

# Die andere Seite der Seele

## The Other Side of the Soul

Moritz Neumüller

Die zeitgenössische kubanische Fotografie und Videokunst befinden sich im Spannungsfeld zwischen dem visuellen Erbe der *epischen Fotografie*<sup>1</sup> und dem internationalen Erfolg der „neuen kubanischen Kunst“.<sup>2</sup> Die Künstler, die hier unter dem Titel *el otro lado del alma* (die andere Seite der Seele) zusammengefasst werden, gehören zur zweiten und vor allem zur dritten Generation der *postrevolutionären Fotografie*.<sup>3</sup> Dieses – von Tim Wride eingeführte – Generationenmodell ist nicht immer schlüssig: Pedro Abascal etwa wird zur dritten Generation gezählt, obwohl er vier Jahre älter ist als der – zur zweiten Fotografengeneration gehörende – Juan Carlos Alóm. Das Modell ist jedoch insofern nützlich, als es sowohl das fortbestehende und oft kritische Interesse an der politischen Dimension<sup>4</sup> als auch den Wandel der Formensprache widerspiegelt.

Gemäß dem Thema der Ausstellung erfolgte die Auswahl der Künstler unter dem Gesichtspunkt der teilweisen – oder sogar ausschließlichen Beschäftigung mit dem Thema der afrokubanischen Religionen. Wichtig war dabei, ein breites Spektrum im Umgang mit dem Medium abzudecken. Damit ist nicht gemeint, dass die vorhandenen technischen Möglichkeiten vollständig (und schon gar nicht repräsentativ) vertreten wären, im Gegenteil: Der international weit fortgeschrittene Transformationsprozess zur digitalen Fotografie hat auf Kuba, schon allein wegen der technischen Schwierigkeiten der Umrüstung durch ein jahrzehntelanges Handelsembargo, noch kaum Fuß fassen können. Und da es in Havanna kein professionelles Farblabor gibt, ist selbst die (chemisch entwickelte) Farbfotografie im künstlerischen

Contemporary Cuban photography and video art now find themselves in a contradictory area between the visual legacy of *epic photography*<sup>1</sup> and the international success of “new Cuban art.”<sup>2</sup> The artists, who are brought together here under the title *el otro lado del alma* (the other side of the soul), are part of the second and particularly the third generation of *post-revolutionary photography*.<sup>3</sup> This model of the generations – introduced by Tim Wride – is not always clear. For example, Pedro Abascal is counted among the third generation although he is four years older than Juan Carlos Alóm – who belongs to the second generation of photographers. However, the model is useful in that it reflects both the continuing (and often critical) interest in the political dimension<sup>4</sup> as well as the change in the use of forms.

In accordance with the theme of the exhibition, the artists have been selected under the aspect of their partial, or sometimes even exclusive, involvement with the theme of Afro-Cuban religions. An important concern in this was to cover a wide spectrum of ways of handling the medium. This is not to say that available technical possibilities are comprehensively represented (and are certainly not representative), on the contrary: the process of transformation to digital photography, which is internationally advanced, has hardly been able to gain a foothold in Cuba, due to the technical difficulties of updating equipment caused by the decades-long trade embargo. And since there is no professional colour laboratory in Havana, even (chemically developed) colour photography is hardly to be found in

<sup>1</sup> Zum Begriff der epischen Fotografie vgl. Cristina Vives: „Cuban Photography: A Personal History“, in: Tim Wride: *Shifting Tides: Cuban Photography After the Revolution*, Los Angeles County Museum and Merrell Publishers, Los Angeles, 2001, S. 85.

Regarding the term *Epic Photography*, cf. Cristina Vives: “Cuban Photography: A Personal History,” in: Tim Wride: *Shifting Tides: Cuban Photography After the Revolution*, Los Angeles County Museum and Merrell Publishers, Los Angeles, 2001, p. 85.

<sup>2</sup> Luis Camnitzer, *New Art of Cuba*, University of Texas Press, Austin, 1994. Luis Camnitzer, *New Art of Cuba*, University of Texas Press, Austin, 1994.

<sup>3</sup> Der Begriff „postrevolutionär“ wird im offiziellen kubanischen Sprachgebrauch vermieden, da die Revolution nicht als historisch abgeschlossenes Ereignis, sondern als fortdauernder sozialer Wandel verstanden wird. Tim Wride spricht von „Photography after the Revolution“ oder von der Fotokunst auf „Fidel’s Cuba“. Ich verwende den Begriff hier nicht in einem politischen, sondern kulturhistorischen Sinne – ebenso wie der kubanische Kurator Eugenio Valdés in seinem nachfolgenden Aufsatz.

The term “postrevolutionary” is being commonly avoided in official Cuban language, as the Revolution is not seen as a historically concluded event, but as an ongoing social development. Tim Wride speaks of “Photography after the Revolution” or in “Fidel’s Cuba.” I use the term here in the context of a study in the history of culture, not in a political sense – as does the Cuban curator Eugenio Valdés in his essay herafter.



Sandra Ramos. *Ohne Titel*, aus der Serie „Promesas“ / *Untitled*, from the series “Promesas,” 2001

rischen Bereich kaum vorzufinden. Vereinzelt kam es zum nahtlosen Übergang von der Dunkelkammer zu Photoshop und Plotter. Dennoch herrscht – besonders in der Beschäftigung mit dem Religionsthema – weiterhin die klassische Schwarzweiß-Ästhetik vor. Das gilt auch für die gezeigten Videoarbeiten und Installationen. Die Breite des Spektrums meint hier also das Spannungsfeld zwischen dem dokumentarischen Charakter und dem künstlerischen Wert des fotografischen (und filmischen) Mediums.<sup>5</sup>

