

Kuba – Kunst: Die Frau im Fokus künstlerischen Schaffens vom Ende der Kolonialzeit bis zur Gegenwart



Beate Talmon de Cardozo

Kuba – Kunst: Die Frau im Fokus künstlerischen Schaffens
vom Ende der Kolonialzeit bis zur Gegenwart.

KONTEXT Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung; Band 6
Zugl. Univ.Diss., Paderborn 2009

Umschlagabbildung: © Jaula de Otoño (Titel des Werkes) von Alicia de la
Campa (Künstlerin). Maße: 66 x 86 cm; Technik: Acryl auf Leinwand,
Jahr: 2005

© Tectum Verlag Marburg, 2010

ISBN 978-3-8288-5260-0

(Dieser Titel ist als gedrucktes Buch unter der
ISBN 978-3-8288-2272-6 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Vorwort

Mit ihren Forschungen zur Kunstgeschichte Kubas und der Bedeutung von Frauen im Fokus künstlerischen Schaffens von Ende der Kolonialzeit bis zur Gegenwart eröffnet Beate Talmon de Cardozo einen im Ausland weitgehend unbekanntem Bereich, ein Themenspektrum zur neueren Geschichte von Kunstentwicklungen in Kuba, für das bisher keine Standardwerke vorhanden waren.

Aus kunstpädagogischer Perspektive liegen im deutschsprachigen Raum bisher nur vereinzelt Forschungen zu künstlerischen Entwicklungen in außereuropäischen Ländern vor. Seit über dreißig Jahren fehlt im Fach Kunstpädagogik der notwendige, kontinuierliche Anschluss an eine Internationalisierung durch vielfältige Grundlagenforschungen, vor allem in der Aufarbeitung globaler und nationaler Diskurse. Bei ihren Untersuchungen zur kubanischen Kunstgeschichte stieß Beate Talmon de Cardozo immer wieder auf das Nachwirken eines unreflektierten Eurozentrismus in Kunst und Kunstgeschichte, der erst seit etwa zwei Jahrzehnten in den Kunstwissenschaften aufgebrochen wird. Daher kann diese Arbeit auch als ein exemplarischer Beitrag zur Öffnung von Forschungsfragen in der deutschsprachigen Kunstpädagogik gewertet werden.

Ebenso aber steht diese Untersuchung auch in der Tradition der kunstwissenschaftlichen und kunstpädagogischen Frauen- und Geschlechterforschung, die sich im deutschsprachigen Raum in den achtziger Jahren entwickelt hat. Mit dem Blick auf die Bedeutung der Künstlerinnen in der kubanischen Kunstgeschichte, die ausreichend selbst „zu Worte“ kommen, werden erweiterte Schwerpunkte und Akzente gesetzt, die ebenfalls bisher in der Literatur weniger Beachtung fanden oder „übersehen“ wurden.

In dem Nachzeichnen einzelner Biografien von Künstlerinnen, die verbunden werden mit historischen Recherchen und ausgewählten Analysen exemplarischer Werke, entfaltet sich ein differenziertes Bild: Vom Ende der Kolonialzeit in Kuba über die Umwälzungen bis nach der Revolution 1959, – und dann in die Gegenwart hinein. Eingeschoben werden Analysen zu den Geschlechterverhältnissen der kubanischen Gesellschaft, verflochten mit kurzen historischen Abrissen. Dadurch werden die Spannbreiten der künstlerischen Arbeitsweisen der befragten Frauen, ihre Medien und Wirkungsfelder, die Rezeption ihrer Kunstwerke und die Anerkennung in der kubanischen Gesellschaft deutlich. Die Suche nach „verschollenen“ Künstlerinnen, die sich den revolutionären Entwicklungen nicht anpassten und die zum Teil heute vergessen sind, gehört ebenso in diesen Kontext. In Kontrastierung dazu werden auch Künstlerinnen hervorgehoben, deren Arbeiten bis heute im öffentlichen Raum von Havanna präsent sind. Durch den großen Überblick gelingt es mit Blick auf die unterschiedlichsten Künstlerinnen, ihre Positionen zu konturieren, historische Abschnitte und Kategorisierungen zu entwickeln sowie Einordnungen zu finden. Zugleich erhalten die Frauen eine Beachtung, die in den vergangenen Jahrzehnten im internationalen Rahmen als Kunst schaffende Repräsentantinnen ihres Landes hervor traten.

Somit kann diese Forschung als eine wesentliche Grundlage für zukünftige Abhandlungen über die Geschichte der kubanischen Kunst wie die der Künstlerinnen angesehen werden. Es eröffnen sich Felder und Fragestellungen für weitere Untersuchungen in der Kolonialgeschichte, für Biografien im soziokulturellen Kontext wie auch für die Darstellung von Arbeitsbedingungen und Werkanalysen.

Diese Untersuchung vermittelt in bisher unbekannter Weise die verschiedenen Etappen in der Kunstgeschichte von Kuba und der Bedeutung der Künstlerinnen. Sie ist somit auch eine kunstpädagogische Arbeit, der es subtil und differenziert gelingt, die bisher wenig erforschte Seite einer nationalen Kunstentwicklung „zum Sprechen“ zu bringen und neue Lesarten zu ermöglichen.

März 2010
Jutta Ströter-Bender

Inhaltsverzeichnis

TEIL I

1. Einleitung

1.1 Zeitliche Eingrenzung und Untersuchungsgegenstand	15
1.2 Fragestellung	17
1.3 Forschungsstand und Problematik	17
1.4 Aufbau und Methode	19

2. Die Künstlerinnen vom Ende der Kolonialzeit bis 1959

2.1 Die ersten Frauen an der Kunstakademie <i>San Alejandro</i> ab 1879	23
2.2 Die wichtigsten Künstlerinnen im Überblick	25
2.3 Die Entwicklung der Moderne in Kuba	31
2.3.1 Auf der Suche nach einer nationalen Sprache	33
2.3.2 Der Werdegang von Amelia Peláez	35
2.3.2.1 Die Gemälde der Künstlerin	37
2.3.2.2 Die Keramikarbeiten	37
2.3.3 Die Malerin Mirta Cerra	39
2.3.4 Die Bildhauerinnen Jilma Madera und Rita Longa	40
2.4 Traditionelle sexistische Stereotypen und ihre Auswirkungen auf die Vorstellungen einer „weiblichen Ästhetik“	43
2.5 Entfaltungsmöglichkeiten der Frauen im politischen und kulturellen Bereich	47

3. Die Revolution von 1959 und ihre Auswirkungen auf die Künstlerinnen und ihre Werke

3.1 Das Kunststudium unter veränderten Bedingungen	51
3.1.1 Der <i>Machismo</i>	52
3.1.2 Die Frauenvereinigung <i>FMC</i>	55
3.2 Vertreterinnen der Generation des „Übergangs“	56
3.2.1 Sozialistischer Realismus in Kuba?	59
3.2.2 Die geometrische Abstraktion Loló Soldevillas	61
3.2.3 Die Schaffensphasen und Werke von Antonia Eiriz	64
3.3 Vertreterinnen der „neuen“ Generation	67

4. Die Herausbildung eines veränderten Selbstverständnisses der Künstlerinnen in den 1980er Jahren

4.1 Beginn einer neuen Epoche durch die Ausstellung <i>Volumen I</i>	81
4.2 Horizonterweiterungen durch internationale Kontakte: Der Besuch Ana Mendieta	83

