



P E D R O M E Y E R

KUBA
BAND I

S A M M L U N G M I R A M A R

SAMMLUNG MIRAMAR

Mit einer über 60-jährigen Karriere und einem Archiv von mehr als einer Million Bildern widmet sich Pedro Meyer der Aufgabe, die vielfältigen Geschichten hinter seinem stetig wachsenden Lebenswerk zu teilen. Diese Erzählungen zeugen nicht nur von seinem fotografischen Blick, sondern beleuchten auch sein maßgebliches Engagement für die Fotografengemeinschaft im Laufe seiner Laufbahn.

Die Kollektion Miramar versteht sich als ein retrospektives und autobiografisches Kompendium. In über 41 Bänden dokumentiert sie Meyers künstlerische Entwicklung von den 1950er-Jahren bis hin zur Integration modernster Technologien wie der Künstlichen Intelligenz.

KUBA, BAND I

Zwischen 1979 und 2009 bereiste Pedro Meyer die Insel Kuba mehrfach und hielt dabei einen einzigartigen Blick auf das dortige Leben sowie auf entscheidende historische Momente fest. Dieser Band präsentiert eine fotografische Sammlung, welche die kulturelle Vielfalt Kubas durch Porträts prägender Persönlichkeiten erkundet – darunter Nicolás Guillén, Silvio Rodríguez, Gabriel García Márquez, Mario Benedetti, Mario García Joya („Mayito“), Pablo Milanés, Alberto Díaz Gutiérrez („Korda“), René Portocarrero und Raúl Corrales.

Dieses Werk steht in direktem Zusammenhang mit dem ersten lateinamerikanischen Fotografie-Kolloquium (Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía), das Meyer 1978 nach einem komplexen Organisationsprozess über den mexikanischen Rat für Fotografie (Consejo Mexicano de Fotografía) ins Leben rief. Jenes Kolloquium markierte einen Wendepunkt für die Fotografie in Lateinamerika, da es erstmals Fotografen und Theoretiker der gesamten Region für Reflexion und Dialog an einem Ort vereinte.

RECHTLICHE HINWEISE

Verlagsfonds

Fundación Pedro Meyer, A.C.

Koordination der Sammlung

Marisol Molina

Herausgeber (Edition)

Pedro Meyer
Alexis Ortiz
Ximena Zampayo

Bildbearbeitung und

Postproduktion

Pedro Meyer
Alexis Ortiz

Texte

Pedro Meyer
Alejandro Malo

Lektorat und Korrektorat

Teresa Martínez
Julio Meyer

Redaktionelle Betreuung

Pablo Meyer

Druckbetreuung und Produktion

Alexis Ortiz
Carlos Mendoza

Grafische Gestaltung und Buchdesign

Helihu Soriano
Lizbeth Barenque
Luz Pastén

© Pedro Meyer, 2026

www.pedromeyer.com

Sämtliche Inhalte dieses Werkes sind urheberrechtlich geschützt. Kein Teil dieses Dokuments darf ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Urheberrechtsinhabers oder seiner Erben in irgendeiner Form oder mit irgendwelchen Mitteln – weder analog noch digital – zu irgendeinem Zweck vervielfältigt werden.

Herausgegeben in Coyoacán, Mexiko-Stadt.
Gedruckt in Oaxaca, Mexiko.

Kollektion Miramar
ISBN: 978-607-29-7238-4

Kuba, Band I ISBN: 000-000-00-0000-0
ISBN: 979-8-9996766-5-8

QR-Code mit Übersetzungen in fünf Sprachen:
Deutsch, Französisch, Italienisch, Chinesisch und Japanisch.

Für meine Freundin Raquel Tibol, deren Wegweisung stets unentbehrlich war.

EINE LIEBESAFFAIRE

Kuba war für mich im Jahr 1975 wie eine Liebesaffaire. Und wie jede Liebesgeschichte war sie geprägt von einem Auf und Ab aus Enthusiasmus, Enttäuschung und gelegentlich einer unbehaglichen Ratlosigkeit. Damals kannte ich nicht den Namen eines einzigen kubanischen Fotografen, noch hatte ich auch nur eines ihrer Werke gesehen. Keiner meiner Kollegen in Mexiko konnte mir weiterhelfen: Die kubanische Fotografieszene existierte – sofern es sie gab – in der Stille, ohne die Gewässer des Golfs zu überqueren.

Wir waren dabei, das Erste Lateinamerikanische Fotografie-Kolloquium zu organisieren. Wir, das waren Raquel Tibol, Lázaro Blanco, Nacho López und einige andere. Wir wollten die interessantesten Fotografen des Kontinents einladen, doch im Falle Kubas fingen wir bei Null an. Es war nicht nur eine geografische Distanz, sondern eine kulturelle Undurchsichtigkeit, die durch jahrelange Isolation und Politik auferlegt worden war.

Ich versuchte, über die mexikanische Botschaft in Havanna Türen zu öffnen. Zudem fragte ich Freunde mit Verbindungen zur Insel. Und nach und nach, durch Mundpropaganda, begann sich ein Name zu wiederholen: Mario García Joya, oder „Mayito“, wie ihn viele nannten. García Joya war ein außergewöhnlicher Fotograf, sowohl im Bereich der Standfotografie als auch im Film. Er und seine Frau, María Eugenia Haya, genannt „Marucha“, bildeten das Herzstück der kubanischen Fotografie. Ihre Tätigkeit war an eine offizielle Institution gekoppelt (denn in Kuba musste alles offiziell sein): die Nationalunion der Schriftsteller und Künstler Kubas (UNEAC).

In Mexiko gründeten auch wir unsere Institution: den Mexikanischen Rat für Fotografie (Consejo Mexicano de Fotografía). Und so begegnete eine Institution der anderen, und ein Dokument fügte sich zum nächsten. Langsam knüpften wir die Fäden einer möglichen Zusammenarbeit. Niemand von uns war begeistert von Formalitäten. Wir waren Schöpfer, keine Bürokraten. Doch wir verstanden die Schritte des diplomatischen Tanzes und lernten, uns mit Leichtigkeit zu bewegen, selbst wenn wir aus dem Takt gerieten.

Nach Kuba zu reisen, so stellte ich bald fest, war überraschend einfach. Ein kurzer Behördengang genügte. Nicht so für die Kubaner. Das eigene Land zu verlassen, war eine kleine Odyssee. Die Genehmigung konnte Monate dauern, und wenn sie sie schließlich erhielten – denn genau das war es: eine Erlaubnis, kein Recht –, war sie an Bedingungen geknüpft. Begrenzte Zeit. Ein fester Devisensatz. So lächerlich gering, dass er schon bei der ersten Taxifahrt aufgebraucht sein konnte. Diese Einschränkung erzeugte eine stille Abhängigkeit, ein diplomatisches Unbehagen, das mir immer ungerecht und demütigend erschien. Es schuf implizite Schulden, wo keine sein sollten. Aber so war sie eben, die kubanische Revolution, sagten wir uns von außen. Der Preis der Prinzipien. Alles schien verzeihlich, wenn man an die Zukunft dachte.

Auf der Insel jedoch lernte ich, dass bestimmte Themen nicht leichtfertig diskutiert wurden. Selbst unter Freunden herrschte eine Art emotionale Quarantäne. Darauf zu beharren, bedeutete das Risiko einer Verletzung – weniger für einen selbst als vielmehr für diejenigen, die diese täglichen Einschränkungen lebten und sahen, wie ihre Rechte mit Füßen getreten wurden. Damit meine ich weniger die Ideologie als vielmehr den Papierkrieg, die langen Schlangen und die grausame Gleichgültigkeit des institutionellen Apparats.

Dennoch blieb ich verliebt. Kuba war in jenen Jahren das romantische Versprechen einer Revolution, die für ganz Lateinamerika gedacht war – ein leuchtendes Leuchtf Feuer auf einem Kontinent, der von Diktatoren und „perfekten“ Polizeistaaten übersät war. Wir waren bereit, fast alles zu verzeihen: die Widersprüche, die kleinen Erbärmlichkeiten, die bürokratischen Labyrinth. Jeder Makel, so dachten wir, sei nur ein vorübergehender Stolperstein auf dem Weg in eine gerechtere Zukunft.

Und vielleicht war er das auch. Oder vielleicht – wie es bei jeder Liebesgeschichte der Fall ist – hatte unsere Beziehung zu Kuba mehr damit zu tun, was wir sehen wollten, als mit dem, was sich tatsächlich vor unseren Augen befand.

FOTOPAPIER UND DER JEEP

Endlich gelang uns die Kontaktaufnahme mit den kubanischen Kollegen, und wir erfuhren von ihrer Begeisterung, am Ersten Lateinamerikanischen Fotografie-Kolloquium teilzunehmen. Es gab jedoch ein Problem: Es fehlte ihnen an Fotopapier, um ihre Bilder gemäß der Ausschreibung für den Versand nach Mexiko zu vergrößern.

Es war undenkbar, dass sie aus diesem Grund nicht teilnehmen würden. Also machten wir uns daran, einige Schachteln lichtempfindliches Papier zu organisieren und ließen sie ihnen über den diplomatischen Kurierweg Mexikos zukommen. Auf Kuba angekommen, wurde das Material unter den Mitgliedern auf eine sehr eigenwillige – beinahe konspirative – Weise verteilt: Mayito und Marucha drehten nachts ihre Runden, um die Fotografen zu besuchen, die sich für das Kolloquium angemeldet hatten.

Im Schutz der Dunkelheit händigten sie ihnen genau die Menge an Papier aus, die sie für die Anzahl der einzusendenden Fotos benötigten, plus ein oder zwei Blatt für Probeläufe. Der Mexikanische Rat für Fotografie befand sich damals noch in der Gründungsphase, doch alle, die sich ihm anschlossen, waren sich einig, den Kubanern diese Unterstützung zukommen zu lassen.

Als wir schließlich alle Hürden bei der Materialbeschaffung für die Montage der Ausstellung im Museum für Moderne Kunst überwunden hatten – man muss bedenken, dass es dort zuvor noch nie eine so umfangreiche Fotografie-Ausstellung gegeben hatte –, trat eine US-amerikanische Journalistin und Kunstkritikerin an mich heran. Herablassend erkundigte sie sich nach der mangelhaften Qualität der ausgestellten Abzüge. Ich glaube, sie spürte, dass ich kurz davor war, sie wegen dieser Frage zu verspeisen, hielt mich jedoch zurück. Mir wurde klar, dass sie die Geschichte hinter diesen Fotos gar nicht kennen konnte. Ich erklärte ihr alles bis ins kleinste Detail, woraufhin sie ihren Artikel komplett umschrieb, um das Ergebnis angesichts der erlebten Widrigkeiten hervorzuheben.

Später sollte ich einmal mehr erfahren, dass man nie weiß, wie und wann sich die Dinge wenden. Einige Jahre später waren es die Kubaner, die uns Schachteln mit Fotopapier schickten. In Mexiko herrschte Materialmangel, nachdem Präsident José López Portillo die Banken enteignet hatte und unsere Ersparnisse über Nacht verpufft waren. Jenes ORWO-Papier, das uns die Kubaner schickten – hergestellt in der damals noch existierenden DDR –, war von exzellenter Qualität. Es wurde für uns in einer Zeit extremer Knappheit zu einem rettenden Anker, als wir es am dringendsten brauchten.

Ich unterhielt mich mit Haydée Santamaría, der Präsidentin der Casa de las Américas, über die Kulturpolitik in Lateinamerika und deren Verbindung zu dieser Institution. Ich schilderte ihr im Detail die Odyssee, die die Durchführung der Kolloquien in dieser Region bedeutete. Zudem betonte ich, wie wichtig es sei, so viele Aktivitäten wie möglich zu fördern, um das Interesse an der Fotografie zu steigern – die von manchen Intellektuellen noch immer als das „arme Stiefkind“ der Künste betrachtet wurde.

Da die Casa de las Américas bereits den prestigeträchtigen Literaturpreis verlieh, schlug ich Haydée vor, die Ausschreibung auch auf die Fotografie auszuweiten. Sie beriet sich mit ihren Beratern, und alle waren sich einig, dass dies sowohl für die Fotografie an sich als auch für die Casa de las Américas ein gewinnbringender Schritt wäre. Und genau so wurde dieser Preis ins Leben gerufen!

EINE GEMIETETE FANTASIE

An einer Straßenecke in Havanna, wo die Zeit stillzustehen scheint, wartet ein kleines weißes Gefährt auf seinen nächsten Fahrgast. Es ist ein Taxi, gewiss, doch es ist auch noch etwas anderes. Seine Form erinnert eher an ein Spielzeug als an ein Auto; seine Größe an eine Illusion, die kaum Platz in der Realität findet. Und genau dort, in schwarzen Buchstaben auf dem strahlend weißen Gehäuse, prangt ein Satz, der von einem zynischen Poeten oder einem nostalgischen Beamten stammen könnte: „Rentar una fantasía“ – eine Fantasie mieten.