Die hier vertretenen Künstler haben außerdem gemeinsam, dass sie – trotz intensiver Reise- und Ausstellungstätigkeit in Europa und den Vereinigten Staaten – weiterhin in Kuba leben.<sup>6</sup> Die bewusste Ausschließung der Exilkubaner lässt zunächst an den – von Gerardo Mosquera beschriebenen – *Third-world-appeal* der auf Kuba residierenden Künstler denken<sup>7</sup> und riskiert einen „eindimensionalen Blick von innen nach innen“.<sup>8</sup> Der eigentliche Faktor bei der Auswahl der Künstler (die zusammen mit kuratorischen Beratern vor Ort getroffen wurde) war jedoch das Eingebundensein in die politischen und kulturellen Paradoxa der Karibikinsel. Die ausgestellten Arbeiten entstammen also einer künstlerischen Produktion, die sowohl im Sog des internationalen Dialoges als auch im Umfeld eines allgegenwärtigen politischen und spirituellen Mystizismus entstanden sind.<sup>9</sup>

Die afrokubanischen Religionen nehmen einen wichtigen Platz in der kubanischen Glaubenswelt ein. Diese Religionen sind aus Kulturen afrikanischen Ursprungs entstanden, die von den Sklaven in die neue Heimat importiert wurden. Auf Kuba vermischten sich diese Praktiken mit dem spanischen Katholizismus und dem Glaubenssubstrat der Ureinwohner. Trotz, oder vielmehr wegen ihrer Verschmelzung konnten sich die Kulte zahlreicher Ethnien Westafrikas bis heute auf Kuba halten.

Die afrikanischen Gottheiten (Orichas) wurden – als Reaktion auf die Bekehrungsversuche der Kolonialherren – den katholischen Heiligen eingeschrieben und die rituelle Totenverehrung ergänzte sich mit in-

the field of photographic art. There have been a few individual cases of a seamless changeover from the darkroom to Photoshop and the plotter. Nevertheless, the classic black and white aesthetic is still dominant – especially in the handling of the theme of religion. This also applies to the video works and installations on show. The range of the spectrum therefore refers to the field of tension between the documentary character and the artistic value of the medium of photography (and film).<sup>5</sup>

The artists represented here also have in common that despite many journeys to and exhibitions in Europe and the United States, they still live in Cuba.<sup>6</sup> The conscious exclusion of “exile Cubans” initially brings to mind the “third-world-appeal” of artists living in Cuba<sup>7</sup>, described by Gerardo Mosquera, and risks a “one dimensional view of the inside from the inside.”<sup>8</sup> However, the real factor in the choice of artists (which was made on the spot with the advice of local curators) was the fact of being bound into the political and cultural paradoxes of the Caribbean island. The works in the exhibition were created both in the wake of international dialogue as well as in the environment of an omnipresent political and spiritual mysticism.<sup>9</sup>

The Afro-Cuban religions have an important place in the religious life of the island. These religions have their origins in African cults imported by slaves to their new home country. On Cuba these practices intermixed with Spanish Catholicism and the substrate of beliefs of the original inhabitants. Despite, or much more because of, their fusion, the cults of many west African peoples have been able to survive until today on Cuba.

As a reaction to the attempts of the colonial masters to bring about religious conversion, the African deities (Orishas) were associated with Catholic saints and ritual worship of the dead was supplemented with Indian religious practices. In spite of regional differences the syncretic religions have trance states, animal sacrifice and ritual dances to the

<sup>4</sup> „To make Art in Cuba is to be political“, Tim Wride, 2001, S. 73.  
“To make Art in Cuba is to be political“, Tim Wride, 2001, p. 73.

<sup>5</sup> Auf die Frage nach dem Unterschied zwischen dokumentarischer Fotografie und Kunst antwortet Marta María Pérez: „Wenn es Kunst ist, dann sieht man es. Warum? Das weiss ich nicht!“, Hans-Michael Herzog et al.: *La Mirada – Looking at Photography in Latin America Today*, Daros Latin America Collection / Edition Oehrli, Zürich, 2002, S. 261. Marta María Pérez answers the question if she distinguishes between documentary and art photography like this: “When it’s art, you know it’s art. Why? I don’t know! I can’t explain it,” Hans-Michael Herzog et al.: *La Mirada – Looking at Photography in Latin America Today*, Daros Latin America Collection / Edition Oehrli, Zürich, 2002, p. 127.

<sup>6</sup> Marta María Pérez wohnt zwar aus praktischen Gründen in Monterrey, sieht sich jedoch nicht als Exilierte, sondern als „Kubanerin wie immer, aber mit der Möglichkeit hier [in Mexiko] zu leben und überall hinfahren zu können“, Hans-Michael Herzog et al., 2002, S. 265. Marta María Pérez lives in Monterrey for practical reasons, but does not feel as an exile, but “as Cuban as ever, but with the possibility of living here [in Mexico], of being able to move around as I wish,” Hans-Michael Herzog et al., 2002, p. 131.

<sup>7</sup> „In fact, artists living in Cuba today enjoy greater exposure and international success than the exiles. The exiles had to adapt to the pressures of living in a foreign country, and they tend to concentrate on art that is guaranteed to sell in the local market“, Gerardo Mosquera: „New Cuban Art Y2K“, in: *Holly Block: Art Cuba. The New Generation*, Harry N. Abrams, New York, 2001, S. 15. “In fact, artists living in Cuba today enjoy greater exposure and international success than the exiles. The exiles had to adapt to the pressures of living in a foreign country, and they tend to concentrate on art that is guaranteed to sell in the local market“, Gerardo Mosquera: “New Cuban Art Y2K,” in: *Holly Block: Art Cuba. The New Generation*, Harry N. Abrams, New York, 2001, p. 15.

<sup>8</sup> Gerald Matt (Hrsg.): *Cuba. Los Mapas del Deseo. Landkarten der Sehnsucht*, Folio Verlag, Wien/Bozen, 1999, S. 9.

Gerald Matt (Ed.): *Cuba. Los Mapas del Deseo. Maps of Desire*, Folio Verlag, Wien/Bozen, 1999, p. 9.