4.3 Der Stellenwert der Frauenfrage.....	85
4.4 Die Künstlerinnen und ihre Werke.....	88
4.4.1 Consuelo Castañeda.....	90
4.4.2 Marta María Perez.....	91
4.4.3 Ana Albertina Delgado.....	93
4.4.4 Rocío García.....	94
4.5 Zensur und Emigration.....	95

5. Die Herausforderungen der 1990er Jahre

5.1 Die Ruhe nach dem Sturm: Eine Gratwanderung zwischen Anpassung und Widerstand.....	99
5.2 Die Verarbeitung des aktuellen Zeitgeschehens in der Kunst.....	101
5.2.1 Neue Formen der Repräsentation von „Weiblichkeit“.....	103
5.2.2 Auswirkungen der <i>Periodo Especial</i> auf die Kunstwelt Kubas.....	106
5.3 Die Weiterentwicklung der Frauenstudien.....	110

6. Die Künstlerinnen und ihre Situation innerhalb der gegenwärtigen Entwicklung von Kunst und Gesellschaft

6.1 Die Beteiligung am kulturellen Leben.....	113
6.1.1 Die Biennale von Havanna.....	115
6.1.2 Die Künstlerinnen im internationalen Kontext.....	116
6.2 Aktuelle Positionen der Frauen zu Darstellungsformen von „Geschlecht“.....	119
6.2.1 Künstlerinnen der „Offensive“.....	120
6.2.2 Die „Nicht-Militanten“.....	120
6.2.3 Die „Distanzierten“.....	123
6.3 Doppelbelastung durch Mutterschaft.....	124

7. Schlusswort.....

135

8. Anhang

8.1 Tabellen und Grafiken.....	139
8.2 Interviews mit Künstlerinnen und reflektierende Interpretationen.....	143
8.2.1 Frage 1.....	145
8.2.2 Frage 2.....	154
8.2.3 Frage 3.....	158
8.2.4 Frage 4.....	161
8.2.5 Frage 5.....	167
8.2.6 Frage 6.....	170
8.3 Interviews mit ExpertInnen.....	171

8.3.1 Antonio Alejo.....	171
8.3.2 Luisa Campuzano	176
8.3.3 Lazara Castellanos	178
8.3.4 Adelaida de Juan.....	184
8.3.5 Marta Perera.....	187
9. Bibliographie	189

TEIL II

1. Biografienlexikon der Künstlerinnen.....	205
2. Abbildungsnachweis.....	241

TEIL I

1. Einleitung

1.1 Zeitliche Eingrenzung und Untersuchungsgegenstand

Die vorliegende Arbeit setzt zeitlich 1879 an, als die ersten Künstlerinnen an der Akademie *San Alejandro* in Havanna zum Studium zugelassen wurden und schließt mit den gegenwärtigen Tendenzen der kubanischen Kunstszene ab. Selbstverständlich gab es schon vor dieser ersten Zulassung Frauen, die künstlerisch tätig waren. Neben den Taíno-Indianerinnen, die schon lange vor der Kolonisierung töpferen, spannen und kunstvolle Web- und Stickerarbeiten anfertigten,¹ war künstlerische Tätigkeit während der Kolonialzeit ein Zeitvertreib begüterter Frauen. Diese traten in der Regel jedoch weder als Produzentinnen auf dem Markt noch für öffentliche und private AuftraggeberInnen in Erscheinung. Deswegen sind die Informationen über sie sehr gering. Sie nahmen Privatunterricht oder besuchten kleine Schulen, oftmals malten sie dort, spielten Klavier oder stückten.² Eine künstlerische Laufbahn konnten Kubanerinnen erst gegen Ende der Kolonialzeit seit 1879 anstreben. Es können deshalb ab diesem Zeitpunkt verlässliche Daten aus dem Archiv der Akademie verwendet werden, die nähere Auskunft über die Anzahl und künstlerischen Aktivitäten der ersten Studentinnen geben.

Künstlerinnen haben in der Kunstgeschichte Lateinamerikas des 20. Jahrhunderts eine bedeutendere Rolle gespielt als in der europäischen und nordamerikanischen Moderne.³ Für Brasilien sind Anita Malfatti und Tarsila do Amaral als prägende kunstschaftende Frauen zu nennen, in Mexiko haben Frida Kahlo, Leonora Carrington oder Maria Izquierdo einen hohen Bekanntheitsgrad gewonnen.⁴ Was Kuba betrifft, ist die bedeutendste aller Künstlerinnen Amelia Peláez. Ihrem künstlerischen Wirken und Beitrag für die Entwicklung der avantgardistischen Kunst wird deshalb in dieser Studie ein entsprechend großer Raum gegeben. Allerdings unterscheidet sich dieser Ansatz von jenen Forschungen, die fälschlicherweise den Eindruck vermitteln, als hätten vor dieser Avantgardistin keine Künstlerinnen existiert.⁵ Lediglich ein halbes Jahrhundert vor dem Wirken von Peláez war den Frauen erstmalig der Zugang zur Kunstakademie in Havanna gestattet worden. Die vorliegende Arbeit wird deshalb nicht mit dieser bekannten Künstlerin als zentraler Figur der Kunstgeschichte Kubas beginnen, sondern zum Ursprung der Beteiligung von Frauen am Kunstgeschehen der Insel zurückgehen.

Seit der Zulassung von Kunststudentinnen wurde die Entwicklung der Kunst sowohl von Männern als auch von Frauen geprägt. Es stellt sich deshalb die Frage, warum hier eine Differenzierung zwischen Künstlerinnen und Künstlern Kubas vorgenommen wird. Weshalb werden, um es mit anderen Worten zu formulieren, Männer bei dieser Forschung ausgegrenzt? Der besondere Blick auf die kubanische Kunstgeschichte, bei dem das Augenmerk auf die Künstlerinnen ge-

¹ Ulrich Hoffmann (Hg.): *Frauen des alten Amerika in Kult und Alltag*, Stuttgart 2001, S. 86.

² Doris Henning: *Frauen in der kubanischen Geschichte: Zur Rolle der Frau im gesellschaftlichen Entwicklungsprozeß Kubas von der Kolonialzeit bis zur Revolution*, Frankfurt a. M. 1996, S. 24.

³ Die Gründe hierfür können in dem lateinamerikanischen *Machismo* gesucht werden. Demnach werden die Künste prinzipiell der weiblichen und das politische und militärische Handeln der männlichen Sphäre zugeordnet; siehe Edward Lucie-Smith: *Die Kunst Lateinamerikas im 20. Jahrhundert*, München 1997, S. 96.

⁴ Ebd., S. 37ff. und S. 96ff.