Es gibt kaum eine beißendere Ironie oder eine präzisere Erklärung des heutigen kubanischen Zeitgeistes als diese. Denn in Kuba scheint alles – selbst die Fahrt in einem motorisierten Dreirad – zwischen greifbarer Prekarität und imaginierte Schönheit zu schweben. Das Taxi transportiert nicht nur Körper: Es transportiert Erwartungen, Illusionen und manchmal den Wunsch, für ein paar Minuten die Last des Alltags zu vergessen. Man zahlt weniger für das Ziel als für das flüchtige Versprechen einer anderen Realität.

Die Stadt um das Gefährt herum, verschwommen und von melancholischer Architektur geprägt, scheint schweigend zuzusehen. Gebäude, die einst koloniale Stadtpaläste oder Ministerien der Republik waren, blättern mit Würde ab – Zeugen von Jahrzehnten der Politik, Blockaden, Reden und des Widerstands. Die Textur Havannas ist, genau wie die des Taxis, widersprüchlich: abgenutzt und stolz, verwundet, aber noch immer aufrecht. Die Fantasie ist hier nicht, wie an anderen Orten, bloße Realitätsflucht; sie ist ein Werkzeug des Überlebens.

Der Satz verrät zudem etwas Tieferes: die Institutionalisierung des Begehrens. Dass das Fahrzeug Teil des staatlichen Verkehrssystems (Cubataxi) ist und die Fantasie selbst als mietbares Gut angeboten wird, deutet auf eine seltsame Symbiose zwischen Utopie und Kommerz hin. Auf jener Insel, auf der die Revolution einst versprach, die kommerzialisierten Träume des Kapitalismus abzuschaffen, kann man nun gegen Gebühr eine motorisierte Fantasie mieten.

Es ist schwer, in dieser Geste nicht die Metapher für etwas weitaus Größeres zu sehen. Der karibische Sozialismus mit seinen unlösbaren Widersprüchen musste lernen, mit dem Symbolischen zu verhandeln. Das Taxi – mit seiner Form einer heruntergekommenen futuristischen Kapsel – wird zu einer wandernden Bühne, auf der sich das Imaginierte und das Reale ganz selbstverständlich kreuzen. Der Fahrgast reist nicht: Er schwebt in einem Land, in dem die Zeit in Spiralen verläuft und in dem die Nostalgie in kurzen Etappen vermietet wird.

Diesen Taxi zu fotografieren bedeutet, ein unfreiwilliges poetisches Manifest einzufrieren. Es heißt, die Art und Weise zu betrachten, wie die Sprache in ihrer minimalen Macht es schafft, das Unausprechliche zu sagen. Der Satz ist kein Werbeslogan: Er ist ein Geständnis. „Rentar una fantasía“ ist nicht bloß eine Einladung zur Reise, sondern eine Warnung vor der Zerbrechlichkeit des Begehrens. Was man hier mietet, ist weder Glück noch Freiheit. Es ist deren bewegliches Abbild, ihre flüchtige Spur auf dem heißen Asphalt einer Stadt, die gelernt hat, sich das vorzustellen, was sie nicht besitzt.

KNOCHEN, ZEITUNGEN UND FEUERLOSE DRACHEN

Im Zentrum von Havanna überdauert ein Viertel, in dem die Zeit den Rückweg vergessen zu haben scheint. Dort, zwischen bröckelnden Dächern und Drachen, die kein Feuer mehr speien, lebt das, was von einer der ältesten chinesischen Gemeinschaften des amerikanischen Kontinents übrig geblieben ist. Es ist kein Viertel im modernen Sinne: Es gibt keine geöffneten Geschäfte, keine nach Weihrauch duftenden Tempel und nicht mehr den Trubel der dreißiger Jahre. Was bleibt, sind Stille, Erinnerung und Spuren.

Mitte des 19. Jahrhunderts kamen die ersten chinesischen Arbeiter nach Kuba. Sie kamen als Kulis – ein kurzes Wort für ein langes Leben voller Qual – und unterzeichneten Verträge, die Arbeit versprachen, aber mit brennender Sonne und der Peitsche zahlten. Sie waren die Arbeitskraft in den Zuckerfabriken, doch sie gründeten auch Hilfsvereine auf Gegenseitigkeit, Zeitungen in kantonesischer Sprache und eine ganz eigene Identität: kreolisch, afrokubanisch, karibisch-orientalisch. Und als ihre Körper nicht mehr standhielten, gründeten sie auch Friedhöfe.

Heute wird das, was von dieser Geschichte übrig ist, weder in Vitrinen noch in offiziellen Archiven aufbewahrt, sondern in Holzkisten, schiefen Grabsteinen und Gesichtern, die sich noch immer bemühen, Schriftzeichen zu lesen, die ihr eigenes Gedächtnis allmählich vergisst. Es ist eine Vergangenheit, die sich nicht zur Schau stellt: Sie deutet sich nur an. Sie erscheint im unterbrochenen Gespräch zweier alter Männer in einer Gasse, in der Sprache, die sich mit kreolischen Akzenten vermischt, in den Überresten einer Typografie, die einst Nachrichten für Leser druckte, die es nicht mehr gibt.

Doch während die Gemeinschaft an Zahl schrumpfte, wuchs sie an Symbolkraft. Denn diese Geschichte beschränkt sich nicht auf die chinesische Diaspora; sie ist im Kern eine kubanische Geschichte. Eine Geschichte, die von Migration, Vermischung, Widerstand und Humor erzählt. Davon, wie Kultur eher durch Beharrlichkeit als durch Anerkennung überlebt, und wie selbst die Geister – die Knochen, die Fotos, die Worte – darauf bestehen, nicht gänzlich zu verschwinden.

Dieses Fragment ist nur eine Schwelle. Die folgenden Seiten führen an anderen Gesichtern, anderen Erinnerungen und anderem Schweigen vorbei. Sie sind ein Zwiegespräch mit dem, was Kuba war und noch immer ist. Ein fotografischer Dialog, in dem die Stimmen derer, die blicken, und die Stimmen derer, die nicht mehr sprechen können, einander begegnen – und sei es nur für einen Augenblick.

Und um diesen Dialog zu beginnen, gibt es keinen besseren Wegweiser als den Dichter Nicolás Guillén, der mit dem Ttrommeln seiner Worte und seinem mulattischen Gesang der Seele dieser Insel Rhythmus verlieh:

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro...

Diese Bronzetafel, befestigt an den alternden Mauern eines Gebäudes im Herzen von Havannas Chinatown, ist weit mehr als ein bloßes institutionelles Schild. Sie ist ein stilles Zeugnis einer Exilgemeinschaft und eines ideologischen Kampfes, der in die Karibik verpflanzt wurde.

Das Min Chiuh Tang, die Chinesische Demokratische Partei, errichtete ihren Hauptsitz auf Kuba als eine Erweiterung der Republik China (Taiwan) nach dem Sieg der Kommunisten auf dem asiatischen Festland im Jahr 1949. Inspiriert von den republikanischen Idealen Sun Yat-sens und dem Kuomintang nahestehend, fungierte dieses Zentrum als kulturelle, politische und brüderliche Enklave für eine Diaspora, die von Nostalgie, Antikommunismus und dem Bedürfnis nach Verwurzelung auf einer Insel geprägt war, die selbst von eigenen Revolutionen erschüttert wurde.

Das eingravierte Symbol – ein zwölfzackiger Stern, der Zirkel und Winkelmaß umschließt – spiegelt das Zusammentreffen von freimaurerischer Tradition und nationalistischer chinesischer Ikonografie wider: zwei Kräfte, die einen Großteil der Migrantenelite des 20. Jahrhunderts definierten. An diesem Ort fanden Versammlungen, patriotische Feiern sowie Sprach- und Schreibunterricht statt, und es wurden Allianzen mit anderen Exilgemeinden geschmiedet.

Die in traditionellem Chinesisch und Spanisch verfasste Tafel erinnert an die zweisprachige, bikulturelle und zutiefst politische Bestimmung eines Zentrums, das sich selbst im Exil als Fortführung der verlorenen Nation verstand.

SCHWARZER GESANG (CANTO NEGRO) von Nicolás Guillén

¡Yambambó, yambambé!
Es schlägt der Congo Solongo,
es schlägt der Schwarze, so schwarz;
Congo Solongo vom Songo
tanzt Yambó auf einem Bein.

Mamatomba,
serembe cuserembá.

Der Schwarze singt und berauscht sich,
der Schwarze berauscht sich und singt,
der Schwarze singt und geht von hinnen.

Acuememe serembó,
aé;
yambó,
aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
Tamba des Schwarzen, der stürzt:
Trommel des Schwarzen, caramba,
caramba, wie der Schwarze stürzt:
¡yamba, yambó, yambambé!

LOCKENWICKLER-CHIC

Bei meiner Ankunft auf Kuba im Jahr 1983 war eines der ersten Bilder, die sich in mein Gedächtnis einbrannten – jenes visuelle Gedächtnis, das der neugierige Fotograf aktiviert, noch bevor er das Gesehene gänzlich begreift –, das der kubanischen Frauen, die mit Kopftüchern oder Turbanen durch die Straßen zogen. Es war weder eine religiöse Geste noch eine rein ästhetische Entscheidung. Unter jenen Stoffen verbarg sich ein kunstvolles Gerüst aus Plastikröhrchen oder Lockenwicklern. Eine intime Architektur, dem Locken der Haare gewidmet und zugleich mit dem beiläufigen Stolz derer öffentlich zur Schau gestellt, die nichts zu verbergen haben.

Mich faszinierte diese Schwelle; jener Augenblick, in dem der Versuch, etwas zu bedecken, ohne volle Absicht zu einem Akt der Selbstbehauptung wird. Was einst ein privater, fast geheimer Vorgang war – das Sich-Zurechtmachen, um beim Ausgehen „gut auszusehen“ –, hatte die Grenze zur Straße, zum öffentlichen Raum überschritten, und zwar ganz ohne Skandal. Mehr noch: Es geschah mit Stil. Jene farbenfrohen Tücher, die Knoten, die voluminösen Silhouetten, die sich gegen die karibische Sonne abhoben, waren kein Zufall; sie waren Mode.

Mode entsteht, wie wir wissen, nicht immer auf den Laufstegen. Manchmal entspringt sie der Notwendigkeit, dem Einfallsreichtum, der anonymen Wiederholung einer Geste, die unversehens zum Zeichen wird. Die kubanischen Frauen hatten, ohne es darauf anzulegen, einen Verschönerungsprozess in eine Ästhetik des Widerstands verwandelt. Widerstand gegen die Hitze, den Mangel, die Routine – und dennoch der Welt mit einem Symbol der Selbstfürsorge auf dem Kopf entgegenzutreten. Ganz wie die Rocker von heute, die sich für ihre Konzerte unmögliche Frisuren oder theatralische Prothesen zulegen; es sind andere Artefakte, ja, aber derselbe Impuls: eine persönliche Marke zu setzen und so die eigene Präsenz zu definieren.

Inmitten dieser Entdeckung erinnere ich mich an einen besonders innigen Morgen. Ich unterhielt mich mit Haydée Santamaría, der mythischen Revolutionskämpferin, Mitglied jener Gruppe, die die Moncada-Kaserne gestürmt hatte – eine Legendenfigur flammender Reden und unwiderruflicher Entscheidungen. Doch zugleich war sie, wie so oft, ein Mensch unerwartet subtiler Gesten. An jenem Morgen trug sie einen dunklen, eleganten Turban. In einem Moment des Humors – und vielleicht auch des Vertrauens – fragte ich sie, was sie darunter verberge. Sie lächelte mit jener ihr eigenen Mischung aus Ironie und Würde und löste mit einer theatralischen Geste den Knoten, um mir ihre Sammlung von Lockenwicklern zu zeigen. Die Guerilla-Kämpferin hatte ihr Ritual. Die Revolutionsheldin besaß ihre eigene Koketterie.

In dieser Geste, so einfach wie tiefgründig, verstand ich etwas Wesentliches über Kuba: dass Ästhetik und Politik, das Intime und das Öffentliche, nicht immer getrennte Bereiche sind. Dass selbst in der Revolution, und vielleicht gerade in ihr, Raum ist für das Spiel, das Symbol, die Pflege des Körpers. Und dass die Lockenwickler mehr als eine kosmetische Laune sein konnten – in ihrer Vielfalt, in ihrer stillen Würde waren sie eine bescheidene und zugleich kraftvolle Art zu sagen: „Hier bin ich“.

STILLE IM BILDRAHMEN

An einer Straßenecke in Havanna betrachten vier gesichtslose Gestalten einen leeren Rahmen, der schief an einer weißen Wand hängt. Die Szene, festgehalten in einer Installation aus dem Jahr 1979, könnte als eine minimale Geste gelesen werden; doch sie trägt eine symbolische Dichte in sich, die noch heute mit großer Kraft nachhallt.