<sup>9</sup> „Ich glaube, wenn man auf Kuba lebt, ist es fast unmöglich, keinen mystischen Zug zu haben. Hier fügen sich mystische Elemente organisch ein oder können Konflikte verursachen, aber sie sind nichts Fremdes“, Tania Bruguera im Gespräch mit Octavio Zaya, in Gerald Matt, 1999, S. 250. "I think that if you live in Cuba, it's almost impossible not to have a mystical moment. Mystical elements are organically integrated, or are the causes of conflict, but they aren't alien," Tania Bruguera in conversation with Octavio Zaya, in Gerald Matt, 1999, p. 253.

<sup>10</sup> Zur Rolle Ortiz' als Vaterfigur der kubanischen Völkerkunde vgl. etwa Nancy Morejón: „Cuba and the Afro-Cuban Essence: A Metaphor?“, in: Terry McCoy (Hrsg.): *Cuba On the Verge*, Bulfinch Press, 2003, S. 46ff. Zum Begriff der Transkulturation vgl. Fernando Ortiz: *Los negros brujos*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1906.

Regrading Ortiz's role as a paternal figure in Cuban Anthropology, cf. Nancy Morejón: "Cuba and the Afro-Cuban Essence: A Metaphor?", in: Terry McCoy (Ed.): *Cuba On the Verge*, Bulfinch Press, 2003, p. 46ff. Regarding the term transculturation, cf. Fernando Ortiz: *Los negros brujos*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1906.

<sup>11</sup> Vgl. Gerardo Mosquera: „The Presence of Africa in the Visual Art of Cuba“, in: Arturo Lindsay (Hrsg.): *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1996, S. 226.

Cf. Gerardo Mosquera: "The Presence of Africa in the Visual Art of Cuba," in: Arturo Lindsay (Ed.): *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1996, p. 226.



Humberto Mayol. Ohne Titel, aus der Serie „Los santos de la calle“  
Untitled, from the series "Los santos de la calle," 1992



Humberto Mayol. Ohne Titel, aus der Serie „Los santos de la calle“  
Untitled, from the series "Los santos de la calle," 1993

dianischen Glaubenspraktiken. Trotz regionaler Unterschiede sind den synkretistischen Religionen Trancezustände, Tieropfer und rituelle Tänze zum Klang geweihter Trommeln gemein. Die Erhaltung des afrikanischen Kulturerbes auf der Karibikinsel wurde nicht nur durch ein Plantagensystem, das die Integrität einzelner Volksgruppen weitgehend wahrte, gefördert. Vor allem die Porosität des spanischen Katholizismus für paganische Einflüsse und die besondere Anpassungsfähigkeit dieser Kulte ermöglichten ihr Überleben.

Der synkretistische Vermischungsprozess – ein ständiges Geben und Nehmen zwischen den Kulturen – wurde von Fernando Ortiz als *Transkulturation* bezeichnet.<sup>10</sup> Den *terminus technicus* illustrierte der „dritte Entdecker Kubas“ später recht plastisch mit der kulinarischen Metapher des *Ajiaco*, – einem Eintopfgericht, das durch das Verkochen verschiedenster Zutaten entsteht.<sup>11</sup> Miguel Barnet beschreibt in diesem Sinne die afrokubanischen Religionen als „Transkulturation von Elementen, die ihre Pflanzstätte in Kuba fanden und die [seine Bewohner] mit einem kraftvollen Lebenssaft genährt haben, welcher der kubanischen Kultur eine ganz besondere Würze verleiht“.<sup>12</sup>

sound of consecrated drums in common. The preservation of the African cultural heritage on the Caribbean island was not only assisted by a plantation system that to a large extent preserved the integrity of the individual ethnic groups. It was particularly the porous nature of Spanish Catholicism for pagan influences and the special ability of these cults to adapt that enabled them to survive.

The syncretic intermingling process – a continual give and take between the cultures – was described as *transculturation* by Fernando Ortiz.<sup>10</sup> The “third discoverer of Cuba” later illustrated this technical term in a very plastic way with the culinary metaphor of *Ajiaco* – a stew created by cooking very different ingredients.<sup>11</sup> Along the same lines Miguel Barnet described the Afro-Cuban religions as “transculturation of elements that found fertile ground in Cuba which has nourished them (its inhabitants) with a powerful juice of life that gives Cuban culture a very special flavour.”<sup>12</sup>

The influence of syncretism on Cuban art and culture has continually been emphasised, whether it be on music, dance, theatre, paint-

Der Einfluss der Synkretismen auf die kubanische Kunst und Kultur, sei es nun auf die Musik, auf Tanz, Theater, Malerei und Skulptur bis hin zum Kunsthandwerk, aber auch auf Performance und Installationskunst, ist immer wieder betont worden.<sup>13</sup> Die kubanische Fotografie scheint sich aber lange Zeit dem Einfluss des afrikanischen Erbes zu entziehen. Das dürfte einerseits auf politische und historische Gründe zurückzuführen zu sein: Die dokumentarische Aufarbeitung der Religionen konnte schon deshalb kein öffentliches Interesse erwecken, weil sie nicht von den staatlichen Kunstinstitutionen gefördert wurde.<sup>14</sup> Dementsprechend fanden in Kuba jene fotografischen Strömungen, die sich nicht mit der sozialen Realität der Revolution auseinandersetzen, jahrelang wenig Resonanz.

Diese institutionalisierte Restriktion entspricht in ihrem Wesen weitgehend dem gesellschaftlichen Umgang mit den Religionen. Die Glaubensausübung war zwar nie offiziell untersagt, jedoch seit der Annäherung des kubanischen Regimes an die Politik des Warschauer Pakts bis in die neunziger Jahre mit politischen und sozialen Sanktionen verbunden. In den frühen Revolutionsjahren hingegen hatte es keinen Widerspruch zwischen Religiosität und dem Geist der kubanischen Revolution gegeben.