⁵ Siehe beispielsweise Adelaida de Juan: *La mujer pintada en Cuba*, in: *Temas* 5 (1/1996), S. 38–45.

richtet wird, erlaubt eine Neuverteilung von Schwerpunkten und Akzenten, die in einer allgemeinen Kunstgeschichte – unter Einschluss von Frauen und Männern – untergehen würden. Auf Grund dieser Fokussierung steht die Studie in der Tradition der kunstwissenschaftlichen und kunstpädagogischen Frauen- und Geschlechterforschung. Die der Kunstwissenschaft hatte sich im Kontext der Neuen Frauenbewegung, die sich in den 1960er Jahren formiert hatte, herausgebildet. Kunsthistorikerinnen, Kunstkritikerinnen und Kunstvermittlerinnen aus den USA, Großbritannien, Frankreich, Italien und Deutschland begannen innerhalb dieser Entwicklung verbreitete Praktiken ihrer Disziplin in Frage zu stellen und wandten sich geschlechterspezifischen Themen zu. In Deutschland wurden hierzu seit 1982 bereits sieben Kunsthistorikerinnentagungen durchgeführt.⁶ Im Bereich der Kunstpädagogik fand eine vergleichbare Veranstaltung erst 1990 statt. Nach einer zweijährigen Vorbereitungszeit durch eine Arbeitsgruppe konnte die erste bundesweite Fachtagung „FrauenKunstPädagogik“ an der Universität Frankfurt stattfinden, gefolgt von vier weiteren Veranstaltungen bis zum Jahr 2003.⁷

Die frühe Frauenforschung bis zu den 1970er Jahren hatte sich vor allem auf die Untersuchung der Benachteiligung von Frauen konzentriert. Im Bemühen, die verdrängten weiblichen Lebensrealitäten aufzuwerten, wurden in künstlerischen Bereichen vor allem Formen weiblicher Ästhetik gesucht. Seit Ende der 1970er Jahre wurde die feministische Theorie durch die Kategorie *Gender* erweitert. Die anglo-amerikanische Differenzierung zwischen *sex* und *gender* ermöglicht, dass die Definition von Geschlecht nicht mehr nur im biologischen Sinn als Teil der Naturordnung verstanden wird, sondern auch als Teil der Gesellschaftsordnung. Durch die *Gender Studies* wurde herausgestellt, dass Geschlechteridentität und Geschlechterverhältnisse durch soziale Parameter, insbesondere durch rechtliche, ökonomische, politische und pädagogische Strukturen bestimmt werden.⁸ Diese neuen Ansätze führten zu einer Verlagerung der Schwerpunkte. In der aktuellen Forschung wird neben der Entwicklung von Alternativen zur Wissens- und Wissenschaftstradition nach den Herstellungsprozessen von Geschlechterkonstruktionen und Geschlechterverhältnissen gefragt. Durch eine Dekonstruktion der Aneignungs- und Darstellungsformen von „Geschlecht“ kann analysiert werden, wie sich soziale Geschlechter kulturell konstruieren und wie diese Prozesse ablaufen.⁹ Dieser Aspekt ist für die vorliegende Studie von Relevanz. Neben einem chronologischen Gang durch die Kunstgeschichte Kubas, bei dem bedeutende Künstlerinnen vorgestellt werden, sollen die Repräsentationsformen von „Weiblichkeit“ in den Werken der kubanischen Künstlerinnen untersucht werden. Bedingt werden diese Formen durch die soziokulturellen und politischen Umstände des Landes. Diese geben wichtige

⁶ Tagungsband der letzten Veranstaltung: Susanne von Falkenhausen et al. (Hg.): Medien der Kunst: Geschlecht, Metapher, Code, Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002, Marburg 2004.

⁷ Siehe Publikationen hierzu: Adelheid Staudte/Barbara Vogt (Hg.): FrauenKunstPädagogik, Frankfurt am Main 1991; Adelheid Sievert-Staudte/Heidi Richter (Hg.): Eine Tulpe ist eine Tulpe ist eine Tulpe: Frauen, Kunst und Neue Medien, Königstein/Taunus 1998; Angela Ziesche/Stefanie Marr (Hg.): Rahmen aufs Spiel setzen: FrauenKunstPädagogik, Königstein/Taunus 2000.

⁸ Barbara Paul: Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies, in: H. Belting et al. (Hg.) 2003, S. 299.

⁹ Dorit Meyer: Theater, Geschlecht und Identität, in: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung e.V. (Hg.) 2000, S. 112; vgl. auch Birgit Dörner: Pluralismen – Differenzen: Positionen kunstpädagogischer Frauenforschung in Deutschland und in den USA seit dem Ende der 60er Jahre, Münster 1999, S. 19ff.

Hintergrundinformationen zum Verständnis der Kunst, gerade weil sich die kubanische mehr als die anderer lateinamerikanischer Länder auf das eigene Land bezieht.¹⁰

1.2 Fragestellung

In dieser Untersuchung soll analysiert werden, inwieweit sich die gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Veränderungen, die sich nach dem Ende der kolonialen Zeit und durch die Revolution von 1959 ergeben haben, einerseits auf die Entfaltungsmöglichkeiten und andererseits auf die Werkinhalte der Künstlerinnen ausgewirkt haben. Dabei wird der Frage nachgegangen, mit welchen besonderen Herausforderungen und Schwierigkeiten die Künstlerinnen Kubas in Gesellschaft und Kunstalltag konfrontiert wurden bzw. werden und welche Auswirkungen die veränderten Bedingungen auf ihre Kunst hatten bzw. haben. Indem die Werke nach unterschiedlichen Repräsentationsformen von „Weiblichkeit“ untersucht werden, kann herausgefunden werden, in welcher Weise die gesellschaftlichen Veränderungen auf Kuba zur Bildung einer individuellen künstlerischen Sprache der Künstlerinnen beigetragen haben. Es werden somit im Verlauf der Untersuchung zwei grundlegende Aspekte zur Beantwortung dieser Fragestellungen herausgearbeitet: Der erste bezieht sich auf die gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Voraussetzungen, unter denen die Künstlerinnen gearbeitet haben bzw. arbeiten und der andere auf die daraus resultierenden Werkinhalte.

Am Ende der Analyse kann neben den gewonnenen Erkenntnissen zu den genannten Fragestellungen bewertet werden, welchen Einfluss die Frauen auf die Gestaltung der kubanischen Kunstgeschichte ausgeübt haben bzw. ausüben.

1.3 Forschungsstand und Problematik

Die vorhandene Literatur über die Kunstgeschichte Kubas im Allgemeinen und über die Künstlerinnen Kubas im Speziellen ist recht lückenhaft. Da es kein Standardwerk über die Kunstgeschichte Kubas gibt, mussten für diese Forschung verschiedene Quellen herangezogen werden. Für die vorrevolutionäre Zeit lieferte vor allem die Publikation von Mariano Sánchez Roca aus dem Jahr 1952 wichtige Informationen.¹¹ Nach der Revolution wurden auf Kuba zahlreiche Schriften über KünstlerInnen Kubas veröffentlicht, die jedoch auf ihren Inhalt hin überprüft werden mussten. Über die gegenwärtigen Kunstströmungen sind außerhalb von Kuba hauptsächlich in englischer, französischer oder spanischer Sprache Bücher oder Kataloge erschienen, die in der Regel Ausstellungen kommentieren.¹² 2003 erschien in spanischer Sprache mit Übersetzungen ins Englische und Französische ein umfangreiches Lexikon über kubanische KünstlerInnen des 20. Jahrhunderts, das eine gute Zusammenstellung aufweist.¹³ 1954 hatte schon Juan P. Sánchez in einem Artikel über zwei Grafikerinnen Kubas festgestellt, dass die Teilnahme

¹⁰ Luis Camnitzer: *New art from Cuba*, Austin 1994, S. XXI.

¹¹ Mariano Sánchez Roca: *La pintura y la escultura en Cuba*, La Habana 1952.