Die Figuren – geschaffen aus Papier, aus Schweigen, aus Körpern ohne Stimme – scheinen in einem rituellen Akt vereint: dem Beiwohnen des Nichts. Sie blicken auf das, was nicht da ist. Ein fehlendes Porträt, ein unsichtbarer Diskurs, eine zensierte Wahrheit. In ihrer Stummheit werden diese Formen zum kollektiven Abbild einer Gesellschaft, die zwischen dem Akt des Beobachtens und der Unmöglichkeit des Sehens gefangen ist.

Der Rahmen, dieses Geviert aus Holz, wird zum unfreiwilligen Protagonisten; er ist das, was aufmerksam macht, aber auch das, was fehlt. Was wird zur Schau gestellt, wenn es kein Bild gibt? Was wird kommuniziert, wenn die Sprache deaktiviert wurde?

Im Kuba der späten siebziger Jahre, als jede künstlerische Geste eine Übung in Kalkül war, bot diese Installation eine stechende Metapher für den Zustand der Kunst und der Seele: ein Publikum ohne Gesicht, ein Altar ohne Gott, ein Bild, das per Dekret oder aus Verzweiflung getilgt wurde.

Vielleicht schreit dieses Werk nicht, wie jede wahrhaft politische Arbeit; es flüstert. Und in diesem Flüstern liegt etwas zutiefst Subversives.

DER SPAGHETTI UND DIE REVOLUTION

Ich war im Hotel Nacional angekommen, mit einer Mischung aus historischem Enthusiasmus und der Müdigkeit eines Reisenden. Das Gebäude mit seiner Architektur aus einer anderen Zeit und dem Blick auf den Malecón war nach wie vor der bevorzugte Ort für Touristen und ausländische Besucher. Ein lebendiges Überbleibsel jener Ära, in der Eleganz und Macht zwischen Marmorsäulen und langsam kreisenden Ventilatoren Hand in Hand gingen.

Ich hatte eine kleine Gruppe von Freunden dorthin eingeladen – alte Komplizen früherer Reisen über die Insel –, um im Hotelrestaurant gemeinsam zu essen. Beim Eintreten wurde das Ritual durch ein Detail unterbrochen, das in jedem anderen Breitengrad trivial erscheinen mochte. Der Kellner wies uns mit feierlicher Miene und einer gewissen martialischen Energie sechs Plätze an einem Tisch zu ... und ein siebtes Mitglied unserer Gruppe verdrängte er an einen anderen Tisch. Ich erklärte ihm mit der Höflichkeit eines Menschen, der noch an Logik glaubt, dass wir zu siebt seien und gerne gemeinsam an einem Tisch sitzen würden. Seine Antwort ließ jedoch keinen Spielraum für Verhandlungen: Der Tisch sei für sechs Personen. Die Gewerkschaft, fügte er hinzu, erlaube es nicht, einen zusätzlichen Gast zu bedienen.

Ich verlangte nach dem Geschäftsführer, weniger aus Empörung als aus institutioneller Neugier. Während wir warteten, fiel mir eine Schlange von Kubanern vor dem Restaurant auf. Es waren mehr als vierzig Personen, die schweigend anstanden und darauf warteten, einen Saal zu betreten, in dem die Hälfte der Tische leer blieb. Als ob das Absurde eine eigene Bühne bräuchte, begriff ich, dass sie aufgrund von Gewerkschaftsvorschriften diese freien Plätze ebenfalls nicht besetzen durften.

Schließlich erschien der Geschäftsführer. Mit dem gemessenen Tonfall eines Mannes, der darauf trainiert ist, mit verwirrten Touristen umzugehen, entschuldigte er sich und wies den Kellner an, einen Stuhl hinzuzufügen. Dieser tat es mit der Resignation von jemandem, der eine Ausnahme akzeptiert, die ihm später zum Vorwurf gemacht werden würde. Es kam mir vor, als hätten wir etwas gewonnen, auch wenn ich nicht genau wusste, was.

Dann kam der Moment der Bestellung. Ich erinnere mich nicht, was die anderen wählten, aber ich bestellte – im offenen Geist dessen, der das lokale Erlebnis sucht – Spaghetti. Was jedoch serviert wurde, war ein Gericht, das man kaum ohne Rückgriff auf die Chemie beschreiben konnte. Eine klebrige, dichte Paste ohne erzählerischen Faden oder Textur, die eher dem Kleister von Straßengemälden glich als irgendeiner italienischen Erinnerung. Ich fragte den Kellner, ob es sich um einen Irrtum handle. Seine Erklärung war tadellos: „Aus gewerkschaftlichen Gründen werden die Spaghetti nur einmal am Tag gekocht, morgens um sechs.“ Die Uhr zeigte bereits den späten Nachmittag.

Diese triviale Episode – Tisch, Stuhl, Nudeln – kondensierte mit einer unfreiwilligen Klarheit eine bittere Erkenntnis. Meine Überzeugungen, genährt durch jahrelangen Enthusiasmus für die Sache der kubanischen Revolution, begannen zu bröckeln. Nicht durch große Reden oder ideologische Auseinandersetzungen, sondern durch das stille Gewicht einer gewerkschaftlichen Bürokratie, die fähig war, den Traum in eine Parodie zu verwandeln. Manchmal bricht eine Revolution nicht durch Schüsse oder Exil zusammen, sondern in der gallertartigen Undurchsichtigkeit eines schlecht servierten Gerichts.

BOLIVARIANISCHER TRAUM

Es gibt etwas an den Vereinigten Staaten, das schon immer meine Aufmerksamkeit erregt hat – und ich bin sicher, ich bin damit nicht allein: wie sich ihre Politiker und Einwohner den Namen eines ganzen Kontinents, Amerika, angeeignet haben, um ihr eigenes Land zu benennen.

Zu Beginn des digitalen Zeitalters neigten wir dazu, alles zu erforschen, was uns diese neuen Werkzeuge ermöglichten. Ich will damit nicht sagen, dass solche Erkundungen heute nicht mehr stattfinden, aber sie sind inzwischen weitaus komplexer als in jenen ersten Momenten. So kam mir eines Tages die Idee, das Porträt des Che von einer kubanischen Banknote auf einen amerikanischen Fünf-Dollar-Schein zu übertragen. Damit wollte ich dem Begriff „Vereinigte Staaten von Amerika“ eine völlig neue Bedeutung verleihen und das Bildnis von Ernesto Guevara als bolivarianischen Paladin krönen. Man darf nicht vergessen, dass Simón Bolívar den gesamten Kontinent vereinigen wollte.

Ich legte beide Geldscheine in den Scanner und führte die Operation so durch, wie ein Chirurg eine Organtransplantation vollziehen würde. Ich transferierte das Gesicht des Che von einem Schein auf den anderen. Mit dem Ergebnis war ich zufrieden; später erwarb sogar das Victoria & Albert Museum in England ein Exemplar des Werks für seine ständige Sammlung.

Natürlich faszinierte die Idee, einen Geldschein in einen Scanner zu legen, nicht nur mich, sondern auch viele andere, die darin eine weitaus lukrativere Operation sahen als meine bescheidene semantische Erkundung. Ich beziehe mich auf die Geldfälscherei. Die Behörden des US-Finanzministeriums reagierten mehr als prompt und suchten nach Wegen, das Risiko solcher Fälschungen zu verringern. Sie brachten die Softwareentwickler dazu, die Programme so zu gestalten, dass beim Erkennen von Papiergeld bestimmte Funktionen deaktiviert werden – Funktionen, die uns allen zur Verfügung standen, bevor man das Potenzial für diese illegalen Handlungen erkannte.

Damit haben sie den Wert des Geldscheins, den ich kreieren konnte, als das Thema die Behörden noch nicht alarmiert hatte, sicherlich noch gesteigert.

BIOGRAFIEN

Pedro Meyer

Schon in jungen Jahren wollte er Fotograf werden, und da es keine formalen Schulen gab, brachte er sich das Handwerk autodidaktisch bei. Sein Werdegang ist eine ständige Erkundung des Zusammenspiels von Technologie und visueller Erzählung. Er gründete die Grupo Arte Fotográfico, gab den Anstoß für die ersten Lateinamerikanischen Fotografie-Kolloquien und rief den Mexikanischen Rat für Fotografie (Consejo Mexicano de Fotografía) ins Leben. Später entwickelte er ZoneZero, das weltweit erste Online-Portal für Fotografie, auf dem er die Werke von mehr als 1.500 Autoren veröffentlichte. Mit I Photo to Remember schuf er die erste Foto-CD-ROM der Geschichte; seine Retrospektive Heresies wurde in über 60 Museen in 17 Ländern gezeigt. Zudem gründete er die Fundación Pedro Meyer und das Foto Museo Cuatro Caminos. Seit 2020 arbeitet er an der Miramar-Kollektion – einer Serie von über vierzig Büchern, die sechs Jahrzehnte seines Schaffens vereinen und über das Bild, das Gedächtnis und das Leben in Zeiten des ständigen Wandels reflektieren.

Alexis Ortiz

Er ist ein multidisziplinärer visueller Künstler, dessen Praxis sich auf die Untersuchung von Wahrnehmung, Imaginärem, Gedächtnis, Territorium und Identität konzentriert. Die Begriffe Raum und Zeit dienen ihm als zentrale Achsen für Erzählungen, die die Konstruktion unserer Realitäten hinterfragen. Sein Werk wurde in verschiedensten Räumen und Formaten ausgestellt und umfasst Fotografie, Videokunst, Videoinstallationen, Musik sowie Texte und Lyrik. Dabei erforscht er die Schnittstellen zwischen dem Menschlichen, Technologischen und Natürlichen. Derzeit arbeitet er mit Pedro Meyer als Grafikdesigner und Herausgeber der Buchreihe Miramar zusammen und ist für die Kuration und Museografie der Galería Pedro Meyer verantwortlich.

Ximena Zampayo

Sie studierte Bildende Kunst an der Fakultät für Kunst und Design der UNAM. Sie gehört zu einer neuen Generation visueller Schöpfer, die die ständige Transformation des Bildes als Ausdrucksmittel erforschen. In ihrer Arbeit entwirft sie eine empathische und dynamische Weltsicht, die ein sich stetig wandelndes Kaleidoskop widerspiegelt. Derzeit ist sie als Assistentin von Pedro Meyer tätig und fungiert als Herausgeberin einiger Bände der Miramar-Kollektion.

NOTIZ FÜR DEN LESER, DER BLICKT UND SICH FRAGT

Wenn Sie bis hierher gelangt sind – vorbei an Porträts, Erinnerungsfetzen, urbanen Ironien und einem Schweigen, das noch immer spricht –, haben Sie sich vielleicht mehr als einmal gefragt: „Wer sind diese Menschen? Warum ist dieses Bild von Bedeutung? Was verbindet all diese Jahrzehnte?“

Diese Fragen sind ein wesentlicher Teil der Erfahrung, die dieses Buch vorschlägt. Diese grafische Geschichte über Kuba im Zeitraum von 1979 bis 2009 ist weder linear, noch ist sie ein Reiseführer oder eine bloße illustrierte Anthologie. Sie ist ein affektives Archiv, eine Landkarte persönlicher, politischer und kultureller Beziehungen, die aus Bildern und Worten gewebt wurde. Und wie jede Landkarte benötigt sie eine Legende zur Orientierung.

Aus diesem Grund finden Sie am Ende dieses Bandes einen Abschnitt mit Biografien. Diese sind nicht dazu da, Feierlichkeit zu erzwingen oder eine Enzyklopädie zu vervollständigen. Sie dienen dazu, den Gesichtern Namen zu geben, die Verbindungen zwischen Fotografie und Geschichte nachzuzeichnen und der Zeit ihre Dichte zurückzugeben. Von Schriftstellern wie Mario Benedetti bis hin zu Fotografen wie Raúl Corrales, von revolutionären Gestalten bis zu Künstlern an den Rändern – jede dieser Personen ist Teil einer Konstellation, die den Bildern Sinn verleiht.

Wenn dieses Buch Sie mit Fragen zurückgelassen hat, so war dies die Absicht. Die Antworten – oder zumindest die Hinweise – liegen näher, als es scheint. Wir laden Sie ein, weiterzulesen.

STIMMEN DER KUBANISCHEN KULTUR

1. Raquel Tibol (Basavilbaso, Argentinien, 1923 – Mexiko-Stadt, 2015). Geboren als Raquel Rabinovich, war sie eine Schlüsselfigur der Kunstkritik und Historiografie des mexikanischen 20. Jahrhunderts. Sie kam 1953 nach Mexiko, zunächst als Mitarbeiterin von Diego Rivera, und fügte sich umgehend in das kulturelle Panorama des Landes ein. Über sechs Jahrzehnte lang übte sie eine scharfsinnige und kompromisslose Kritik in Medien wie *México en la Cultura* und *Proceso* aus und festigte so eine kritische Sicht auf den Muralismus und die Avantgarde. Ihre redaktionelle, fernsehtechnische und museografische Arbeit erweiterte den traditionellen Rahmen der Kritik, indem sie sich auch dem Tanz, der Fotografie und der von Frauen geschaffenen Kunst widmete.