Die jahrelang im Hinterland verschanzten Freiheitskämpfer waren zu einem guten Teil Anhänger verschiedener Glaubensrichtungen – darunter auch der afrokubanischen Kulte. Die Bevölkerung identifizierte ihrerseits die bärtigen Krieger mit Oggún, den grün gekleideten Kriegsgott. Eine andere Gottheit, die immer wieder mit der Revolution in Zusammenhang gebracht wird ist Oddua, dessen Farben mit denen der „Bewegung vom 26. Juli“ übereinstimmen.<sup>15</sup>

Zur untrennbaren Verschmelzung des politischen mit dem religiösen Mythos kam es, als Fidel Castro am 8. Januar 1959 in die Hauptstadt einzog und während seiner Rede eine weiße Taube auf seiner

ing, sculpture or the arts and crafts, but also on performance and installation art.<sup>13</sup> However, for a long time Cuban photography seemed to avoid the influence of the African heritage. On the one hand this may be attributed to political and historical reasons: documentary review of the religions could not awake public interest because it was not promoted by state art institutions.<sup>14</sup> Accordingly, those photographic trends that were not concerned with the social reality of the revolution met with little response for many years.

In its essence this institutionalised restriction to a large extent corresponds to the way religion was handled in society. Although religious practice was never officially forbidden, since the policies of the Cuban regime were close to those of the Warsaw Pact up until into the nineties, it involved social and political sanctions. In contrast, during the early years of the revolution there was no contradiction between religiousness and the spirit of the Cuban revolution.

The freedom fighters who were entrenched in the hinterland for many years were to a considerable extent devotees of various religious faiths



Juan Carlos Alóm. *Evidencia*. Video, 1994

<sup>12</sup> Miguel Barnet: *Afrokubanische Kulte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000, S. 8.

Miguel Barnet: *Afrokubanische Kulte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000, p. 8.

<sup>13</sup> „Santería is not an African religion exported to Cuba, but an Afro-Cuban faith. Being a product of intense transculturation, it is to be found at the root of many aspects of contemporary Cuban society: music, literature and art”, Isabel Castellanos: „From Ulkumi to Lukumi”, in: Arturo Lindsay, 1996, S. 49.

„Santería is not an African religion exported to Cuba, but an Afro-Cuban faith. Being a product of intense transculturation, it is to be found at the root of many aspects of contemporary Cuban society: music, literature and art,” Isabel Castellanos: “From Ulkumi to Lukumi,” in: Arturo Lindsay, 1996, p. 49.

<sup>14</sup> Ich verdanke diese Einsicht den Erklärungen von Nelson R. de Arellano, Chefkurator der Fototeca de Cuba.

I owe these thoughts to the explanations of Nelson R. de Arellano, Chief Curator of the Fototeca de Cuba.

<sup>15</sup> Diese Bewegung führte den Kampf gegen das Batista-Regime in Havanna an, die mit der Flucht des Diktators am 1. Jänner 1959, dem Jahrestag dieser Gottheit, endete. Vgl. Miguel Barnet: *La fuente viva*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, S. 158.

Schulter landete. Für die Anhänger der synkretistischen Religionen war dies ein eindeutiges Zeichen der Götter, ein himmlischer Beweis für den rechtmäßigen Machtanspruch des Revolutionsführers: Die weiße Taube untersteht Obbatalá, dem Gott der Weisheit. Als Botin von Ochún, der Schutzgöttin Kubas, ist sie Vermittlerin zwi-

– also including Afro-Cuban cults. For their part the people identified the bearded warrior with *Oggún*, the green-clad god of war. Another deity associated with the revolution is *Oddua*, whose colours match those of the 26 July Movement.<sup>15</sup>

The inseparable fusion of the political and the religious myth came about when Fidel Castro entered the capital on January 8<sup>th</sup> 1959 and during his speech a white dove landed on his shoulder. For the followers of syncretic religions this was an unambiguous sign from the gods, divine proof of the rightful claim to power of the revolutionary leader: the white dove is subject to *Obbatalá*, the god of wisdom. As a messenger of *Oshun*, the goddess who watches over Cuba, the dove is the intermediary between the divine and earthly spheres just like the Holy Ghost in Christian iconography.<sup>16</sup> José Agraz Solans' series that became famous as "Mensajero de Ochún" (Messenger of *Oshun*) is evidence of the relationship between photography and myth in the early years of the revolution.

The influence of such "divine signs" should be as little underestimated as the role of epic photography in the support of political education and as a (carefully placed) mirror of social development.<sup>17</sup> However, the myth of the revolutionaries as leaders used religious iconography less and less – certainly in the context of closer relations with the eastern bloc and the declaration of Cuba as an atheist state – and soon transformed itself into a skilfully staged cult of personality whose icon can be considered to be the famous portrait of Che Guevara. Nevertheless, even while socially ostracised the Afro-Cuban cults had a stimulating effect on the culture's understanding of itself and became part of the shared visual heritage of the "Latin-African nation."<sup>18</sup>

After the fall of the Berlin Wall and the break up of the USSR there were drastic changes in Cuba. The economic crisis officially called the "special period" tore great holes in the social network of the island



Ana Mendieta. *Death of a Chicken*. Video-Still, 1972

<sup>15</sup> This movement was leading the fight against the Batista regime in Havana, which ended with the flight of the dictator on January 1<sup>st</sup> 1959, the anniversary of the deity. Cf. Miguel Barnet: *La fuente viva*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 158.

<sup>16</sup> Christian superstition also nourished the myth of the leaders of the revolution: When Fidel Castro marched into Havana he had the same age as Jesus Christ when he entered Jerusalem. This fact was perceived by many Christians as a heavenly sign.

<sup>17</sup> Regarding the domination of Cuban imagery by the Culture Ministry, cf. Cristina Vives in Wride, 2001, p. 85ff.

<sup>18</sup> This is how Fidel Castro once called his native soil, cf. Rogelio Martínez Furé: *Diálogos imaginarios*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997, p. 9.

schen der himmlischen und der irdischen Sphäre, ebenso wie der heilige Geist in der christlichen Ikonografie.<sup>16</sup> Die als *Mensajero de Ochún* berühmt gewordene Serie José Agraz Solans bezeugt die Beziehung zwischen Fotografie und Mythos in den frühen Revolutionsjahren.