¹² Siehe beispielsweise: Ines Anselmi/Eugenio Valdés Figueroa (Hg.): *Neue Kunst aus Kuba: La dirección de la mirada*, Wien 1999 oder Maria Lluïsa Borrás et al. (Hg.): *Cuba Siglo XX: Modernidad y Sincretismo*, Catálogo de la exposición, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria 1996.

¹³ José Veigas et al. (Hg.): *Memoria: Artes Visuales Cubanas del Siglo XX*, Los Angeles 2003.

der kubanischen Frauen am Kunstgeschehen näher erforscht werden müsste.¹⁴ Obwohl seitdem viele Jahre vergangen sind, haben nur wenige KunstwissenschaftlerInnen in englisch- und spanischsprachigen Ländern dieses Thema bearbeitet. In der Regel handelt es sich um Zeitschriftenartikel oder Abhandlungen kleineren Umfangs, die jedoch nicht als wissenschaftliche Forschungsarbeiten angesehen werden können.¹⁵ In dem zuletzt erschienenen Biografienlexikon in englischer Sprache über Künstlerinnen Amerikas sind nur drei Kubanerinnen erwähnt und in der Bibliografie über lateinamerikanische Künstlerinnen von Cecilia Puerto erfolgt anhand veralteter oder weniger bedeutender Literatur eine fragwürdige Selektion von Künstlerinnen, bei der wichtige Namen nicht berücksichtigt und unbekanntere Frauen wiederum erwähnt werden.¹⁶ Da die kubanische Kunst in Deutschland seit den 1990er Jahren durch einige Ausstellungen an Bekanntheit gewinnen konnte, ist dieses defizitäre Literaturangebot umso bedauerlicher.

Das Interesse an der zeitgenössischen kubanischen Kunst wurde im europäischen Raum erstmals durch die Düsseldorfer Ausstellung „Kuba o.k.“ im Jahr 1990 geweckt.¹⁷ Zwei Jahre später präsentierte das Ludwig Forum in Aachen unter dem Ausstellungstitel „Von dort aus: Kuba“ weitere Werke von Künstlerinnen und Künstlern. Die letzte große Kuba-Ausstellung „Provisorische Utopien“ fand in Aachen 1998 statt.¹⁸ Auch die Ausstellungen in den ifa-Galerien Berlin und Stuttgart verhalfen der zeitgenössischen kubanischen Kunst zu einem größeren Bekanntheitsgrad und trugen dazu bei, dass der „unbewusste Eurozentrismus“ in Kunst und Kunstgeschichte revidiert werden konnte, da sie den eigenen begrenzten Blick für fremde Kunst öffneten.¹⁹ Als Reaktion auf die kulturellen Homogenisierungstendenzen nach dem Ende des „Kalten Krieges“ zeigte die westliche Welt vor allem ab den 1990er Jahren großes Interesse an der Kunst aus Ländern der so genannten „Dritten Welt“. Durch die rege besuchten Biennalen in Havanna ab 1984 und zahlreiche Kunstankäufe wurden außereuropäische KünstlerInnen zwar bekannter – oftmals spielen jedoch für GaleristInnen und Kunstschaffende die Marktmechanismen des Westens eine größere Rolle als die Berücksichtigung kultureller Hintergründe des Herkunftslandes. Barbara Paul weist deshalb darauf hin, dass zur Überwindung eines immer noch verbreiteten Eurozentrismus sowie Rassismus und Sexismus ein grundlegendes Umdenken erforderlich sei.²⁰ Um den Ansprüchen einer postkolonialen und transnationalen Analyse der kubanischen Kunst

¹⁴ Juan P. Sánchez: *Dos mujeres en la historia*, in: *Educación* 114 (3 /1954), S. 21.

¹⁵ In spanischsprachigen Zeitschriften widmen sich AutorInnen vereinzelt diesem Thema, so beispielsweise Lázara Castellanos: *Discursos de mujeres: Una reflexión dentro de las artes visuales cubanas*, in: *Arte Cubano* 2 (5/1989), S. 18–25. Ferner sind folgende Bücher zu nennen: Adelaida de Juan: *Del silencio al grito: Mujeres en las artes plásticas*, La Habana 2002 und in englischer Sprache Betty Laduke: *Compañeras: Women, Art & Social Change in Latin America*, San Francisco 1985.

¹⁶ Cynthia A. Sánchez: *Latin American Women Artists*, in: P. Farris (Hg.) 1999, S. 125–128. Zu der Bibliografie siehe Cecilia Puerto: *Latin American Women Artists, Kahlo and Look Who Else: a selective, annotated bibliography*, Westport/Connecticut/London 1996, S. 73–89.

¹⁷ Siehe dazu Jürgen Harten/Antonio Eligio Fernández (Hg.): *Kuba o.k.: Aktuelle Kunst aus Kuba*, Katalog zur Ausstellung, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1990.

¹⁸ Ludwig Forum für Internationale Kunst/Stadt Aachen (Hg.): *Von dort aus: Kuba*, Ausstellung des Ludwig-Forums, Aachen 1992 und Ludwig-Forum für Internationale Kunst (Hg.): *Provisorische Utopien*, Katalog zur Ausstellung, Aachen 1998.

¹⁹ Zum Eurozentrismus in Kunst und Kunstgeschichte siehe Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Postkolonialismus*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Nr. 7/8, 2002, S. 61; vgl. auch Ella Shohat: *Introduction*, in: E. Shohat (Hg.) 1998, S. 1–62. Folgende ifa-Ausstellung soll hier genannt werden: *Alejandro Aguilara (Hg.): Aktuelle Kunst aus Kuba*, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1990.

²⁰ Barbara Paul, in: H. Belting et al. (Hg.) 2003, S. 316f.

gerecht zu werden, geht diese Forschung somit über eine bloße additive Erweiterung des kunsthistorischen Kanons mit Werken außereuropäischer und -nordamerikanischer Kunstschaffender hinaus. Es soll deswegen eine möglichst umfassende Sicht auf Künstlerinnen und ihre Werke gewonnen werden, indem in dieser Untersuchung die kulturellen, aber auch die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen des Landes berücksichtigt werden. Denn wie schon erwähnt, spiegelt die kubanische Kunst in besonderem Maße gesellschaftliche Entwicklungen wider und kann deshalb nur vor diesem Hintergrund hinreichend interpretiert werden.

Durch die im nächsten Unterpunkt vorgestellte Methode der komparativen Sequenzanalyse der durchgeführten Interviews mit den Künstlerinnen wird der europäische Hintergrund dieser Forschungsarbeit zwar nicht ausgeblendet, er wird jedoch methodisch relativiert, da jedes Interview vor dem Hintergrund der anderen empirischen Fälle gesehen werden kann. Es konnte somit eine methodisch kontrollierte Interpretation der Aussagen vorgenommen werden. Die daraus gewonnenen objektiven Erkenntnisse entstammen dem kubanischen Kontext und können als Anregungen für die kunstwissenschaftliche Diskussion in Deutschland dienen. Durch den Blick auf Künstlerinnen einer anderen Gesellschaft können verschiedene Aspekte, die dabei zum Vorschein kommen, als Anregung für einen Vergleich mit der Situation im eigenen Land herangezogen werden und die eurozentristische Sichtweise, die die Frauenbewegung als eine Errungenschaft der Europäerinnen und Nordamerikanerinnen erscheinen lässt, kann dadurch relativiert werden.