Polemisch, unabhängig und von eisernen Prinzipien geprägt, sympathisierte sie mit dem kubanischen Revolutionsprozess und nahm an kulturellen Austauschprogrammen im Zusammenhang mit dem neuen Kulturprojekt der Insel teil, wobei sie das Werk einiger Künstler innerhalb des lateinamerikanischen Kreislaufs förderte. Ebenso war sie Institutionen wie der Casa de las Américas verbunden, sei es als Mitarbeiterin, Jurymitglied oder Teilnehmerin an künstlerischen Begegnungen und Debatten.

Ihre feste und fundierte Stimme bleibt eine unverzichtbare Referenz. Sie wurde unter anderem mit der Goldmedaille der Schönen Künste (Medalla de Oro de Bellas Artes), dem Premio Fernando Benítez und der Ehrendoktorwürde der Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) ausgezeichnet.

2. Mario García Joya, „Mayito“ (Havanna, 1938 – Miami, 2023). Er war eine zentrale Figur in der Entwicklung der kubanischen Fotografie und Kinematografie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sein Werdegang umfasste zahlreiche Bereiche, vom Fotojournalismus und der Dokumentarfotografie bis hin zur Kameraführung im Film und der theoretischen Produktion. Er wirkte an einigen der bekanntesten kubanischen Filme mit, darunter *Una pelea cubana contra los demonios* (1970), *La última cena* (1976), *Los sobrevivientes* (1978), *Hasta cierto punto* (1983), *Cartas del parque* (1988) und *Fresa y chocolate* (1993).

Ursprünglich in Malerei an der Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro ausgebildet, erweiterte er sein Studium in Grafikdesign, Sprache und Literatur an der Universität von Havanna. Seine Karriere begann in Werbeagenturen und in der kubanischen Presse, wo er zwischen 1957 und 1965 als Bildreporter tätig war. 1961 trat er in das Kubanische Institut für Filmkunst und Filmindustrie (ICAIC) ein, wo er eine herausragende Laufbahn einschlug. 1971 wurde er zum Director of Photography ernannt – eine Spezialisierung, in der er durch technisches Können und ästhetisches Feingefühl glänzte. Sein Foto-Essay *A la plaza con Fidel* (1970) gilt als Schlüsselwerk der kubanischen Dokumentarfotografie.

Im Jahr 1986 gründete er zusammen mit seiner Ehefrau María Eugenia Haya die Fototeca de Cuba.

1992 erhielt er das Stipendium der Guggenheim-Stiftung. Ende jenes Jahrzehnts zog er in die Vereinigten Staaten, wo er seine Arbeit im filmischen und akademischen Bereich fortsetzte und das Cuban-American Cultural Institute gründete. Darüber hinaus war er als Juror und Berater bei internationalen Wettbewerben tätig und arbeitete mit Museen und Institutionen in Amerika und Europa zusammen. Er war Gründungsmitglied des Lateinamerikanischen Rates für Fotografie sowie des Nationalen Verbandes der Schriftsteller und Künstler Kubas (UNEAC).

3. María Eugenia Haya, „Marucha“ (Havanna, 1944–1991). Sie begann ihre akademische Ausbildung im Bereich der Naturwissenschaften und schloss ihr Studium als Agraringenieurin ab. Doch in der Fotografie fand sie ihre wahre Berufung und wurde zu einer der ersten Frauen, die sich in diesem Bereich auf Kuba dauerhaft profilieren konnten.

Ihre fotografische Karriere begann in den 1950er Jahren mit einem Werk, das durch ästhetisches Feingefühl und einen tiefgreifend humanistischen Blick geprägt war. Ihre Arbeit reichte vom Porträt bis zur Sozialdokumentation, wobei sie besonderes Augenmerk auf das tägliche Leben, anonyme Gesichter und die kulturellen Veränderungen in ihrer Umgebung legte. Sie arbeitete als Bildreporterin für verschiedene nationale und internationale Medien. Dabei ging ihre visuelle Produktion über die bloße journalistische Dokumentation hinaus und entwickelte eine eigene, reflexive und engagierte Sprache.

Gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Fotografen Mario García Joya („Mayito“), gründete sie 1986 die Fototeca de Cuba. Von dort aus spielte sie eine Schlüsselrolle als Kulturvermittlerin, Kuratorin, Dozentin und Organisatorin von Aktivitäten, die die Anerkennung der Fotografie als eigenständige künstlerische Disziplin vorantrieben. Sie nahm aktiv an Jurys, Festivals und internationalen Begegnungen teil und war Teil kultureller Netzwerke, die sich der Entwicklung der Fotokunst widmeten.

Ihr Werk wurde in zahlreichen Einzel- und Kollektivausstellungen sowohl auf Kuba als auch im Ausland gezeigt.

4. Mariano Rodríguez Álvarez (Havanna, 1912–1990). Er war ein zentraler Vertreter der kubanischen Kunst seiner Zeit und tat sich besonders als Maler, Keramiker und Illustrator sowie durch seine aktive Rolle in der institutionellen Entwicklung der bildenden Künste auf der Insel hervor. Ausgebildet an der Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, wuchs er in einem künstlerisch geprägten familiären Umfeld auf. 1936 reiste er nach Mexiko, wo er bei dem Maler Manuel Rodríguez Lozano studierte und in Kontakt mit den großen Ver-

treten des mexikanischen Muralismus kam – eine Erfahrung, die seine Ästhetik zutiefst prägte. Nach seiner Rückkehr nach Kuba im Jahr 1937 nahm er an zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen teil, darunter bedeutende Schauen in den renommiertesten Museen für moderne Kunst in New York und Paris.

Sein Werk zeichnet sich durch einen expressiven Umgang mit Farben, eine dynamische Komposition und eine in der kubanischen Kultur verwurzelte Symbolik aus. Der Hahn (el gallo), ein seit 1941 wiederkehrendes Motiv, wurde zum Wahrzeichen seiner Arbeit. Im Laufe seiner Karriere widmete er sich auch Themen wie Bauern, Früchten, Meereslandschaften und Vegetation. Dabei erkundete er die Figuration, die geometrische Abstraktion und den Expressionismus in einer stilistischen Entwicklung, die von formalen und chromatischen Experimenten geprägt war.

Er war Direktor der Abteilung für Bildende Künste und später Präsident der Casa de las Américas – eine Institution, von der aus er zahlreiche Künstler förderte und zur Positionierung der kubanischen Kunst im regionalen Kontext beitrug.

Verschiedene Retrospektiven haben das internationale Interesse an seinem Vermächtnis erneuert. Die Fundación Mariano Rodríguez, die von seiner Familie geleitet wird, bewahrt heute sein Werk und widmet sich dessen Erforschung und Verbreitung.

5. René Portocarrero (Havanna, 1912–1985). Als wesentlicher Vertreter der kubanischen Kunst des 20. Jahrhunderts entwickelte er ein Werk, das Malerei, Zeichnung, Muralismus, Keramik und Grafikdesign umfasste. Bekannt für seinen überschwänglichen Stil mit starken barocken Wurzeln und eine vibrierende Farbwahl, spiegelte seine Arbeit auf einzigartige Weise den spirituellen und visuellen Reichtum der kubanischen Kultur wider.

Er war weitgehend Autodidakt, besuchte jedoch kurzzeitig die Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro und die Academia Villate. Von jungen Jahren an war er in das künstlerische und intellektuelle Milieu Havannas eingebunden und zeigte 1934 im Lyceum seine erste Einzelausstellung. Er beteiligte sich aktiv an den literarischen Zirkeln seiner Zeit und trug mit Illustrationen und Texten zu Zeitschriften wie Verbum, Escuela de Plata und Orígenes bei.

Zu seinen bekanntesten Serien zählen Interiores del Cerro, Festines, Color de Cuba, Figuras para una mitología contemporánea und Retratos de Flora. Ebenso bemerkenswert war sein Wirken als Wandmaler mit herausragenden Werken in verschiedenen öffentlichen Räumen, darunter das Gefängnis von Havanna, das Hotel Habana Libre, die Pfarrkirche von Bauta, das Nationaltheater und der Revolutionspalast (Palacio de la Revolución).

Er erhielt 1951 den Nationalpreis für Malerei (Premio Nacional de Pintura), 1964 den internationalen Sombra-Preis auf der Biennale von São Paulo, den Orden Félix Varela der Republik Kuba und den Orden vom Aztekischen Adler (Águila Azteca) in Mexiko. Sein Werk wurde in internationalen Foren wie dem MoMA in New York und der Biennale von Venedig ausgestellt. Nach seinem Tod beschrieb ihn die New York Times als den bedeutendsten zeitgenössischen Maler Kubas.

6. Raúl Martínez González (Ciego de Ávila, 1927 – Havanna, 1995). Als einer der renommiertesten kubanischen Künstler des vergangenen Jahrhunderts wurde er an der Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro und später am Institute of Design in Chicago ausgebildet. Sein Schaffen umfasste Malerei, Grafikdesign, Fotografie, Wandmalerei und Lehre.

Mitte des 20. Jahrhunderts schloss er sich der Gruppe „Los Once“ an, einem entscheidenden Kollektiv für

die Erneuerung der kubanischen Malerei, in dem er zunächst durch seine Arbeiten im Bereich des Abstrakten Expressionismus auffiel. Ab den 1960er Jahren vollzog sein Stil jedoch eine entscheidende Wende hin zur Figuration und zur Pop-Art.

Im institutionellen und redaktionellen Bereich zeichnete er sich als künstlerischer Leiter der Zeitschrift *Lunes de Revolución* aus und beteiligte sich aktiv an der Gründung des ICAIC sowie der Casa de las Américas.

1988 widmete ihm das Nationalmuseum der Schönen Künste (Museo Nacional de Bellas Artes) in Kuba eine große Retrospektive. 1994 erhielt er bei der ersten Verleihung den Nationalpreis für Bildende Künste (Premio Nacional de Artes Plásticas) sowie weitere Auszeichnungen, darunter die Ehrendoktorwürde des Instituto Superior de Arte.

Sein Werk wurde in Museen und auf Biennalen in Kuba, Europa und den Vereinigten Staaten ausgestellt. Er bleibt in Erinnerung als ein Künstler, der im Kontext der kubanischen Revolution eine dauerhafte Brücke zwischen der künstlerischen Avantgarde und der Populärkultur schlug.

7. Tomás Gutiérrez Alea, „Titón“ (Havanna, 1928–1996). Eine entscheidende Figur des lateinamerikanischen Kinos des 20. Jahrhunderts. Als Regisseur, Drehbuchautor und Theoretiker spielte sein Werk eine maßgebliche Rolle bei der Gestaltung des kulturellen Imaginären der kubanischen Revolution, während er gleichzeitig einen kritischen Blick auf deren Widersprüche und Herausforderungen warf.

Er stammte aus einer wohlhabenden und progressiven Familie und schloss 1951 sein Jurastudium an der Universität von Havanna ab. Kurz darauf zog er nach Italien, um am Centro Sperimentale di Cinematografia in Rom zu studieren. Dort kam er mit dem italienischen Neorealismus in Kontakt – eine Strömung, die seine künstlerische Perspektive und sein Interesse an der Darstellung der sozialen Realität aus einer humanistischen Sensibilität heraus endgültig prägen sollte. Nach seiner Rückkehr nach Kuba führte er gemeinsam mit Julio García Espinosa Regie bei dem Dokumentarfilm *El Mégano* (1955), einer Anklage gegen die Lebensbedingungen der Köhler.

Nach dem Triumph der Revolution im Jahr 1959 war er einer der Mitbegründer des ICAIC. Er trug auch zur Gründung der UNEAC bei und war als Professor am Instituto Superior de Arte tätig.

Im Laufe seiner Karriere führte er Regie bei mehr als zwanzig Filmen, darunter Spielfilme, Dokumentationen und Kurzfilme. Sein Werk ist Teil der Bewegung des Neuen Lateinamerikanischen Kinos (Nuevo Cine Latinoamericano), das sich durch einen kritischen Ansatz und eine Filmsprache auszeichnet, die sich von den kommerziellen Modellen Hollywoods distanziert. Zu seinen herausragendsten Filmen gehören *Memorias del subdesarrollo* (Erinnerungen an die Unterentwicklung, 1968), das als sein Meisterwerk und eines der bedeutendsten Werke des Kinos des Kontinents gilt; *La muerte de un burócrata* (Der Tod eines Bürokraten, 1966), eine Satire auf den Staatsapparat; *La última cena* (Das letzte Abendmahl, 1976); *Los sobrevivientes* (Die Überlebenden, 1979) und *Hasta cierto punto* (Bis zu einem gewissen Punkt, 1983). In seinen letzten Lebensjahren führte er zusammen mit Juan Carlos Tabío Regie bei zwei seiner international bekanntesten Filme: *Fresa y chocolate* (Erdbeere und Schokolade, 1993), der erste kubanische Film, der für einen Oscar als bester fremdsprachiger Film nominiert wurde, und *Guantanamo* (1995).