Tania Bruguera. *El peso de la culpa*. Performance, 2001

state and liberalisation of religious freedom went hand in hand with the arrival of the dollar.<sup>19</sup> Soon many associations were founded such as the Havana-based Yoruba Association. However, by their nature the practice of these religions remains veiled in secrecy.<sup>20</sup>

The improvement in the social standing of the Afro-Cuban religions is also reflected in contemporary art. New approaches to religious themes could be found due to the penetration of concept art into Cuban photography and media art. The reception of Ana Mendieta's works among a generation of artists forming in the eighties played a decisive role.<sup>21</sup> The Cuban-born artist arrived in Ohio with her sister as a twelve year-old and became a key figure in concept art in the USA. Following the example of Ana Mendieta, Latin-American artists use the formal (and ritual) elements of the Afro-Cuban aesthetic to break with the limits of traditional media and trends:

"Mendieta's chosen path led her to mix the philosophy of the anti-art, anti-gallery movements of the 1960s and 1970s with feminist issues and aesthetic elements of Santería rituals. [...] For many Latino artists, experiencing dissatisfaction with the limitations of traditional art media or with the direction of their work, turning to the spirit world of the orishas meant dramatic changes. In many cases, they abandoned single media (painting, printmaking or sculpture) or modernist styles such as minimalism and abstract expressionism in favor of performance art, body art, earthworks, multimedia collages, or art installations."<sup>22</sup>

The fact that photography is not mentioned in this list has less to do with the lack of interest of Cuban cultural institutions in "religious photography" and more to do with the constituent properties of the medium. What the "single media" listed by Lindsay have in common is that they show a great concern with the material. An object is created through carving, shaping, painting or drawing that

<sup>16</sup> Auch der christliche Aberglauben näherte den Mythos der Revolutionsführer: In dem Umstand, dass Fidel Castro zum Zeitpunkt seines Marsches auf Havanna das gleiche Alter hatte wie Jesus Christus als er in Jerusalem einzog, sahen viele Christen eine weitere göttliche Weisung.

<sup>19</sup> This liberation epitomized in the decision to open the Communist Party to religious believers and, of course in the papal visit in 1998; cf. Pedro Pérez Sarduy/Jean Stubbs (eds.): *AfroCuba*, Ocean Press, Melbourne, 1993, p. 10.

<sup>20</sup> For Eugenio Valdés, the Afro-Cuban religions are "one of the most frequently used vehicles of nonconformism," as they are "practised in a hidden and personal way in domestic surroundings," Eugenio Valdés Figueroa: "Maps of Desire. Contemporary Cuban Art," in: Matt, 1999, p. 153.

<sup>21</sup> Cf. Antonio Eligio (Tonel): "The Island, The Map, The Travellers," in: Matt, 1999, p. 23.

<sup>22</sup> Lindsay, 1996, p. 204 and p. 220. Lindsay, who was born in Panama and lives in the United States today, uses the term *Latinos* in order to include those Latin Americans living in the USA.

Der Einfluss solcher „himmlischen Zeichen“ darf genauso wenig unterbewertet werden wie die Rolle der epischen Fotografie zur Unterstützung der politischen Erziehung und als (sorgfältig platzierter) Spiegel der sozialen Entwicklung.<sup>17</sup> Der Herrschermythos der Revolutionäre bediente sich jedoch – wohl im Sinne der Annäherung an den Ostblock und der Erklärung Kubas zum atheistischen Staat – immer seltener der religiösen Ikonografie und wandelte sich bald in einen geschickt inszenierten Personenkult, als dessen Ikone das berühmte Porträt Che Guevaras gelten darf. Doch selbst während der sozialen Verbannung befruchteten die afrokubanischen Kulte die kulturelle Eigendefinition und schrieben sich in das gemeinsame visuelle Erbe der „lateinamerikanischen Nation“<sup>18</sup> ein.

Nach dem Fall der Berliner Mauer und dem Zusammenbruch der UdSSR kam es zu drastischen Veränderungen in Kuba. Die offiziell „Spezialperiode“ genannte Wirtschaftskrise riss große Lücken in das soziale Netz des Inselstaates und mit der Dollarisierung ging auch eine Liberalisierung der Religionen einher.<sup>19</sup> Schon bald kam es zur Gründung zahlreicher Verbände wie der in Havanna beheimateten Yoruba-Gemeinschaft. Die Ausübung dieser Religionen bleibt aber von Natur aus mit dem Schleier des Geheimnisvollen bedeckt.<sup>20</sup>

Der gesellschaftliche Aufschwung der afrokubanischen Religionen spiegelte sich auch in der zeitgenössischen Kunst wider. Durch das Eindringen der Konzeptkunst in die kubanische Fotografie und Medienkunst konnten neue Zugänge zum religiösen Thema gefunden werden. Dabei spielte die Rezeption der Arbeiten Ana Mendieta durch eine sich in den achtziger Jahren formierende Künstlergeneration eine entscheidende Rolle.<sup>21</sup> Die gebürtige Kubanerin gelangte als Zwölfjährige gemeinsam mit ihrer Schwester nach Ohio und wurde in den USA zu einer Schlüsselfigur der Konzeptkunst. Dem Beispiel Ana Mendieta folgend, nutzen lateinamerikanische Künstler und Künstlerinnen die formalen (und rituellen) Elemente

– depending on context and use – is understood to be a cult object or artwork.<sup>23</sup> There are also hybrid products and even cross-overs between the categories, as Gerardo Mosquera shows taking two examples of Cuban artists. The pictures of Manuel Mendive (b. 1944) are not cult objects but *paintings*, thus artworks in the western sense. However, they undergo a recontextualisation contrary to the normal way in which cult objects become part of a museum: Manuel Mendive's artworks are reproduced and worshipped as religious images.