1.4 Aufbau und Methode

Nach dieser Einleitung wird in Kapitel 2 auf die Künstlerinnen und deren Situation vom Ende der Kolonialzeit bis 1959 eingegangen. Zum einen werden die ersten Absolventinnen der Akademie *San Alejandro* vorgestellt, die sich in die akademische Tradition eingliederten. Die Erneuerungsbestrebungen und Bejahung der kubanischen Kultur unterstützten den Bildungsprozess der Moderne in Kuba. In der Arbeit werden anhand von biografischen Darstellungen jene Frauen aufgeführt, die dabei eine wichtige Rolle spielten. Die Werkanalysen aus den Bereichen Malerei und Skulptur machen deutlich, welchen Themen sich die Künstlerinnen zuwandten und welche Techniken sowie Materialien sie verwendeten.

Die Revolution von 1959 bildet den Ausgangspunkt für das 3. Kapitel. Die neuen Verhältnisse auf der Insel wirkten sich ohne Zweifel auf die Stellung der Frau in der Gesellschaft und somit auch auf die Situation der Künstlerinnen aus. Neben den veränderten Bedingungen für Kunststudentinnen und Arbeiterinnen, die herausgestellt werden, wird der Frage nachgegangen, inwieweit sich die neue politische Linie in den Werken der Künstlerinnen niederschlug.

Einen weiteren markanten Einschnitt bilden die 1980er Jahre. In diesen wenden sich kubanische Künstlerinnen erstmalig dem Thema „Frau“ zu und setzen sich beispielsweise mit den spezifischen Problemen in einem vom *Machismo* geprägten Land auseinander. In Kapitel 4 wird aufgezeigt, in welcher Weise die Bildung der individuellen künstlerischen Sprache der Frau mit der allgemeinen kritischen Stellungnahme in Bezug auf die Neuorientierung der Kunst nach der Revolution einhergeht. Der Zusammenhang zwischen dem neuen Selbstverständnis der Künstlerinnen und dem kulturellen Umbruch dieser Zeit wird verdeutlicht und begründet, zudem gilt es die Entwicklung der Frauenforschung und deren Einfluss auf das neue Selbstverständnis der Künstlerinnen darzustellen.

Durch die kritische Haltung einiger Kunstschaffender gegenüber Staat und Gesellschaft wurde Ende der 1980er Jahre mehrmals die Toleranzgrenze der Castro-Regierung überschritten und es folgten Ausstellungsschließungen. In Kapitel 5 wird verdeutlicht, dass die Künstlerinnen in den 1990er Jahren, nach scharfer Zensur und hartem Durchgreifen von Seiten des Staates, eine weniger konfrontative künstlerische Sprache suchten. Die Themenfindung der Künstlerinnen wurde jedoch nicht nur durch die kulturpolitische Situation beeinflusst, vielmehr wirkte sich auch die wirtschaftliche Notlage des Landes nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion auf die Themen- und Materialwahl der Künstlerinnen aus.

In Kapitel 6 wird schließlich auf die Künstlerinnen und ihre Situation innerhalb der gegenwärtigen Entwicklungen von Kunst und Gesellschaft eingegangen. Dabei findet zum einen ihre Beteiligung am kulturellen Leben innerhalb und außerhalb der Landesgrenzen Beachtung, zum anderen werden die aktuellen Positionen zur Thematisierung des Frau-Seins im Werk berücksichtigt. Eine Analyse der speziellen Herausforderungen für Künstlerinnen in der kubanischen Gesellschaft schließt dieses Kapitel ab.

Ausgangspunkt für die Erarbeitung der Studie bildet ein einjähriger Forschungsaufenthalt im Jahr 2002, bei dem ich in der Nationalbibliothek in Havanna und in mehreren Büchereien verschiedener kultureller Einrichtungen wie des Nationalmuseums, des Zentrums für zeitgenössische Kunst *Wifredo Lam* sowie der Institution *Casa de las Americas* eine Vielzahl an Literatur sichten und auswerten konnte. Auch hatte ich die Möglichkeit, über diesen Zeitraum hinweg das kulturelle Leben der Insel mitzuerleben und viele persönliche Kontakte zu KünstlerInnen und KunstkritikerInnen zu knüpfen. Somit konnten durch informelle Gespräche offene Fragen zu dieser Arbeit geklärt werden. Zudem verhalf mir mein Studium an der Kunsthochschule *Instituto Superior de Arte*, das Lehr- und Studiensystem des Landes kennen zu lernen. Eine zweite Reise im Jahr 2006 während der Biennale von Havanna diente der Aktualisierung von Daten und der Vertiefung bestimmter Themen. Als weitere Informationsquelle liegen der Arbeit E-Mail-Kontakte zu Grunde, durch die wichtige Fragen geklärt werden konnten.

Um zu objektiven und generellen theoretischen Aussagen zu kommen, habe ich während meiner beiden Forschungsaufenthalte zahlreiche Interviews durchgeführt. Da bei der Studie die Beantwortung bestimmter Fragen von Interesse war, die in der Regel von den Künstlerinnen selbst nicht zur Sprache gebracht worden wären, wurden mithilfe eines Leitfadens problemzentrierte Interviews durchgeführt.²¹ Die Befragungen erfolgten jedoch nicht nach einem standardisierten Ablaufschema, der Leitfaden diente vielmehr als flexible „Gedächtnisstütze für den Interviewer.“²² Bei der Auswertung der Interviews wurde die dokumentarische Methode angewandt.²³ Dabei führte ich komparative Sequenzanalysen durch, d.h. es wurden bestimmte Erzählabschnitte der einzelnen Interviews, in denen dasselbe Thema auf unterschiedliche Weise

²¹ Der verwendete Leitfaden befindet sich in Kapitel 8.2. Bei Interesse kann der Einblick in die transkribierten und übersetzten Interviews bei der Autorin per E-Mail erfragt werden. Zum problemzentrierten Interview siehe Andreas Witzel: Verfahren zur qualitativen Sozialforschung – Überblick und Alternativen, Frankfurt a.M./New York 1982.

²² Ebd. S. 90.

²³ Eine Anleitung zur Durchführung der dokumentarischen Methode findet sich bei Arnd-Michael Nohl: Interview und dokumentarische Methode – Anleitungen für die Forschungspraxis, Wiesbaden 2006.

kommentiert wird, miteinander verglichen.²⁴ Wenn beispielsweise nicht nur eine, sondern mehrere Künstlerinnen eine feminine Ausrichtung ihres eigenen Werks verneinten, und wenn diese Position zudem von kontrastierenden Positionen anderer Künstlerinnen unterschieden werden konnte, dann ließ sich diese Haltung vom Einzelfall ablösen und zum Typus ausarbeiten. Dadurch konnten generelle Aussagen über die Haltungen der kubanischen Künstlerinnen zu sechs unterschiedlichen Themengebieten getroffen werden (Frage 1 des Leitfadens: Schaffst du dein Werk speziell von einer weiblichen Perspektive aus?; Frage 2: Gibt es Feminismus auf Kuba?; Frage 3: Warum gibt es weniger Frauen als Männer in der Kunst?; Frage 4: Ist es für eine Frau schwieriger als für einen Mann, künstlerische Tätigkeit und Familie zu vereinbaren?; Frage 5: Hattest du als Frau Probleme, dich in die kubanische Kunstszene zu integrieren?; Frage 6: Besteht unter den Künstlerinnen Konkurrenzdenken?).