Sein Essay *Dialéctica del espectador* (Dialektik des Zuschauers) stellt eine unverzichtbare Referenz in der Filmwissenschaft dar. Zu den Auszeichnungen, die er erhielt, zählen der Orden Félix Varela und der Orden por la Cultura Nacional.

8. Mario Benedetti (Paso de los Toros, Uruguay, 1920 – Montevideo, Uruguay, 2009). Er war eine der bedeutendsten Stimmen der spanischsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Als Mitglied der sogenannten

„Generation von '45“ schuf er ein vielfältiges Werk, das Lyrik, Erzählprosa, Essays, Theater und Literaturkritik umfasste. Er veröffentlichte mehr als achtzig Bücher, die in über zwanzig Sprachen übersetzt wurden.

Seine literarische Karriere begann in den 1940er Jahren mit dem Gedichtband *La víspera indeleble* (1945), gefolgt von dem Erzählband *Esta mañana* (1949) und seinem ersten Roman *Quién de nosotros* (1953). Sein internationaler Durchbruch gelang ihm mit *La tregua* (Die Atempause, 1960) – ein kurzes, intensives Werk, das in zahlreiche Sprachen übersetzt und für Film, Theater und Fernsehen adaptiert wurde, wodurch es eine enorme Popularität erlangte.

Nach dem Staatsstreich in Uruguay im Jahr 1973 musste der Schriftsteller ins Exil nach Argentinien, Peru, Kuba und Spanien gehen. Während dieser Zeit hörte er nie auf zu schreiben oder sich gegen Menschenrechtsverletzungen und die Auswirkungen des Autoritarismus in Lateinamerika auszusprechen. Er bleibt als ein Autor in Erinnerung, dem es gelang, ästhetisches Feingefühl mit ethischem Engagement zu verbinden und so tiefe Spuren in der lateinamerikanischen Literatur sowie im kritischen Bewusstsein seiner Leser zu hinterlassen.

Im Laufe seiner Karriere erhielt er zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Reina-Sofía-Preis für iberoamerikanische Lyrik, den Großen Nationalpreis für intellektuelle Tätigkeit Uruguays sowie diverse Ehrendoktorwürden. In seinem Testament verfügte er die Gründung der *Fundación Mario Benedetti*, die sich der Bewahrung seines literarischen Erbes, der Förderung der Literatur und der Verteidigung der Menschenrechte widmet – mit besonderem Augenmerk auf die Suche nach den Verschwundenen (*Desaparecidos*) in seinem Land.

9. Eugenia Walerstein Derechin (Mexiko-Stadt, 1940). Bekannt unter dem Namen Eugenia Meyer, ist sie eine der einflussreichsten Historikerinnen des Landes. Als emeritierte Professorin der UNAM und Pionierin der Oral History (mündliche Überlieferung) in Lateinamerika hat ihr Werk die Art und Weise, wie Geschichte in der Region studiert und gelehrt wird, tiefgreifend erneuert. Ausgebildet an der Fakultät für Philosophie und Geisteswissenschaften der UNAM, war sie Schülerin von Edmundo O’Gorman und Juan A. Ortega y Medina. Sie begann ihre Lehrtätigkeit im Jahr 1960 und prägte Generationen von Historikern durch eine kritische und plurale Perspektive.

Sie hat sich Themen wie der Mexikanischen Revolution, dem politischen Exil und der Kindheit sowie der Fotografie und dem Film als historischen Quellen gewidmet. Darüber hinaus hat sie die Schaffung von Archiven, Museen und Ausstellungen gefördert, um das Gedächtnis in Mexiko zu demokratisieren. Als Verfechterin einer Geschichtsschreibung, die auf sozialen Prozessen und den Stimmen Marginalisierter aufbaut, ist ihr Vermächtnis entscheidend für eine inklusivere und sozial engagierte Historiografie.

Als Autorin von mehr als siebenundzwanzig Büchern und einhundertdreißig Artikeln wurde sie unter anderem mit dem *Premio Universidad Nacional* und dem *Tinker-Lehrstuhl* der Universität von Chicago ausgezeichnet.

10. Pablo René Azcuy Cárdenas (Havanna, 1939 – Miami, 2019). Er war eine fundamentale Figur in der Geschichte des kubanischen Grafikdesigns und einer der emblematischsten Filmplakatkünstler Lateinamerikas.

Er begann seine künstlerische Ausbildung an der *Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro* und an der *Escuela Superior de Artes y Oficios* in Havanna. Im Jahr 1964 trat er in das *ICAIC* ein, dem er bis 1983 angehörte. In diesen zwei Jahrzehnten schuf er mehr als zweihundertfünfzig Plakate für nationale und internationale Filme. Darüber hinaus entwarf er Logos, Filmabspänne, Bühnenbilder und vielfältiges Werbematerial. Sein Stil, der sich durch eine hohe visuelle Wirkung auszeichnete, war geprägt von der dominanten

Verwendung von Schwarz, Bikromatismus, fotografischen Kontrasten und einer grafischen Ökonomie. Diese Bildsprache, die heute als wesentlicher Bestandteil des sogenannten „ICAIC-Stils“ gilt, verlieh dem kubanischen Kino eine unverwechselbare Identität auf internationaler Ebene. Herausragend sind seine Plakate für *La última cena* von Tomás Gutiérrez Alea und *Besos robados* (Geraubte Küsse) von François Truffaut, die als Klassiker des Grafikdesigns gelten.

Parallel dazu war er Professor für Design an der Fakultät für Architektur des Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría in Havanna und später an der Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) in Mexiko. Im Laufe seiner Karriere erhielt er zahlreiche nationale und internationale Auszeichnungen.

11. Félix Beltrán (Havanna, 1938 – Mexiko-Stadt, 2022). Als Ikone des Grafikdesigns in Lateinamerika begann er seine berufliche Laufbahn im Alter von fünfzehn Jahren bei der Agentur McCann Erickson auf Kuba. Seine akademische Ausbildung absolvierte er in New York, wo er an der School of Visual Arts, der American Art School und der Art Students League studierte. Dort kam er mit Strömungen wie dem amerikanischen Modernismus, der französischen Plakatkunst und dem Schweizer Design in Berührung, die seine Stilentwicklung – geprägt von Minimalismus und Funktionalität – maßgeblich beeinflussten.

Nach seiner Rückkehr nach Kuba im Jahr 1962 beteiligte er sich an der Institutionalisierung des Grafikdesigns im Rahmen des Revolutionsprojekts. Er war einer der Pfeiler bei der Gründung der Comisión de Orientación Revolucionaria (COR), jenem Organ, das für die visuelle Produktion politischer und kultureller Kampagnen zuständig war. Zusammen mit Designern wie Eduardo Muñoz Bachs und Raúl Martínez prägte er die einflussreichste Phase der kubanischen Plakatkunst. Er schuf emblematische Bilder, wie die Duoton-Illustration von Ernesto „Che“ Guevara sowie Plakate für internationale Anliegen, darunter die Befreiung von Angela Davis.

1982 zog er nach Mexiko, wo er bis zu seinem Tod lebte. Dort setzte er seine Lehrtätigkeit an Institutionen wie der Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) fort und gründete die Galería Artis sowie das Internationale Archiv für Grafikdesign in Lateinamerika. Er war zudem Autor wesentlicher theoretischer Werke wie *Desde el diseño* (Vom Design) und *Acerca del diseño* (Über Design).

Ausgezeichnet mit zahlreichen Ehrungen und Mitgliedschaften in Designakademien in Mexiko und Spanien, wurde sein Werk in diversen Einzel- und Gruppenausstellungen weltweit gezeigt.

12. Alfredo Rostgaard (Guantánamo, 1943 – Havanna, 2004). Er war einer der bedeutendsten Erneuerer des politischen und kulturellen Plakats der Revolution. Ausgebildet an der Kunsthochschule José Joaquín Tejada in Santiago de Cuba, begann er seine Karriere Ende der 1950er Jahre im Bereich der Werbung. Nach dem Sieg der Revolution orientierte er seine Arbeit neu in Richtung politischer und kultureller Grafik. Sein Eintritt in das ICAIC zwischen 1965 und 1970 markierte eine entscheidende Phase seines Werdegangs, in der er mehr als zweihundert Plakate für das kubanische und internationale Kino entwarf.

Darüber hinaus war er als künstlerischer Leiter der Zeitschrift *Tricontinental* sowie für die Organisation für die Solidarität mit den Völkern Afrikas, Asiens und Lateinamerikas (OSPAAAL) tätig, wobei er seine Bildsprache auf globale Anliegen ausweitete. Zudem arbeitete er mit Institutionen wie der Casa de las Américas und der UNEAC zusammen.

Sein Stil vereinte Einflüsse der Pop-Art, der kubanischen Avantgarde und der Psychodelik. Er zeichnete sich durch einen expressiven Einsatz von Farben, grafischen Humor und eine gewaltige Fähigkeit zur visuellen Synthese aus. Zu seinen emblematischsten Werken gehört das Plakat *La rosa y la espina* (Die Rose und der Dorn, 1967).

Er wurde bei renommierten Wettbewerben ausgezeichnet, darunter die Internationale Plakatbiennale in Warschau, das Festival von Cannes und die Grafikbiennale von Cali, wo er die Goldmedaille erhielt. Zudem wurde ihm die Auszeichnung für Nationale Kultur (Distinción por la Cultura Nacional) sowie der von der UNEAC verliehene Nationalpreis für Design „Muñoz Bachs“ zuteil.

13. Enrique Bostelmann (Guadalajara, 1939 – Mexiko-Stadt, 2003). Er ist eine unverzichtbare Referenz in der Erneuerung der mexikanischen Fotografie des 20. Jahrhunderts und eine einzigartige Stimme unter den lateinamerikanischen Fotografen. Er begann seine Ausbildung an der Deutschen Schule in Mexiko-Stadt und vertiefte sie an der Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie in München.

Bostelmann entwickelte einen tiefgründigen dokumentarischen Blick, frei von Folklore oder Paternalismus. Mit Direktheit und Sensibilität thematisierte er Migration, das urbane und ländliche Leben, die Grenze sowie die strukturellen Ungleichheiten in Mexiko und Lateinamerika. Parallel dazu verfolgte er eine experimentellere und konzeptionellere Linie, die sich auf das Objekt, menschliche Spuren und den bewohnten Raum konzentrierte. In dieser Phase schuf er eine visuelle Poetik, die materielle Gegenstände als Träger von Erinnerung und Identität ins Zentrum rückte und eine „Ästhetik des Objekts“ vorschlug, die über deren reine Gebrauchsfunktion hinausgeht.

Sein Buch *América: un viaje a través de la injusticia* (Amerika: Eine Reise durch die Ungerechtigkeit, 1970) zählt zu den bedeutendsten Werken der Fotografie in der Region und ist mit der Arbeit von Robert Frank in den USA vergleichbar. Ebenfalls herausragend sind seine Serien *Paisaje del hombre*, *Espacios habitados* und *Historias de la memoria*.

Zwischen 1983 und 1986 war er Vizepräsident des Mexikanischen Rates für Fotografie (Consejo Mexicano de Fotografía) und Mitglied des *Salón de la Plástica Mexicana*. Sein Werk wurde in mehr als fünfzig Ausstellungen in Amerika, Europa und den Vereinigten Staaten gezeigt. Er selbst betrachtete sich als einen „Luchtsucher“ (*buscador de luz*) und ebnete dem Indigenismus sowie dem sozialen Bild in Mexiko neue Wege. Sein Werdegang diente Fotografinnen wie Graciela Iturbide und Lourdes Grobet als Inspiration.

14. Luis Carlos Bernal (Douglas, Arizona, 1941–1993). Er gilt als „Vater der Chicano-Fotografie“. Sein Werk markierte einen Wendepunkt in der visuellen Darstellung mexikanisch-amerikanischer Gemeinschaften im Südwesten der Vereinigten Staaten.

Er begann seine Karriere in den 1970er Jahren im Kontext der Bürgerrechtsbewegung. Später ließ er sich in Tucson, Arizona, nieder, wo er ein Werk entwickelte, das dem täglichen Leben, der Spiritualität und der kulturellen Würde der lateinamerikanischen Viertel (*barrios*) verpflichtet war.

Seine Bilder, die sich auf intime Porträts in häuslichen Räumen konzentrieren, offenbaren die symbolische Präsenz des katholischen Glaubens, indigener Wurzeln und populärer Objekte, die die Chicano-Identität prägen. Für ihn war die Fotografie keine bloße Dokumentation, sondern eine mit der Gemeinschaft verbundene Kunstform und eine politische Bejahung des Wertes des Unsichtbaren. Sein Stil verschmolz Elemente des Porträts, des Stilllebens und der Inszenierung zu einer persönlichen und tief humanen Ästhetik.