Humberto Mayol. Ohne Titel, aus der Serie „Promesas“  
 Untitled, from the series “Promesas,” 2001

Mosquera's second example is just as important when considering why photography (and video art) is to a large extent absent from previous analysis of Afro-Cuban aesthetics. He mentions the production process of some late works of Juan Francisco Elso, who died in 1988 and who Mosquera describes as the prophet of “new Cuban art.” The sculptor who (like Mendive) was initiated into *Santería* “charged” his artworks with ritual and so gave them magic powers.<sup>24</sup> The fact that these works have been nurtured with the artist's blood and contain

<sup>17</sup> Zur jahrelangen Kontrolle der kubanischen Bilderwelt durch das Kulturministerium, vgl. Cristina Vives in Wride, 2001, S. 85ff.

<sup>18</sup> So nannte Fidel Castro einmal seine Heimat, vgl. Rogelio Martínez Furé: *Diálogos imaginarios*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997, S. 9.

<sup>19</sup> Diese manifestierte sich in der Abschaffung des Religionsverbotes für Mitglieder der kommunistischen Partei im Jahre 1991 und selbstverständlich im Papstbesuch von 1998. Vgl. Pedro Pérez Sarduy/Jean Stubbs (Hrsg.): *AfroCuba*, Ocean Press, Melbourne, 1993, S. 10.

<sup>20</sup> Für Eugenio Valdés gehören die afrokubanischen Religionen „zu den am meisten konsultierten Instrumenten der Nicht-Konformität“, da ihre Ausübung auf versteckte und persönliche Weise im Inneren der Häuser stattfindet“, Eugenio Valdés Figueroa: „Landkarten der Sehnsucht. Zeitgenössische kubanische Kunst“, in: Matt, 1999, S. 154.

<sup>21</sup> Vgl. Antonio Eligio (Tonel): „Die Insel, die Landkarte, die Reisenden“, in: Matt, 1999, S. 23.

<sup>22</sup> Lindsay, 1996, S. 204 und S. 220. Lindsay, ein gebürtiger Panamese, der heute in den Vereinigten Staaten lebt, schließt mit dem Begriff *Latinos* bewusst die in den USA lebenden Lateinamerikaner ein.

<sup>23</sup> Vgl. Jean-Hubert Martin: *Altäre*, Ausstellungskatalog, Museum Kunst Palast, Hatje Cantz Verlag, 2001, S. 14.

Cf. Jean-Hubert Martin: *Altäre*, Ausstellungskatalog, Museum Kunst Palast, Hatje Cantz Verlag, 2001, p. 14.

<sup>24</sup> “[The artwork] is ‘charged’ in the manner of a Kongo *nkisi*, with the artist's own blood mixed with that of his wife, together with other elements hidden within the body cavity of the figure,” Mosquera in Lindsay, 1996, p. 245. According to Cabrera, the *nkisi* or *nkiso* is the home in which a power, a ghost dwells,” Lydia Cabrera, cited in Barnett, 2000, p. 116. Cf. Martin, 2001, p. 294.



der *afrokubanischen Ästhetik*, um mit den Grenzen der traditionellen Medien und Strömungen zu brechen:

„Mendieta's chosen path led her to mix the philosophy of the anti-art, anti-gallery movements of the 1960s and 1970s with feminist issues and aesthetic elements of Santería rituals. [...] For many Latino artists, experiencing dissatisfaction with the limitations of traditional art media or with the direction of their work, turning to the spirit world of the orishas meant dramatic changes. In many cases, they abandoned single media (painting, printmaking or sculpture) or modernist styles such as minimalism and abstract expressionism in favor of performance art, body art, earthworks, multimedia collages, or art installations.”<sup>22</sup>

Dass in dieser Aufzählung die Fotografie nicht erwähnt wird, hat weniger mit dem erwähnten Desinteresse kubanischer Kulturinstitutionen an religiöser Fotografie zu tun, sondern vielmehr mit den konstituierenden Eigenschaften dieses Mediums. Den von Lindsay aufgezählten „single media“ ist gemein, dass sie eine starke Auseinandersetzung mit dem Material aufweisen. Durch Schnitzen, Formen, Malen oder Zeichnen wird ein Objekt erschaffen, das – je nach Kontext und Verwendung – als Kultgegenstand oder Kunstwerk aufgefasst wird.<sup>23</sup> Dabei gibt es auch Hybridprodukte und sogar Überläufer zwischen den Kategorien, wie Gerardo Mosquera an zwei Beispielen kubanischer Künstler zeigt: Die Bilder Manuel Mendives (geb. 1944) seien zwar keine Kultobjekte, sondern *Gemälde*, also Kunstwerke im westlichen Sinne. Dennoch widerfähre ihnen eine – der üblichen Musealisierung des kultischen Objektes entgegengesetzte – Rekontextualisierung: Es komme nämlich vor, dass die Kunstwerke Manuel Mendives wie Heiligenbildchen reproduziert und verehrt werden.

Das zweite Beispiel Mosqueras ist ebenso wichtig, wenn es um die Frage geht, warum die Fotografie und Videokunst in der bisherigen Analyse der afrokubanischen Ästhetik weitgehend fehlen. Er schil-



Marta María Pérez Bravo. *Cultos paralelos*, 1986-87

dert den Entstehungsprozess einiger Spätwerke des 1988 verstorbenen Juan Francisco Elso, den er als Propheten der „neuen kubanischen Kunst“ bezeichnet. Der (ebenso wie Mendive) in die Santería initiierte Bildhauer habe seine Kunstwerke mit rituellen Handlungen „aufgeladen“ und ihnen auf diese Weise magische Kräfte verliehen.<sup>24</sup> Den kunstinteressierten Betrachtern entgeht völlig, dass diese Werke mit dem Blut des Künstlers genährt wurden und versteckte Weihgaben enthalten. Sie stehen dem Machwerk genauso unwissend gegenüber wie der legendäre Priester der Kirche von Trinidad seiner he-

hidden offerings is completely missed by observers interested in art. They confront this concoction just as unaware as the legendary priest from the church in Trinidad was of his Saint Barbara. The holy statue that the priest received as a gift from some of his parishioners had in fact previously been filled with magic offerings to Chango, the god of thunder.<sup>25</sup>

In "religious art" the production process and the end product have always had a ritual meaning that is alien to photography (and even more

<sup>24</sup> „[The artwork] is ‚charged‘ in the manner of a Kongo *nkisi*, with the artist's own blood mixed with that of his wife, together with other elements hidden within the body cavity of the figure“, Mosquera in Lindsay, 1996, S. 245. Laut Cabrera ist der *Nkisi* oder *Nkiso* „die Wohnstätte, in der eine Macht, ein Geist haust“, Lydia Cabrera, zitiert in Barnett, 2000, S. 116. Vgl. Martin, 2001, S. 294.