Um von dem Fachwissen einiger ExpertInnen aus den Bereichen Kunstgeschichte und Frauenforschung profitieren zu können, wurden unabhängig von den Befragungen der Künstlerinnen 5 Interviews durchgeführt, die auf das Wissensgebiet der jeweiligen Personen zugeschnitten waren. Den ExpertInnen wurden Fragen gestellt, die teilweise durch den Leitfaden vorgegeben waren, deshalb konnten die durch die dokumentarische Methode gewonnenen Aussagen mit den Äußerungen der ExpertInnen verglichen und überprüft werden.²⁵

Da die Kunstgeschichte Kubas, wie schon zuvor erwähnt, weitgehend unbekannt ist und die Bedeutung einzelner Künstlerinnen meines Erachtens nur dann nachzuvollziehen ist, wenn ihr Werk im Kontext der jeweiligen Epoche ausgeleuchtet wird, werden die Ergebnisse, die durch die ausgewerteten empirischen Erhebungen gewonnen wurden, im Rahmen eines chronologischen Gangs durch die Kunstgeschichte Kubas angewendet. Verfolgt man den Entwicklungsprozess der kubanischen Kunst in den letzten 60 Jahren, so ist festzustellen, dass jede neue Tendenz mit einer Dekade beginnt. Diese Koinzidenz erlaubt eine Periodisierung ab 1950. Sie ist hilfreich, wenn man die unterschiedlichen Entwicklungen gliedern und einordnen möchte. Auslöser eines Richtungswechsels waren dabei vor allem wegbahnende Ausstellungen in den ersten oder letzten Jahren einer Dekade.²⁶ Die kubanischen Künstlerinnen werden somit in die verschiedenen Epochen eingeordnet und anhand biografischer Darstellungen und Werkanalysen vorgestellt. Hierbei werden stets frauenspezifische Aspekte berücksichtigt und die Ergebnisse der empirischen Erhebungen integriert. Da nicht auf alle relevanten Frauen detailliert eingegangen wird, aber trotzdem ein Überblick über die Künstlerinnen Kubas ermöglicht werden soll, finden des Öfteren nur Namen Erwähnung, ohne Werk und Person näher zu erläutern. Ein Auswahlkriterium der Künstlerinnen ist zum einen die Häufigkeit, mit der künstlerisch tätige

²⁴ Näheres dazu siehe Ralf Bohnsack: Dokumentarische Methode: Theorie und Praxis wissenssoziologischer Interpretation, in: Hug (Hg.) 2001. Die komparativen Sequenzanalysen befinden sich in Kapitel 8.2.

²⁵ Die transkribierten und übersetzten Interviews mit den ExpertInnen befinden sich in Kapitel 8.3.

²⁶ Juan Sánchez: Los caminos de Zaida del Río, La Habana 2001, S. 17 und Elvia Rosa Castro: Play off (a propósito también de Antonia), in: Revolución y Cultura 1 (1/2001), S. 30. Die bedeutendsten Salons und Ausstellungen, die eine neue Tendenz einleiten, finden sich sehr übersichtlich aufgelistet bei Hortensia Peramo Cabrera: La Escuela Nacional de Arte y la Plástica Cubana Contemporánea, La Habana 2001, S. 87ff.

Frauen in Büchern und Zeitschriften erwähnt werden.²⁷ Zum anderen lassen auch die vorhandenen Werke im kubanischen Nationalmuseum auf die Bedeutung bestimmter Künstlerinnen schließen, ferner die Beteiligung an nationalen und internationalen Ausstellungen. Kunstschaffende, die ihr Domizil im Ausland haben, sind in der Regel nicht berücksichtigt worden. Spielte jedoch eine Künstlerin, die derzeit nicht mehr auf Kuba lebt, eine bedeutende Rolle innerhalb einer bestimmten Epoche der kubanischen Kunstgeschichte, ist ihre Erwähnung innerhalb dieser Arbeit nahe liegend. Der Wohnsitz fast aller hier aufgeführten zeitgenössischen Künstlerinnen ist Havanna. Auch wenn nach der Revolution in vielen Städten des Landes Kunstschulen und Museen eingerichtet wurden, konzentriert sich das kulturelle Leben hauptsächlich auf die Hauptstadt. Bis auf wenige Ausnahmen sind dort auch alle bedeutenden Künstlerinnen tätig. Das Gesamtbild der kunstschaffenden Frauen Kubas wird jedoch nicht nur von den im Rampenlicht stehenden bestimmt, sondern auch von den weniger bekannten. Um einer Hierarchisierung entgegenzuwirken, werden in dem für diese Forschung erstellten Biografienlexikon (Teil II) bis auf wenige Ausnahmen alle Künstlerinnen, seien sie im Text auch nur beiläufig erwähnt, näher vorgestellt.²⁸

²⁷ Eine Orientierung erfolgte v.a. durch die Zeitschriften *Arte Cubano* und *Revolucion y Cultura*. Die Literatur, die im Laufe der Arbeit zitiert wird, gibt Aufschluss über die Schriften, die bestimmte Künstlerinnen erwähnen.

²⁸ Auch wenn die Vermittlung eines Gesamtbildes der Künstlerinnen Kubas angestrebt wird, soll nicht der Anspruch erhoben werden, mit den über 80 alphabetisch aufgeführten Frauen *alle* Künstlerinnen Kubas erfasst zu haben. Durch die zeitliche Begrenzung des Forschungsprojekts war es nicht möglich, alle Künstlerinnen in Havanna zu berücksichtigen, ebenso wenig wie die in den Provinzen. Diese Studie soll dazu ermutigen, weitere kubanische Künstlerinnen zu entdecken und deren Werke zu untersuchen. Die kubanische Kunstszene befindet sich nicht im Stillstand und es treten ständig neue Künstlerinnen in Erscheinung.

2. Die Künstlerinnen vom Ende der Kolonialzeit bis 1959

2.1 Die ersten Frauen an der Kunstakademie *San Alejandro* ab 1879

Während der Kolonialzeit wurde die Schulbildung für Mädchen und Frauen lange Zeit als überflüssig angesehen.²⁹ Kenntnisse im Lesen und Schreiben wurden sogar als moralisch verwerflich erachtet, da hierdurch die Möglichkeit bestand, dass Frauen in heimliche Korrespondenz mit Männern treten könnten. Erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurde Frauen der Oberschicht Schönschreiben und Lesen, aber auch künstlerische Fertigkeiten wie Sticken, Aquarellmalen oder Klavier spielen neben Kenntnissen in der Haushaltsführung mit auf ihren Lebensweg gegeben.³⁰ Der Zugang zu einer höheren Schule oder Universität blieb dem weiblichen Geschlecht jedoch verwehrt. Erst nach dem 1. Unabhängigkeitskrieg 1878 gelang es einzelnen Frauen, sich formell weiterzubilden. An der Kunstakademie *San Alejandro* ermöglichte der Direktor Miguel Angel Melero bereits nach einjähriger Amtszeit 1879 den Frauen eine akademische Kunstausbildung. Seit der Gründung dieser ersten Kunstakademie Kubas im Jahr 1818 durch den spanischen Superintendenten für Kultur war die Kursteilnahme nur Studenten gestattet gewesen.³¹ Nachdem die ersten drei Studentinnen ihre Kurse begonnen hatten, folgten im Jahr darauf fünf weitere Frauen.³² In einem Dokument des Direktors von 1882 werden einige „Señoritas“ (Fräuleins) hervorgehoben, die sich bei der Ausstellung zum Semesterabschluss „wegen ihres Fleißes und ihrer Konstanz“ besonders auszeichneten.³³ Auch Juan Sánchez weist darauf hin, dass die Frauen ihr Studium nach der Zugangsberechtigung mit „höchstem Enthusiasmus“ angingen.³⁴ In der Folgezeit ist ein stetiges Ansteigen des prozentualen Anteils der Frauen zu verzeichnen (siehe Kap. 8.1, Tabelle A). Während der „pseudo-republikanischen“ Zeit ab 1901 erreichte die Anzahl der Frauen in einzelnen Kursen sogar beinahe die der Männer.³⁵ 1917–18 nahmen beispielsweise 100 Studentinnen und 102 Studenten am Zeichengrundkurs teil.³⁶ Der starke Zugang von Mädchen zu weiterführenden Bildungseinrichtungen war eine bedeutende Veränderung innerhalb dieser neuen Epoche nach der Kolonialzeit. Immer mehr junge Frauen aus der Ober- und