15. Adolfo Patiño, „Adolfotógrafo“ (Mexiko-Stadt, 1954–2005). Er war ein multidisziplinärer Künstler, dessen Werk ab den 1970er Jahren die mexikanische experimentelle Kunstszene transformierte.

Als Autodidakt gründete er bereits in jungen Jahren das Kollektiv *Fotógrafos Independientes* (Unabhängige Fotografen) und wandte sich von der traditionellen Fotografie ab, um das Stadtleben, soziale Randgruppen und das Straßenmilieu zu dokumentieren. Später erweiterte er mit der Gruppe *Peyote y la Compañía* seine

Bildsprache in Richtung Performance, Installation und Objektkunst. Sein Werk verband Populärkultur, kollektives Gedächtnis und symbolische Kritik.

Als Pionier von Straßenausstellungen und Gründer alternativer Kunsträume wie La Agencia stellte er in Museen in Mexiko, den USA und Europa aus. Er entwarf eine ironische und kritische Vision der mexikanischen Kunst, indem er nationale Ikonen durch Humor, die Verwendung organischer Materialien und die Einbeziehung von Alltagsgegenständen neu konfigurierte. Daher gilt er als zentrale Figur des Neomexicanismo und als Wegbereiter der Installationskunst im Land.

16. Katya Mandoki (Mexiko-Stadt, 1947). Als Philosophin und Ästhetiktheoretikerin wurde sie in bildender Kunst und Kunstgeschichte ausgebildet und promovierte mit einer wegweisenden Dissertation über Ästhetik und Macht. Seit Jahrzehnten ist sie als Professorin und Forscherin an der Universidad Autónoma Metropolitana tätig, wo sie den Aufbaustudiengang für Ästhetik, Semiotik und Kulturtheorie koordiniert.

In ihrem Werk hat sie die Rolle der Sinnlichkeit im täglichen Leben neu definiert, indem sie das Feld des Ästhetischen weit über die Kunst und den traditionellen Schönheitsbegriff hinaus erweiterte. Ihr Konzept der „Prosaik“ (prosaica) sowie ihre Forschungen zur Bioästhetik und zur Ästhetik der Macht haben internationale Anerkennung gefunden, insbesondere durch Bücher wie *Everyday Aesthetics* und *Prosaica*.

Darüber hinaus hat sie mehr als einhundertfünfzig Artikel veröffentlicht, Vorträge in zwanzig Ländern gehalten und ihre akademische Arbeit stets mit der künstlerischen Praxis verbunden, wobei sie ihre Werke in bedeutenden Räumen wie dem Palacio de Bellas Artes ausstellte.

17. Alberto Korda (Havanna, 1928 – Paris, 2001). Geboren als Alberto Díaz Gutiérrez, war er eine zentrale Figur der visuellen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Er begann seine Karriere als autodidaktischer Fotograf in den Bereichen Werbung und Mode und gründete 1953 die Estudios Korda.

Nach dem Sieg von Fidel Castro vollzog sein Werk eine radikale Kehrtwende. 1959 schloss er sich der Zeitung *Revolución* an und wurde kurz darauf zum persönlichen Fotografen des kubanischen Staatschefs, den er fast ein Jahrzehnt lang auf nationalen und internationalen Reisen begleitete. Er hielt nicht nur die Gründungsmomente des neuen Regimes fest, sondern auch das Alltagsleben der Bevölkerung und die sozialen Transformationen seines Landes. Gemeinsam mit Fotografen wie Raúl Corrales und José Figueroa definierte er die visuelle Ästhetik dieser neuen Ära.

Sein berühmtestes Foto, *El guerrillero heroico* (Der heldenhafte Guerillakämpfer), aufgenommen am 5. März 1960, zeigt „Che“ Guevara in herausfordernder Haltung während einer Trauerfeier. Das Bild, das anfangs kaum verbreitet war, entwickelte sich im Laufe der Zeit zum meistreproduzierten Porträt der Geschichte und zum internationalen Symbol für Rebellion und Widerstand. Obwohl Korda keine Vergütung für die kommerzielle Verwertung erhielt, befürwortete er die Verbreitung des Bildes, sofern sie ideologischen Zwecken diene.

Später widmete er sich der Unterwasserfotografie am Institut für Ozeanologie, wo er bedeutende wissenschaftliche Aufzeichnungen erstellte, darunter den Atlas der kubanischen Korallen.

Sein Werk wurde in renommierten Institutionen in Europa, Amerika und Asien ausgestellt und ist Teil von Sammlungen wie der Casa de las Américas und dem Nationalmuseum der Schönen Künste (Museo Nacional de Bellas Artes) in Kuba.

18. Carlos Antonio Contreras de Oteyza (Mexiko-Stadt, 1951). Ein Fotograf, dessen Werk sich dadurch auszeichnet, die Gesichter und Räume eines Landes im Wandel mit großer Tiefe zu dokumentieren.

Er begann seine Karriere 1968 als Autodidakt und bildete sich später bei Meistern wie Enrique Bostelmann, Alberto Korda und Cristina García Rodero weiter. Er war sowohl unabhängig als auch in Zusammenarbeit mit verschiedenen kulturellen, akademischen und staatlichen Institutionen tätig. Dabei deckte er Genres ab, die von der Industrie- und Gastronomiefotografie bis hin zur Dokumentar- und Zeugnisfotografie reichen.

Sein Schaffen umfasst mehr als vierzig Einzelausstellungen in Mexiko und im Ausland. Im Jahr 2008 wurde er für sein vier Jahrzehnte währendes Wirken mit der Medalla al Mérito Fotográfico des Nationalen Instituts für Anthropologie und Geschichte (INAH) ausgezeichnet. Seine Bilder wurden in zahlreichen nationalen Fachmedien veröffentlicht und tragen so wesentlich zur Bewahrung des visuellen Erbes Mexikos bei.

Sein Archiv, das aus mehr als zweitausend Bildern besteht, wurde der Autonomen Universität von Aguascalientes gespendet und ist Teil der Sammlung der Bóveda Jesús F. Contreras.

19. Julieta Giménez Cacho (Mexiko-Stadt, 1951). Als renommierte Kulturmanagerin, Fotografin und Kunstförderin in Mexiko studierte sie Fotografie an der Napier University in Edinburgh, wo sie ihr Studium mit höchster Auszeichnung abschloss.

Fünfzehn Jahre lang war sie im Bereich der Dokumentarfotografie tätig und nahm an zahlreichen Kollektivausstellungen teil. Sie war Gründungsmitglied des Mexikanischen Rates für Fotografie (Consejo Mexicano de Fotografía) und fungierte zwischen 1977 und 1981 als Sekretärin dessen Vorstands. Mit zusätzlicher Erfahrung in den Bereichen Marketing, Werbung und Leitung von Editionsprojekten koordinierte sie die Zeitschrift PhotoVision in Madrid und bekleidete Schlüsselpositionen in mexikanischen Kulturinstitutionen wie dem Centro de la Imagen, dem Museo Franz Mayer und der Koordination für kulturelle Verbreitung (Difusión Cultural) der UNAM. Schließlich leitete sie das Kulturzentrum Casa del Lago Juan José Arreola.

20. Lourdes Grobet (Mexiko-Stadt, 1940–2022). Als fundamentale Referenz in der Erneuerung der zeitgenössischen Fotografie in Mexiko studierte sie Bildende Kunst an der Universidad Iberoamericana und spezialisierte sich in England auf Fotografie und Grafikdesign. Obwohl sie ihre Laufbahn in der Malerei begann, führten ihre Begegnung mit Kati Horna und ihre Erfahrungen in Paris dazu, dass sie sich ganz der Kamera verschrieb.

International bekannt wurde sie vor allem durch ihre emblematische Serie über das mexikanische Lucha Libre. Über drei Jahrzehnte lang dokumentierte sie das Privat- und Alltagsleben der Figuren hinter den Masken, wobei sie diese humanisierte und insbesondere die Rolle der Frauen in diesem Bereich sichtbar machte. Ihr Werk befasste sich zudem mit kulturellen Ausdrucksformen wie dem bäuerlichen und indigenen Theater sowie mit intervenierten Landschaften – stets aus einem kritischen und sozial engagierten Blickwinkel heraus.

Sie war Mitglied des Mexikanischen Rates für Fotografie (Consejo Mexicano de Fotografía), und ihr Werk wurde in Amerika, Europa und Asien ausgestellt. Sie erhielt die Medalla Bellas Artes und hinterließ ein Archiv von mehr als 25.000 Negativen, das als wegweisend für das visuelle Gedächtnis der mexikanischen Populärkultur gilt.

21. Beatriz Aulet (Geburtsdatum und -ort unbekannt – Havanna, 2025). Sie war eine einflussreiche kubanische Kulturmanagerin, die vor allem für ihre Arbeit als Direktorin des Zentrums für die Entwicklung der bildenden Künste (Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, CDAV) in den 1980er und frühen 1990er Jahren in Havanna bekannt wurde.

Ihr Name ist untrennbar mit der polemischen Performance von Ángel Delgado im Jahr 1990 verbunden, bei der der Künstler aus Protest gegen die Zensur auf ein Exemplar der Zeitung Granma kotete. In ihrer Funktion als Direktorin des CDAV wurde Aulet gezwungen, in dem Prozess, der zur Verurteilung Delgados führte, als Klägerin aufzutreten. Dies löste eine intensive Debatte über die Grenzen der künstlerischen Freiheit im kubanischen Kontext aus. Obwohl sie dem institutionellen Protokoll folgte, wurde sie sanktioniert, da sie die Tat nicht verhindert hatte – ein Ereignis, das das Ende ihrer öffentlichen Karriere markierte.

Trotz dieses Vorfalles erinnern sich viele mit Bewunderung an sie, an ihr Engagement für die Kunst und an ihr Bestreben, innerhalb des Systems Räume für kreatives Schaffen inmitten einer restriktiven Kulturstruktur aufrechtzuerhalten. Ihr Werdegang verkörpert die Spannungen zwischen Kunst, Macht und Dissidenz im Kuba des späten 20. Jahrhunderts.

22. José Alberto Figueroa (Havanna, 1946). Er ist einer der bedeutendsten Fotografen der kubanischen Geschichte. Seine Karriere begann 1964 unter der Leitung von Alberto Korda, zu dem er eine enge berufliche und persönliche Beziehung aufbaute. Seitdem hat er mit Sensibilität und visueller Intelligenz die wichtigsten sozialen, politischen und kulturellen Prozesse seines Landes dokumentiert und ein Archiv geschaffen, das heute ein unverzichtbarer Teil des kollektiven Gedächtnisses ist.

Sein Werk umfasst sowohl Zeugnisse des Alltagslebens als auch die großen historischen Meilensteine der Revolution. Dabei hielt er Themen wie Exil, Migration, Familienleben und Stadtlandschaften fest. Er hat sich zudem als Kulturmanager und Verfechter der Fotografie als Instrument für Erinnerung, Wahrheit und Transformation hervorgetan.

Im Jahr 1995 gründete er zusammen mit der Kuratorin Cristina Vives das Estudio Figueroa-Vives, einen der aktivsten und anerkanntesten unabhängigen Räume der kubanischen Kunstszene. Sein Werk, das in Amerika und Europa vielfach ausgestellt wurde, umfasst Serien wie ¿Y ahora qué? (Und was nun?), die dem Fall der Berliner Mauer gewidmet ist.

23. Iván Cañas (Havanna, 1946 – Miami, 2019). Er war eine wesentliche Figur in der Geschichte der kubanischen Dokumentarfotografie. Ausgebildet an der Universität von Havanna und unter der Anleitung von Meistern wie Raúl Martínez und Adelaida de Juan, begann er seine berufliche Laufbahn 1968 als Fotograf für die Zeitschrift Cuba Internacional. Er arbeitete mit zahlreichen, vor allem kulturellen Publikationen zusammen. Im Laufe von zwei Jahrzehnten nahm er an mehr als einhundert Ausstellungen teil und erhielt Auszeichnungen sowohl in Kuba als auch im Ausland.

Sein Werk zeichnet sich durch einen sachlichen, kritischen und tief humanen Blick auf das Alltagsleben aus. Seine bedeutendste Serie, *El cubano se ofrece* (Der Kubaner bietet sich an), porträtiert mit Ehrlichkeit die Realitäten des Landes, fernab von offiziellem Triumphalismus. Das gleichnamige Buch, das 1986 nach Jahren teilweiser Zensur veröffentlicht wurde, festigte seinen Ruf als Fotograf, der der visuellen Wahrheit verpflichtet war. Ebenfalls herausragend sind Arbeiten wie *Trinidad* sowie seine Fotoessays über den Tanz und die industrielle Arbeit. Ab 1992 lebte er in Miami, wo er seine Tätigkeit als Bildreporter fortsetzte.

