y sincretismo*. Fundació la Caixa, Centro Atlántico de Arte moderno, Centre d'Art Santa Monica.
- Ette, Ottmar (2000): "Locomociones". In: Reinstädler, Janett/Ette, Ottmar, 2000: 113-116.
- Harten, Jürgen/Eligio, Antonio (alias "Tonel") (Hrsg.) (1990): *Kuba o k. Aktuelle Kunst aus Kuba/Arte actual de Cuba*. Düsseldorf: Städtische Kunsthalle Düsseldorf.
- Loomis, John A. (1999): *Cuba's Forgotten Art Schools. Revolution of Forms*. Foreword by Gerardo Mosquera. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Lourin-Lam, Lou (1996): *Lam. Catalogue Raisonné of the Painted Work. Volume I. 1923-1960*. Paris: Acatos.
- Martínez, Juan A. (1994): *Cuban Art & National Identity. The Vanguardia Painters 1927-1950*. Gainesville: University Press of Florida.
- Matt, Gerhart (Hrsg.) (1999): *Cuba. Los mapas del Deseo/Landkarten der Sehnsucht/Maps of Desire*. Wien: Folio Verlag Wien-Bozen.
- Menéndez, Aldo (1978): "Zu einer immer revolutionärerem Malerei". In: Bach, Ines/Bach, Jochen (Hrsg.): *Massenkunst in Kuba. Agitprop und Massenfeste*. Berlin: Elefant Press, S. 94-97.
- Mosquera, Gerardo (1981): *Trece artistas jóvenes*. La Habana: Universidad de La Habana.
- (1995): *Contracandela. Ensayos sobre Kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas candientes*. Caracas: Monte Avila.
- (1996a): "Modernism from Afro-America. Wifredo Lam". In: Mosquera, Gerardo (Hrsg.): *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, S. 121-135.
- (1996b): "Hacia una postmodernidad 'otra': Africa en el arte cubano". In: *Cuba Siglo XX. Modernidad y sincretismo*. 1996: 229-251.
- (1998): *Servando Cabrera Moreno. Dibujo*. Havanna: Editorial Letras Cubanas.
- Moure, Gloria (Hrsg.) (1996): *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Ortiz, Fernando [1950] (1993): *Wifredo Lam y su obra*. Havanna: Publicigraf.
- Phaf, Ineke (1998): "Kurzschlüsse: Robert Altman, Wifredo Lam". In: Haas, Norbert/Nägele, Rainer (Hrsg.): *Liechtensteiner Exkurse III. Aufmerksamkeit*. Eggingen: Edition Isele, S. 295-313.
- Pino-Santos, Carina (Hrsg.) (1995): *1er Salón de Arte Cubano Contemporáneo*. Havanna: Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.
- Pogolotti, Graziella (1997): *Lam*. Havanna: Editorial José Martí.
- Reinstädler, Janett/Ette, Ottmar (Hrsg.) (2000): *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Frankfurt/M./Madrid: Editorial Vervuert.

- Temas* (1998): “¿Algo nuevo en la plástica de los 90?” Mit Magaly Espinosa, Janet Batet, Corina Matamoros, David Mateo, Lázaro Saavedra, José Toirac”. In: *Temas*. 12-13, S. 163-176.
- “Tone!” (1999): “Tree of Many Beaches: Cuban Art in Motion (1980s-1990s)”. In: Zeitlin, Marilyn A. 1999, S. 39-52.
- Winkler, Monika (Hrsg.) (1990): *Aktuelle Kunst aus Kuba*. Stuttgart: Das Institut für Auslandsbeziehungen.
- Zeitlin, Marilyn A. (Hrsg.) (1999): *Contemporary Art from Cuba/Arte Contemporáneo de Cuba. Irony and Survival on the Utopian Island/Ironía y sobrevivencia en la isla utópica*. New York: Delano Greenwidge Editions.