²⁹ Unter Kolonialzeit werden die Jahre von 1492 bis 1898 verstanden. In der Anfangsphase waren in Kuba noch keine städtischen Strukturen und somit auch noch keine Schulen vorhanden. Die Erwähnung der Schulbildung bezieht sich deshalb nicht auf die Anfangsphase der Kolonialzeit, sondern auf die Jahre ab Mitte des 16. Jahrhunderts; vgl. Eduardo Torres-Cuevas/Oscar Loyola: *Historia de Cuba: 1492–1898*, La Habana 2002, S. 27–36.

³⁰ Doris Henning 1996, S. 55.

³¹ Der Name der Akademie wurde im Gedenken an den General der Streitkräfte Alejandro Ramírez gewählt. Ihr erster Direktor war der neoklassizistische Maler Juan Bautista Vermay aus Frankreich; siehe Alejandro Ramírez: *Cuba en la Mano: Enciclopedia popular ilustrada*, La Habana 1939, S. 1051.

³² Daten aus dem Nationalarchiv in Havanna, in: Ana Rosa Gutiérrez.: *Mujeres en la Plástica Cubana*, unveröffentl. Manuskript, La Habana 1999, S. 22; vgl. Betty Laduke 1985, S. 58.

³³ Ana Rosa Gutiérrez 1999, S. 6. Das zitierte Dokument vom 1. Okt. 1882 befindet sich im Nationalarchiv in Havanna mit der Klassifikationsnummer 25302, Akte 427.

³⁴ Juan P. Sánchez, *El grabado en Cuba*, La Habana 1955, S. 89.

³⁵ Die Jahre von 1901 bis 1959 werden als „pseudo-republikanische“ Zeit bezeichnet, da sich Kuba mit dem zweiten Unabhängigkeitskrieg zwar von der Kolonialmacht befreien konnte, durch die politische und ökonomische Abhängigkeit von den USA war die Insel jedoch in eine neokoloniale „Pseudo-Republik“ verwandelt worden; vgl. Julio Riverend: *La República – Dependencia y Revolución*, La Habana 2001, S. 13–27.

³⁶ Ana Rosa Gutiérrez 1999, S. 10. Die Zahlen entnahm die Autorin dem Archiv der Kunstakademie *San Alejandro*.

Mittelschicht begannen sich weiterzubilden und studierten mehrheitlich geisteswissenschaftliche Fächer.³⁷

Trotzdem wurden Frauen an den Kunstakademien nicht gleichberechtigt behandelt und konnten sich nur eingeschränkt entfalten, denn bis in die 1920er Jahre hinein hatten Studentinnen noch Schwierigkeiten, wenn sie an Aktmalkursen teilnehmen wollten.³⁸ So suchten sie sich Ersatzmodelle, indem sie sich vor allem auf die Darstellung von Blumen, Früchten, Tieren und Gesichtern konzentrierten.³⁹ Bei dem Oeuvre der Malerinnen, die im folgenden Unterpunkt vorgestellt werden, sind ausschließlich Porträts, Stilleben und Interieurs vorzufinden. Die bedeutende Historienmalerei, deren Grundlagen in der Aktmalerei liegen, wurde von diesen Künstlerinnen nicht aufgegriffen.⁴⁰ Auch die Gründe, weshalb viele wohlhabende Väter ihre Töchter an eine Kunstakademie schickten, zeigen, dass sich an dem traditionellen Geschlechterrollenstereotyp noch nichts geändert hatte. Das Kunststudium galt als herausragende Vorbereitung auf ein Leben als kultivierte Ehefrau und gebildete Erzieherin der Nachkommenschaft.⁴¹ Eine berufliche künstlerische Laufbahn kam für die Frauen der Oberschicht in der Regel nicht in Betracht. Durch Studiengebühren und Materialkosten blieb den meisten Frauen der Mittel- und Unterschicht der Zugang zu einem Kunststudium verwehrt. Für zahlreiche Eltern war es schon eine große Herausforderung, das Studium des Sohnes zu finanzieren, folglich konnten sie sich nicht noch zusätzlich für ein „brotloses“ Kunststudium der Tochter einsetzen, wenn diese doch früher oder später heiraten und Kinder bekommen würde. Dennoch gab es – wenn auch in der Minderheit – einige Studentinnen, die trotz ihrer Herkunft aus einfachen Verhältnissen eine akademische Laufbahn einschlagen konnten.⁴²

Für Frauen der Oberschicht standen beim Studium Zeitvertreib und Muße im Vordergrund – Studentinnen hingegen, die nicht so wohlhabend waren, richteten ihre Ausbildung auf die Kunstpädagogik aus, um später durch Lehrtätigkeit gesicherte Einkünfte für ihren Lebensunterhalt zu erzielen. Das gesellschaftliche Umfeld, in dem sich die Frauen befanden, zeigte bis zu den Umwälzungen der Revolution von 1959 keine Veränderungen. Wie die Künstlerin Lesbia Vent bezeugt, war es noch Anfang der 1950er Jahre eine große Ausnahme, dass sie als Tochter eines Möbeltischlers und einer Schneiderin ein Kunststudium beginnen konnte. Da ihre Eltern sich jedoch selbst für Kunst interessierten, opferten sie sich regelrecht auf, um ihrer Tochter diese Ausbildung zu ermöglichen.⁴³

³⁷ Doris Henning 1996, S. 83 und S. 109.

³⁸ Giulio Blanc: *The secret garden of Amelia Peláez*, in: *Amelia Peláez: 1896–1968*, Miami 1988, S. 18f; vgl. zum Thema der Aktmalkurse auch Gislind Nabakowski: *Frauen in der Kunst*, in: Nabakowski, G./Sander, H./Gorsen, P. (Hg.), Bd. 1, 1980, S. 194.

³⁹ Diese Beobachtung gilt selbstverständlich nicht nur für Kuba und ist nicht neu. Der Engländer W. Shaw Sparrow hatte schon 1905 auf diese Zusammenhänge hingewiesen. Siehe W. Shaw Sparrow, zitiert bei Peter Gorsen, in: Nabakowski, G./Sander, H./Gorsen, P. (Hg.), Bd. 2, 1980, S. 113; vgl. die Aussage von Adelaida de Juan (Interview vom 4. April 2006, siehe 8.3.4, S. 184–185).