Seine Bilder sind Teil institutioneller Sammlungen wie der Fototeca de Cuba, dem Museo Reina Sofía in Madrid und dem Los Angeles County Museum of Art (LACMA).

24. Luis Manuel Rodríguez, “Pirole“ (Havanna, 1952–1997). Als herausragender kubanischer Fotograf schuf er ein Werk von großem Wert für die Geschichte der Fotografie seines Landes. Dies gelang ihm durch eine präzise Dokumentation des sozialen, politischen und kulturellen Lebens während der revolutionären Periode und allgemein in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er gehörte der zweiten Generation von Fotografen der Zeitschrift *Revolución y Cultura* an, wo er sich auf die dokumentarische und genremäßige Fotografie (*costumbrismo*) spezialisierte und Stadtviertel, Rituale, Symbole sowie Szenen des Alltagslebens festhielt.

Zusammen mit anderen Kollegen trug er dazu bei, eine Perspektive zu festigen, die über bloße Propaganda hinausging. Seine Arbeit wird in kritischen Texten und Katalogen vielfach zitiert, was seine Bedeutung als wichtiger Mitarbeiter und visueller Chronist seiner Zeit unterstreicht.

25. Haydée Santamaría Cuadrado (Encrucijada, Las Villas, 1922 – Havanna, 1980). Sie nahm 1953 am Sturm auf die Moncada-Kaserne teil, wo sie zusammen mit Melba Hernández zu der kleinen Gruppe von Frauen gehörte, die aktiv am bewaffneten Kampf beteiligt waren. Ihr Bruder Abel und ihr damaliger Lebensgefährte wurden in jenen Tagen ermordet – eine Tragödie, die ihr Leben prägte und ihr Engagement für die revolutionäre Sache bestärkte.

Nach dem Sieg der Revolution im Jahr 1959 wurde sie von Fidel Castro zur Gründerin und Direktorin der Casa de las Américas ernannt. Diese Institution leitete sie bis zu ihrem Tod und entwickelte sie zu einem der bedeutendsten Kulturzentren des Kontinents. Von dort aus förderte sie die Literatur, die bildenden Künste und das kritische Denken, wodurch sie Kuba als kulturellen Bezugspunkt in Lateinamerika etablierte und junge Künstler wie Silvio Rodríguez und Pablo Milanés unterstützte.

Als Mitglied der Führung der Kommunistischen Partei Kubas und des Präsidiums der Lateinamerikanischen Solidaritätsorganisation (OLAS) vereinte sie eine tiefe intellektuelle Sensibilität mit einem festen politischen Willen. Sie war Herausgeberin der Verteidigungsrede *La historia me absolverá* („Die Geschichte wird mich freisprechen“) und trug dazu bei, die revolutionären Ideale durch das geschriebene Wort und die Kunst zu verbreiten.

Ihr Suizid im Jahr 1980 war ein schmerzlicher Verlust für die kubanische Kultur; dennoch bleibt ihre Figur im kollektiven Gedächtnis durch ihr radikales Engagement für soziale Gerechtigkeit, Freiheit und die Würde der Völker lebendig.

26. Raúl Corrales Fornos (Ciego de Ávila, 1925 – Cojímar, 2006). Als herausragender Fotograf und wesentlicher Zeuge der Kubanischen Revolution begann er seine Karriere 1944 als Laborassistent und Bildreporter. Er arbeitete unter anderem für die Zeitschriften *Carteles*, *Bohemia* und *Hoy*. In den 1950er Jahren war er in der grafischen Presse und in Werbeagenturen tätig. Seine volle Bedeutung erlangte sein Werk jedoch ab 1959, als er Begleitfotograf von Fidel Castro wurde und die soziale Transformation des Landes sowie das Alltagsleben der Bevölkerung dokumentierte.

Später war er Fotochef der Zeitung *Revolución* und leitete ab 1964 fast drei Jahrzehnte lang die Fotoabteilung des Amtes für Historische Angelegenheiten des Staatsrates (*Oficina de Asuntos Históricos del Consejo de Estado*). Als Gründungsmitglied der Sektion Fotografie der UNEAC zeichnet sich sein Werk durch eine tiefe Empathie für die breiten Bevölkerungsschichten aus — insbesondere für Bauern, Frauen und Afroamerikaner. Dabei distanzierte er sich vom heroischen Porträt der Anführer, um die kollektive Menschlichkeit in den Fokus zu rücken, die den revolutionären Prozess trug.

Zu seinen emblematischsten Bildern gehören Caballería, Sombreritos sowie die Aufnahmen von Playa Girón (Schweinebucht) und der Oktoberkrise. Seine Fotografie von Fidel Castro während einer Rede auf dem Platz der Revolution wurde auf Wunsch des Revolutionärs selbst zur Gestaltung der kubanischen 10-Peso-Banknote verwendet.

Als erster kubanischer Fotograf erhielt er 1996 den Nationalpreis für Bildende Künste (Premio Nacional de Artes Plásticas) und wurde zudem mit dem Orden Félix Varela (1988) ausgezeichnet. Sein Werk wurde in Kuba und im Ausland veröffentlicht und ausgestellt und ist heute fester Bestandteil des visuellen Erbes des Landes.

27. Vilma Espín Guillois (Santiago de Cuba, 1930 – Havanna, 2007). Die studierte Chemieingenieurin der Universidad de Oriente engagierte sich bereits in jungen Jahren in Studenten- und Revolutionsbewegungen gegen die Diktatur von Fulgencio Batista. Sie war aktives Mitglied der „Bewegung des 26. Juli“ (Movimiento 26 de Julio), arbeitete eng mit Frank País zusammen und gehörte zu den führenden Köpfen des Untergrundkampfes in Santiago de Cuba. 1958 schloss sie sich der Rebellenarmee (Ejército Rebelde) an und koordinierte strategische Aktionen zwischen den Städten und den Bergen im Osten Kubas.

Im Jahr 1960 gründete sie den Bund der Kubanischen Frauen (Federación de Mujeres Cubanas, FMC), eine Organisation, der sie bis zu ihrem Tod als Präsidentin vorstand. In dieser Funktion trieb sie staatliche Maßnahmen zur Förderung der Gleichberechtigung, des Zugangs zu Bildung, der reproduktiven Gesundheit, der Einrichtung von Kindertagesstätten (círculos infantiles) und der politischen Teilhabe von Frauen voran.

Neben ihrer organisatorischen Arbeit bekleidete sie hochrangige Ämter: Sie war Mitglied des Politbüros der Kommunistischen Partei Kubas, Abgeordnete der Nationalversammlung (Asamblea Nacional del Poder Popular) und Vorsitzende von Kommissionen für Kindheit, Familie und Geschlechtergerechtigkeit. Ihr Lebenswerk wurde mit dem Titel „Heldin der Republik Kuba“ und dem Orden Playa Girón gewürdigt.

Seit 1959 mit Raúl Castro verheiratet und Mutter von vier Kindern, wird sie als Symbol der Revolution und als entschlossene Stimme für soziale Gerechtigkeit in Erinnerung behalten.

28. Silvio Rodríguez Domínguez (San Antonio de los Baños, 1946). Der kubanische Liedermacher, Dichter und Gitarrist gilt als eine der bedeutendsten Stimmen der sogenannten Nueva Trova. In einer einfachen Familie geboren, zeigte er schon früh eine Neigung zu Musik und Poesie; er erlernte Klavier und Gitarre, während er nach dem Sieg der Revolution aktiv an den Alphabetisierungskampagnen und den Studentenmilizen teilnahm.

Er begann seine berufliche Laufbahn als Zeichner bei der Wochenzeitung Mella. Sein Debüt im kubanischen Fernsehen gab er jedoch 1967, und kurz darauf schloss er sich der Gruppe für Klangexperimente des ICAIC (Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC) an. Dort definierte er seinen musikalischen Stil und steuerte Soundtracks für Filme und Dokumentationen bei. Sein Werk verbindet die Tradition der Trova-Liedkunst mit Texten von tiefer sozialer, poetischer und politischer Intensität in ständigem Dialog mit den revolutionären Idealen.

Im Laufe seiner Karriere hat er mehr als fünfhundert Lieder komponiert und über zwanzig Alben veröffentlicht. Zu seinen emblematischsten Titeln gehören Ojalá, Unicornio, Playa Girón und La maza.

Sein Lebenswerk wurde mit zahlreichen Auszeichnungen gewürdigt, darunter der Titel „UNESCO-Künstler für den Frieden“, der Nationalpreis für Musik in Kuba sowie mehrere Ehrendoktorwürden in verschiedenen Ländern.

29. Argelia Domínguez León (San Antonio de los Baños, 1926 – Havanna, 2021). Die Mutter des Trova-Sängers Silvio Rodríguez wurde in eine Arbeiterfamilie hineingeboren, die in der Tabakindustrie tätig war. Als eines von elf Geschwistern zeigte sie schon früh eine starke Neigung zu Musik und Poesie. Gemeinsam mit ihrer Schwester Orquídea bildete sie ein Gesangsduo, mit dem sie bei lokalen Radiosendern auftrat.

Um ihre Familie zu ernähren, arbeitete sie als Friseurin, ohne jedoch den Gesang als alltägliche Ausdrucksform jemals aufzugeben. Ihre Stimme war die erste, die Silvio zu Hause hörte. Im Jahr 1996 standen Mutter und Sohn gemeinsam vor dem Mikrofon für das Lied *El viento eres tú* (Der Wind bist du), das auf einem Album erschien, dessen Cover ein Foto von Argelia im Alter von achtzehn Jahren zeigt.

Ihr Vermächtnis lebt nicht nur in der emotionalen Erinnerung ihrer Familie weiter, sondern auch in der Musikgeschichte Kubas als Symbol einer sensiblen und arbeitssamen Mutterschaft, die tief mit Gesang und Lyrik verbunden war.

30. Pablo Milanés Arias (Bayamo, 1943 – Madrid, 2022). Als zentrale Figur der zeitgenössischen lateinamerikanischen Musik zeigte er schon in jungen Jahren ein außergewöhnliches Gesangstalent, das er in Havanna durch formale Studien in Komposition, Harmonielehre und Orchestrierung vertiefte. Seine musikalische Sensibilität wurde maßgeblich vom Feeling geprägt – einer Strömung, die den Bolero mit Jazz und dem romantischen Lied verschmolz und seinen Interpretationen eine moderne, tiefe Emotionalität verlieh.

Er begann seine Karriere in Gruppen wie Los Bucaneros und dem Cuarteto del Rey. 1965 veröffentlichte er *Mis 22 años*, ein Stück, das den Übergang vom Feeling zu dem markierte, was bald die Nueva Trova Cubana werden sollte. Im Jahr 1968 gründete er zusammen mit Silvio Rodríguez und Noel Nicola diese Bewegung während eines Konzerts in der Casa de las Américas.

Im Laufe seines Lebens komponierte er fundamentale Werke wie *Yolanda*, *Para vivir*, *Yo pisaré las calles nuevamente*, *El breve espacio en que no estás* und *Pobre del cantor*. Er nahm mehr als vierzig Alben auf und arbeitete mit Größen wie Mercedes Sosa, Ana Belén, Fito Páez und Joan Manuel Serrat zusammen. Er wurde mit dem Nationalpreis für Musik in Kuba und dem Latin Grammy für sein Lebenswerk (*Excelencia Musical*) ausgezeichnet.

Obwohl er in seinen Anfängen ein glühender Verteidiger der Kubanischen Revolution war, nahm er im Laufe der Zeit eine kritische Haltung gegenüber der Regierung ein, verurteilte Repression und setzte sich für eine demokratische Öffnung ein.

31. Germán Pinelli (Havanna, 1907–1995). Geboren als Gregorio José Germán Piniella Vázquez de Mella, war er eine der emblematischsten Persönlichkeiten des kubanischen Radios und Fernsehens. Schon als Kind bewies er eine bemerkenswerte künstlerische Sensibilität: Im Alter von sechs Jahren debütierte er als Sänger am Teatro Nacional in Havanna, und seine Tenorstimme wurde von Enrico Caruso selbst bei dessen Besuch auf der Insel im Jahr 1920 gelobt.

Als Sohn spanischer Eltern absolvierte er Studien in Paris und Madrid, wo er sich auf Deklamation, Gesang und Musikinstrumente spezialisierte. Mit vierzehn Jahren nahm er an einer der ersten Radioübertragungen in Kuba teil, die aus dem Teatro Campoamor gesendet wurde – dies markierte den Beginn einer umfassenden Karriere in den Massenmedien.

Er war eine Schlüsselfigur bei der Entstehung des kubanischen Rundfunks und später das erste Gesicht, das im nationalen Fernsehen zu sehen war. Sein elegantes Auftreten, seine unverwechselbare Stimme und sein Talent zur Improvisation machten ihn zum angesehensten Moderator seiner Zeit. Darüber hinaus entwickelte er eine aktive Laufbahn in den Bereichen Theater, Musik und Journalismus. Er war Mitglied von Zarzuela-Ensembles, spielte im Orquesta Palau und arbeitete als Redakteur und Kommentator, wobei er sich durch Scharfsinn und Integrität auszeichnete.