<sup>25</sup> Vgl. Raúl Canizares: *Walking with the Night. The Afro-Cuban World of Santería*, Destiny Books, Rochester, Vermont, 1993.

Cf. Raúl Canizares: *Walking with the Night. The Afro-Cuban World of Santería*, Destiny Books, Rochester, Vermont, 1993.

<sup>26</sup> „Formal und methodologisch betrachtet, sind die Altäre und zeitgenössischen Kunstinstitutionen miteinander vergleichbar. Bei beiden gleichermaßen werden die Gegenstände im Raum so angeordnet, dass sie einen Sinn ergeben. Die Unterschiede bestehen auf der Ebene der Zweckbestimmtheit, der Freiheit des Künstlers und der Gruppe der Rezipienten“, Martin 2001, p. 12.



*El otro lado del alma*. Dokumentarfilm / Documentary film, 2003



*El otro lado del alma*. Dokumentarfilm / Documentary film, 2003

ligen Barbara. Die Heiligenstatue, welche die Pfarre von einigen Gemeindemitgliedern als Geschenk empfing, war nämlich zuvor mit magischen Weihgaben des Donnergottes Changós gefüllt worden.<sup>25</sup>

Bei der religiösen Kunst sind der Schaffensprozess und das Endprodukt seit jeher von einer rituellen Bedeutung, die der Fotografie (und

so to moving pictures). One need only think of the masterpieces of Christian art which once hung in churches as altarpieces, and naturally also the masks and cult objects of Africa and Oceania which are today not only to be found in ethnological museums. In the case of installations and performative works the formal and methodological proximity to altars is evident.<sup>26</sup>

erst recht dem bewegten Bild) fremd ist. Man denke nur an die Meisterwerke der christlichen Kunst, die einst als Altarbilder in Kirchen hingen, und natürlich an die Masken und Kultobjekte Afrikas oder Ozeaniens, die sich heute nicht nur in ethnologischen Museen finden. Im Falle von Installationen und performativen Werken ist die formale und methodologische Nähe zu Altären offensichtlich.<sup>26</sup>

Fotografie und Videokunst hingegen sind Techniken künstlerischen Ausdrucks, in denen der Künstler eine beobachtende Distanz zum Objekt benötigt. Nicht die taktile Bearbeitung, sondern das Leiten eines Lichtstrahls in eine *black box* und seine Wiedergabe auf Papier oder Bildschirm erzeugen das gewünschte Ergebnis. Dieser Prozess ist weit aus „objektiver“ als die rituelle Mechanik einer Performance (man denke neben Ana Mendieta an Manuel Mendive oder Tania Bruguera) oder die Erschaffung einer Skulptur, Installation oder Malerei zur selben Thematik. Die Fotografen und Videokünstler benötigen nämlich eine kreative Distanz zum Objekt, einen Abstand, der sie nicht als Teil, sondern als Gegenüber des Abbildes definiert.

Ein „Aufladen“ der Fotografie mit spiritueller Energie ist schon aufgrund der fehlenden Objekthaftigkeit nicht möglich. Dies wird in der digitalen Fotografie (die ja aus nicht be-greifbarer Information besteht) besonders deutlich. Seines dokumentarischen Charakters wegen ist das fotografische Abbild für die kultische Verehrung ungeeignet, und deshalb kaum auf Altären zu finden. Wenn auf spiritistischen Altären Fotografien angebracht werden, dann eben gerade zur Erinnerung an *konkrete* Verstorbene.

Im Werk von Marta María Pérez verschmilzt der scheinbare Gegensatz zwischen künstlerischer Qualität und dokumentarischem Charakter der Fotografie im Kraftfeld der religiösen Symbole.<sup>27</sup> Die enge Freundin der Religionsforscherin Natalia Bolívar widmet ihr künstlerisches Schaffen seit den späten achtziger Jahren ausschließlich der Reflexion über die afrokubanischen Religionen. Dabei benützt sie auf scham-

Photography and video art, in contrast, are techniques of artistic expression in which the artist requires an observational distance to the object. Rather than tactile work, it is the directing of light into a black box and its reproduction on paper or screen which produce the desired result. This process is far more “objective” than the ritual mechanics of a performance (besides Ana Mendieta, Manuel Mendive and Tania Bruguera come to mind) or the production of a sculpture, installation or painting on the same theme. Photographers and video artists need a creative distance to the object, a distance which does not define them as a part but rather as a counterpart to the image.

“Charging” photography with spiritual energy is already impossible due to its lack of object character. This is particularly evident in digital photography (which consists of ungraspable information). Because of its documentary nature the photographic image is not suitable for cult worship and therefore hardly to be found on altars. When photographs are put on spiritualist altars it is in fact precisely to remember *real* deceased people.

In the work of Marta María Pérez the apparent contradiction between artistic quality and the documentary character of photography melts in the force field of religious symbols.<sup>27</sup> The close friend of the religion researcher Natalia Bolívar has, since the late eighties, dedicated her artistic production exclusively to reflection on Afro-Cuban religions. In doing so she unashamedly uses her own body as a stage prop which she sets in relation to cult objects of *Santería* and the *Palo Monte* cult and uses the documentary character of photography<sup>28</sup> to portray a personal physical experience. This mystification of her own (female) body fundamentally distinguishes itself from the theatrical self dramatisation of René Peña, but also from the aestheticising body portrayals by Rotimi Fani Kayode, Mario Cravo Neto and Gerardo Suter who also refer to Afro-American and/or Mesoamerican cults.<sup>29</sup> Marta María Pérez uses her own body as basic material

<sup>26</sup> „Formal und methodologisch betrachtet, sind die Altäre und zeitgenössischen Kunstinstallationen miteinander vergleichbar. Bei beiden gleichermaßen werden die Gegenstände im Raum so angeordnet, dass sie einen Sinn ergeben. Die Unterschiede bestehen auf der Ebene der Zweckbestimmtheit, der Freiheit des Künstlers und der Gruppe der Rezipienten“, Martin 2001, S. 12.