⁴⁰ Siehe die Abbildungen bei Mariano Sánchez Roca: *La pintura y la escultura en Cuba, La Habana 1952 und die Werke im Nationalmuseum von Havanna*.

⁴¹ Doris Henning 1996, S. 55.

⁴² Beispielsweise Concepción Ferrant, siehe nächster Unterpunkt 2.2.

⁴³ Interview mit Lesbia Vent vom 25. Juni 2002.

2.2 Die wichtigsten Künstlerinnen im Überblick

Die erste Professorin an der Akademie *San Alejandro*, die von der „pseudo-republikanischen“ Regierung neben fünf Professoren im Jahr 1900 eingesetzt wurde, war Adriana Billini. Die engagierte Künstlerin und Kunstpädagogin wurde 1865 in der Dominikanischen Republik als Tochter der einflussreichen Billinis, deren Wurzeln vermutlich nach Venedig führen, geboren. Schon in jungen Jahren zog sie nach Kuba, um dort an der Kunstakademie in Havanna zu studieren. Nach dem dortigen Abschluss ermöglichte ihr der Superintendent Frye 1901 ein Auslandsstudium an der *Harvard University*. Nach ihrer Rückkehr arbeitete sie als Kunstpädagogin und erteilte in verschiedenen Städten Kubas Zeichenkurse, die sie in 24 Lektionen aufgeteilt hatte. Pädagogische Erfahrungen hatte sie schon einige Jahre zuvor in der von ihr gegründeten Zeichenschule sammeln können.⁴⁴ Charakteristisch für das Werk Adriana Billinis sind vor allem Porträts und Stillleben, die typische Szenen aus dem kubanischen Lebensalltag aufgreifen. Abbildung 1 zeigt einen Korb am Meeresufer, gefüllt mit frisch gefangenen Fischen.



Abb. 1: Adriana Billini, *Bodegón* (Stillleben), Öl auf Leinwand, ohne weitere Angaben

Als weitere kubanische Künstlerin dieser Epoche ist Maria Ariza zu nennen. Sie besuchte Anfang des 20. Jahrhunderts die Kunstakademie *Julian* in Paris und genoss somit eine internationale Ausbildung, die durch Aufenthalte in Spanien, Italien und Belgien ergänzt wurde.⁴⁵ Als Tochter eines Diplomaten gehörte Reisen zu ihrem Leben und so hatte sie die Möglichkeit, viele Museen in verschiedenen Ländern zu besuchen. Erfahrungen außerhalb der Landesgrenzen prägten auch die künstlerische Laufbahn von Elvira Martínez, denn ihren Elementarunterricht im Zeichnen

⁴⁴ Mariano Sánchez Roca 1952, S. 169.

⁴⁵ Ebd., S. 137.

und Malen erhielt sie in Baltimore bei einer Ordensschwester des Konvents *Notre Dame*. Nachdem sie nach Kuba zurückgekehrt war, studierte sie an der Akademie *San Alejandro*, die zu dieser Zeit von dem schon erwähnten Reformier Miguel Melero geführt wurde.⁴⁶ Zwischen dem Direktor und ihr entwickelte sich eine Bekanntschaft, die über die akademische Ebene hinausging und zur Ehe führte. Hierzu aus einer Schrift von 1932: „Kein Wunder, dass der gut aussehende und talentierte Miguel Melero bei den Fräuleins unserer besten Gesellschaft Anklang fand. Eine von ihnen, Elvira Martínez, Schülerin der Akademie, nahm ihn sich zu eigen, sie freundeten sich an und heirateten in jungen Jahren.“⁴⁷ Es folgte ein gemeinsamer Studienaufenthalt in Spanien, bei dem Miguel Melero an Typhus erkrankte und starb. Nach einem weiteren Studienaufenthalt der nun verwitweten Künstlerin in den USA widmete sich Elvira Martínez bis zum Ende ihres Lebens im Jahr 1925 der Malerei und der Kunstvermittlung auf Kuba. In ihren Werken finden sich vor allem Stillleben und Darstellungen des menschlichen Körpers.⁴⁸

Zwei weitere Künstlerinnen, die unter den Frauen dieser Epoche herausragen, sind die Schwestern Juana und Dulce Maria Borrero. Juana begann schon 1886 im Alter von neun Jahren ihre Studien an der Akademie *San Alejandro*, danach begleitete sie ihren Vater für kurze Zeit nach Washington, wo sie ihr Kunststudium fortsetzte. Die sechs Jahre jüngere Dulce Maria wurde anfänglich von ihrer Schwester im Zeichnen und Malen unterrichtet. Nach dem plötzlichen und frühen Tod Juanas im Alter von 19 Jahren setzte der Vater, ein renommierter Schriftsteller und Pädagoge, alles daran, seine verbliebene Tochter Dulce Maria zu fördern. Auch sie immatrikulierte sich an der Akademie in Havanna und begann ihre Laufbahn als Künstlerin. Ihre Stillleben werden neben denen von Elvira Martínez als die „der besten Klasse“ eingestuft. Darüber hinaus bestimmen Darstellungen des menschlichen Körpers und Landschaften ihr Oeuvre. Das Gemälde „Lausbuben“ (Abbildung 2) von Juana Borrero, das die Künstlerin kurz vor ihrem Tod im Jahr 1896 schuf, wird in der Broschüre des Nationalrats der Bildenden Künste *Consejo Nacional de Artes Plásticas* als eines der bemerkenswertesten Werke, die im 19. Jahrhundert entstanden sind, hervorgehoben.⁴⁹ In dem kleinformatigen Werk sind drei Sklavenkinder zu sehen, die lausbüßisch lächelnd auf einer Holzkiste posieren.

Die bisher aufgeführten Künstlerinnen stammten alle aus begüterten Familien. Eine Malerin, die eine künstlerische Laufbahn verfolgte, obwohl sie aus einfachen Verhältnissen stammte, war Concepción Ferrant – bekannt geworden unter dem Namen Concha. Sie wurde 1882 in der Provinz Havanna geboren.⁵⁰ Zunächst studierte sie an der Kunstakademie *San Alejandro*, danach konnte sie durch ein Stipendium ihre Kenntnisse in den USA und Spanien erweitern. Als sie 1924 nach Kuba zurückgekehrt war, trat sie 2 Jahre später eine Stelle als Hilfsprofessorin für anatomisches Zeichnen an. Neben ihrer Lehrtätigkeit und Teilnahme an zahlreichen Ausstellun-

⁴⁶ Antonio Rodríguez Morey (Hg.): *Diccionario de Artistas Plásticos de Cuba*, Bd. 5, La Habana o.J., S. 32.

⁴⁷ Gelabert y Ferrer: *Una familia de artistas: Los Meleros*, Bimestre Cubana, La Habana 1932, S. 10 (eigene Übersetzung aus dem Spanischen).

⁴⁸ Antonio Rodríguez Morey (Hg.), Bd. 1, o.J., S. 33.

⁴⁹ Lourdes Álvarez Betancourt et al. (Hg.): *Arte Cubano*, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, La Habana 2001, S. 17.

⁵⁰ Die Information über Concepción Ferrants Herkunft stammt aus dem Interview mit Antonio Alejo vom 24. Juni 2002 (siehe 8.3.1, S. 174). Der Kunsthistoriker studierte selbst ab 1933 an der Akademie *San Alejandro* und wurde von Ferrant unterrichtet.