32. Víctor Flores Olea (Toluca, 1932 – Acapulco, 2020). Er war einer der renommiertesten Intellektuellen Mexikos im 20. Jahrhundert, bekannt für sein Wirken als Essayist, Erzähler, Professor, Diplomat, Fotograf und Kulturmanager. Er studierte Rechtswissenschaften in Mexiko und absolvierte Postgraduiertenstudien in Rom und Paris. Seine akademische Laufbahn festigte sich als Direktor der Fakultät für Politik- und Sozialwissenschaften der UNAM zwischen 1970 und 1975 – eine Zeit, in der er die Internationalisierung des kritischen Denkens vorantrieb, indem er Persönlichkeiten wie Herbert Marcuse, Eric Hobsbawm und André Gorz einlud.

Er diente als Botschafter Mexikos in der UdSSR, als Vertreter bei der UNESCO und der UNO und bekleidete weitere Schlüsselpositionen in Diplomatie und Kultur, darunter das Unterstaatssekretariat für Kultur im Bildungsministerium (SEP). Er war zudem der Gründungspräsident des Nationalrats für Kultur und Künste (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Conaculta) und gründete das Zentrum für Lateinamerikastudien (Centro de Estudios Latinoamericanos, CELA).

Zu seinen herausragenden Werken zählen *Registro de los sueños*, *Memoria en llamas* und *Crisis de la globalidad*. Sein fotografisches Werk wurde in Amerika und Europa ausgestellt. Er schrieb für Medien wie *Siempre!*, *Excelsior*, *El Universal* und *La Jornada* und war Mitbegründer der Zeitschriften *Medio Siglo* und *El Espectador*.

33. Graciela Iturbide (Mexiko-Stadt, 1942). Sie ist eine der bedeutendsten Fotografinnen Lateinamerikas. Ihr Studium begann sie im Bereich Film an der UNAM, doch die Fotografie – die sie als Assistentin von Manuel Álvarez Bravo erlernte – sollte ihren Lebensweg bestimmen.

Seit den 1970er Jahren erforscht sie mit großer Tiefe Themen wie Identität, Tod, Spiritualität und die Rolle der Frau in der mexikanischen Kultur. Dabei konzentriert sie sich insbesondere auf indigene Gemeinschaften und definiert den Blick auf Mexiko aus einer intimen, kritischen und universellen Perspektive neu.

Ihre Serie über Juchitán (Oaxaca) brachte einige ihrer ikonischsten Bilder hervor, darunter *Nuestra señora de las iguanas* („Unsere Liebe Frau der Leguane“). Mit einem zutiefst poetischen, dokumentarischen Blick hat sie zudem in Indien, Madagaskar, Kuba und verschiedenen Ländern Europas gearbeitet.

Sie wurde mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet, darunter dem Hasselblad-Preis (2008), dem W. Eugene Smith Award (1987) und dem Prinzessin-von-Asturien-Preis für Künste (2025). Ihr Werk wurde in Museen wie dem MoMA, dem Centre Pompidou und der Fondation Cartier ausgestellt.

34. Raúl Milián (Havanna, 1914–1984). Er war ein autodidaktischer kubanischer bildender Künstler, dessen Werk der lyrischen Abstraktion und dem plastischen Experimentieren zuzuordnen ist. Fernab von Akademien und offiziellen Diskursen entwickelte er eine zutiefst persönliche Sprache, die sowohl die traditionelle Figuration als auch die dominierende politische Propaganda mied. In seinen Zeichnungen, Aquarellen und Tuscharbeiten erkundete er eine expressive Gestik und eine introspektive Sensibilität, die ihn mit einer existentialistischen Kunstauffassung verbinden.

Er nahm an internationalen Biennalen wie jenen von Venedig und São Paulo teil und stellte in renommierten Institutionen wie der Yale University aus, was seine Anerkennung weit über den insularen Kontext hinaus festigte.

Milián wahrte stets eine unabhängige Haltung gegenüber institutionellen und kommerziellen Trends. Dies ermöglichte es ihm, sich abseits von Modeströmungen zu positionieren, und machte ihn zu einem der originellsten kubanischen Künstler des vergangenen Jahrhunderts.

35. Antonia Eiriz Vázquez (Havanna, 1929 – Miami, 1995). Sie war eine der einzigartigsten und kraftvollsten Künstlerinnen der kubanischen Kunst. Ausgebildet an der Nationalen Akademie der Schönen Künste San Alejandro, entwickelte sie eine expressionistische Malerei, die von Dramatik, emotionaler Intensität und einem kritischen Blick auf die soziale Realität geprägt war. Von ihren frühen Werken an zeigte sie eine Neigung zum Grotesken und Introspektiven; so galt sie in den 1960er Jahren als eine der radikalsten Stimmen des Neoexpressionismus in Kuba. Sie thematisierte Entfremdung, Gewalt und Repression und legte damit sowohl die Versprechen als auch die Widersprüche der Revolution offen. Zu ihren herausragenden Werken zählen *La Anunciación* (1963), *Cristo saliendo de Juanelo* (1966) und *La muerte en pelota* (1966).

Im Jahr 1968 zog sie sich jedoch nach der Zensur ihres Gemäldes *Una tribuna para la paz democrática* aus dem offiziellen Kunstleben zurück. Fortan widmete sie sich der Lehre und der Gemeinschaftsarbeit in ihrem Geburtsviertel, bis sie in den 1990er Jahren nach Miami emigrierte, wo sie kurz vor ihrem Tod die Malerei wieder aufnahm.

36. Nicolás Guillén (Camagüey, 1902 – Havanna, 1989). Er wurde in eine gebildete bürgerliche Familie geboren. Sein Vater, ein engagierter Journalist, wurde 1917 während politischer Unruhen ermordet; dieser frühe Verlust hinterließ bei ihm nicht nur eine Leere, sondern ein geschärftes Bewusstsein, das sein Schicksal prägen sollte.

Er versuchte, an der Universität von Havanna Jura zu studieren, doch die Poesie rief ihn mit größerer Kraft. Er widmete sich der Typografie und dem Journalismus in seiner Heimatstadt, wo er begann, sein eigentliches Werk zu schmieden.

1930 veröffentlichte er *Motivos de son*, ein Gründungswerk der afrokubanischen Lyrik. Diese Verse brachten mehr als nur Rhythmus mit sich: Sie waren die tiefe Stimme eines Kubas, das sich in Trommeln, im Slang und in der Haut ausdrückt. Im selben Jahr lernte er Langston Hughes kennen, den afroamerikanischen Dichter, der sein Spiegelbild und Weggefährte wurde. Beide begriffen, dass Poesie aus der „Negritud“ heraus mit Stolz und Schönheit sprechen konnte – und musste. Ein Jahr später festigte *Sóngoro cosongo* einen unwiederholbaren Stil mit Versen, die tanzen, Worten, die schwitzen, und einer Sprache, die fähig ist, zugleich Trommel und Gewissen zu sein.

Doch er blieb dort nicht stehen. Seine Lyrik öffnete sich dem Politischen. In *West Indies, Ltd.* (1934) prangerte er den Kolonialismus an. Kurz darauf reiste er als Korrespondent nach Europa, wo er über den Spanischen Bürgerkrieg berichtete. 1937 trat er der Kommunistischen Partei bei. Dieses Engagement brachte ihm Gefängnisstrafen und Exil ein, führte ihn aber auch um die ganze Welt. Er bereiste Amerika, Europa, Afrika und Asien und knüpfte Verbindungen zu sozialen Bewegungen und Schriftstellern, die wie er an das Wort als Form des Widerstands glaubten.

Nach dem Sieg der Revolution kehrte er nach Kuba zurück. Später wurde er zum Präsidenten der UNEAC ernannt, ein Amt, das er über ein Vierteljahrhundert lang innehatte. Durch Gedichte wie *El son entero*, *Elegía a Jesús Menéndez* und *La paloma de vuelo popular* wurde seine Figur zu einem Leuchtturm und einer Brücke für ganze Generationen von Kulturschaffenden.

Er erhielt den Nationalpreis für Literatur in Kuba, den Lenin-Friedenspreis sowie zahlreiche internationale Auszeichnungen.

37. Ernesto Guevara, „El Che“ (Rosario, Argentinien, 1928 – La Higuera, Bolivien, 1967). Der studierte Mediziner wurde zu einer der einflussreichsten Persönlichkeiten der kubanischen Revolutionsbewegung, der er sich 1956 nach seinem Treffen mit Fidel Castro in Mexiko anschloss. Sein tiefes Engagement im antikolonialen und antikapitalistischen Kampf führte ihn als Kommandanten in den Guerillakrieg, der 1959 mit dem Sturz von Fulgencio Batista endete.

In der neuen Regierung bekleidete er strategische Ämter: Er war Präsident der kubanischen Nationalbank, Industrieminister und Leiter diplomatischer Delegationen in Afrika, Asien und Europa, wo er mit Staatsmännern wie Gamal Abdel Nasser und Mao Zedong zusammentraf. Überzeugt davon, dass die Revolution über Kuba hinausgetragen werden müsse, förderte und beteiligte er sich an bewaffneten Kämpfen im Kongo und später in Bolivien. In Letzterem wurde er mit Unterstützung der CIA gefangen genommen und hingerichtet.

Seine Motorradtagebücher (*Diarios de motocicleta*), seine Abhandlungen über den Guerillakrieg und seine Essays zur sozialistischen Wirtschaft zeugen von einer ganzheitlichen Vision der revolutionären Transformation. Sie trugen maßgeblich dazu bei, ihn zu einem der mächtigsten politischen Mythen des 20. Jahrhunderts zu machen.

WEITERE TITEL DER KOLLEKTION MIRAMAR

- Im Schatten des Erdöls (A la sombra del petróleo)
- Algorithmen (Algoritmos)
- Selbstporträts (Autorretratos)
- Avándaro
- Colonia Ajusco
- Kuba Band II (Cuba tomo II)
- Vom Hier zum Jenseits (Del aquí al más allá)
- Während des Jahres '68 (Durante el 68)
- Das Welttheater (El Teatro Universal)
- Ich fotografiere, um mich zu erinnern (Fotografía para recordar)
- Huejutla und andere Dörfer (Huejutla y otros pueblos)
- Ixtlilco El Grande
- La Mixteca
- Las Truchas, Stadt Lázaro Cárdenas (Las Truchas, Ciudad Lázaro Cárdenas)
- Sandinistische Zeugnisse, Band I und II (Testimonios sandinistas)
- Ein Ecuador, Band I und II (Un Ecuador)
- Virgilio
- Amerikanisches Paradoxon – Yuma (Paradoja Americana - Yuma)

Und 23 weitere Bände in Vorbereitung.

Um weitere Informationen zu den Titeln der Kollektion Miramar zu erhalten, scannen Sie bitte den QR-Code.

<https://pedromeyer.com/es/miramar/>

Wir danken allen Beteiligten für ihre Mitarbeit an dieser Kollektion.



ANMERKUNGEN DES AUTORS

Eine sachdienliche Klarstellung: Alle Fehler (Gazapos) in dieser Ausgabe liegen allein in meiner Verantwortung. Ich bin mir bewusst, dass mir nicht alle Werkzeuge zur Verfügung stehen, um Irrtümer gänzlich zu vermeiden, aber der Wunsch, diese Bücher zu veröffentlichen, wiegt schwerer als das Risiko, Fehler zu begehen. Ich hoffe, lieber Leser, auf ein gewisses Verständnis für dieses feine Gleichgewicht zwischen Perfektion und dem bestmöglichen Versuch.

Die Fundación Pedro Meyer, A.C. unterstützt den Schutz des Urheberrechts und des Copyrights. Diese fördern die Kreativität, verteidigen die Vielfalt im Bereich der Ideen und des Wissens, begünstigen die freie Meinungsäußerung und stärken eine lebendige Kultur.

Vielen Dank, dass Sie eine autorisierte Ausgabe dieses Werkes erworben haben und die Gesetze zum Urheberrecht und Copyright respektieren. Damit tragen Sie dazu bei, Autoren und Kreative zu unterstützen und ermöglichen es der Stiftung, weiterhin kulturelle Werke zu fördern.

Die überwiegende Mehrheit der in diesem Buch enthaltenen Fotografien stammt von Pedro Meyer.

Dieses Buch wurde im März 2026 in den Werkstätten von Repro.Gráfica, S.C., Santa María del Tule, Oaxaca, Mexiko, fertiggestellt.

© Kuba, Band I, Pedro Meyer
Erste Auflage, 2026

Die vorliegende Ausgabe umfasst 100 nummerierte Exemplare der klassischen Serie, 25 Exemplare der Galerie-Serie und 25 Exemplare der Sammler-Serie.

EXEMPLAR _____



PEDRO MEYER