<sup>27</sup> „The artistic assumption of the Afro-American presence is manifested in Marta María Pérez in a unique manner. She has been the first to treat it on her own body and in relation to her feminine experience, using her own photographic image“, Mosquera in Lindsay, 1996, S. 252. “The artistic assumption of the Afro-American presence is manifested in Marta María Pérez in a unique manner. She has been the first to treat it on her own body and in relation to her feminine experience, using her own photographic image,” Mosquera in Lindsay, 1996, p. 252.

<sup>28</sup> “In a way, my photography is documentary because I construct the image which I then photograph. The image can only exist in the photograph,” Herzog, et al., 2002, p. 127.

<sup>29</sup> “Pérez stresses a testimonial, personalized character, availing herself of the documentary capacity of photography, not of its artistic potential,” Mosquera in Lindsay, 1996, p. 252.



José Agraz Solans. *Ohne Titel*, aus der Serie „Mensajero de Ochún“  
 Untitled, from the series "Mensajero de Ochún," 1959

lose Weise den eigenen Körper als Bühnenrequisit, das sie mit kulturellen Objekten der *Santería* und des *Palo-Monte*-Kultes in Beziehung setzt, und bedient sich des dokumentarischen Charakters der Fotografie<sup>28</sup> zur Abbildung einer persönlichen körperlichen Erfahrung. Diese Mystifikation des eigenen (weiblichen) Körpers unterscheidet sich grundsätzlich von der theatralischen Selbstinszenierung René Peñas, aber auch von den ästhetisierenden Körper-Darstellungen von Rotimi Fani Kayode, Mario Cravo Neto und Gerardo Suter, die sich ebenfalls auf afroamerikanische bzw. mesoamerikanische Kulte beziehen.<sup>29</sup> Marta María verwendet ihren eigenen Körper als Werkstoff, indem sie ihn zum Altar werden lässt. Diese „Re-Mystifikation des Weiblichen“ ist – ähnlich wie die Ritual-Performances Tania Brugueras – dem Erbe Ana Mendiets verbunden.

Der mythische Charakter von Marta María Pérez' Fotos entsteht einerseits durch die Verkörperung der Symbole beim Aufnehmen des Fotos (den Auslöser drückt zumeist ihr Mann Flavio) und andererseits durch einen Eingriff in der Dunkelkammer, der zur Isolierung das

in that she makes it into an altar. Like the ritual performances of Tania Bruguera, this "re-mystification of the female" is connected to the legacy of Ana Mendieta.

The mythic character of Marta María Pérez' photos is on the one hand produced by the embodiment of symbols as the photos are taken (her husband Flavio is usually the one behind the camera) and on the other hand through an intervention in the dark room which leads to the isolation of the content of the picture from the material it is on. A mask during development creates a round margin which circles the image like a fog. This formal device presupposes a serious critical look at the photographic process and lifts the depicted scene above the level of reality of palpable photographic paper – in a similar way to how divine scenes are raised above the earthly sphere with a band of clouds in Christian painting. Marta María first applied this technique in connection with the religious theme, which can be observed by comparing the *Cultos paralelos* produced in 1987 and the works Marta María produced during her pregnancy in 1985–86. From this point on, this manipulation characterises all Marta María's known works. Therefore, the portrayed scene is lifted into a higher sphere removed from the observer.

In the production process Marta María Pérez attaches great importance to ensuring the "specific materiality" of the religious objects: for example when she wears the *Santería* necklaces she always displays them in the colours and with the beads which correspond with the *orisha* she is alluding to, even if they can only be seen as grey tones in black and white photography. What she describes as "a moral obligation to the theme" is thereby a ritual – unseen by the observer. This is a conceptual act in which she finally uses photography to "charge her artwork" with the power of the cults.

The difference between documentary and conceptual photography in dealing with the Afro-Cuban religions can best be seen in the works of Humberto Mayol, who is highly successful in following the tradi-

<sup>28</sup> „In gewisser Weise ist meine Kunst dokumentarisch, weil ich das Bild konstruiere und dann abfotografieren lasse. Es geht nur so“, Herzog, 2002, S. 261.

<sup>29</sup> „Pérez stresses a testimonial personalized character, availing herself of the documentary capacity of photography, not of its artistic potential“, Mosquera in Lindsay, 1996, S. 252.



René Peña. *Ohne Titel, aus der Serie „Ritos“ / Untitled, from the series "Ritos,"* 1992

Bildinhaltenes vom Trägermaterial führt. Eine Maske beim Entwickeln erzeugt einen annähernd runden Rand, der sich wie ein Nebel um das Bild legt. Ein Kunstgriff, der eine kritische Auseinandersetzung mit dem fotografischen Prozess voraussetzt und die dargestellte Szene über die Realitätsebene des greifbaren Fotopapiers hinaushebt – ähnlich wie in der christlichen Malerei himmlische Szenen durch ein Wolkenband von der irdischen Sphäre abgehoben werden. Diese Technik wendet Marta María zum ersten Mal im Zusammenhang mit dem religiösen Thema an. Das zeigt ein Vergleich des 1987 geschaffenen *Cultos paralelos* mit den Werken, die Marta María während ihrer Schwangerschaft 1985/86 geschaffen hatte. Von da an kennzeichnet diese Manipulation alle bekannten Werke Marta Marías. Durch sie wird die dargestellte Szenerie gleichsam in eine höhere, dem Betrachter ent-rückte Sphäre gehoben.

Im Schaffensprozess legt Marta María Pérez größten Wert auf die Wahrung der „spezifischen Materialität“ der religiösen Objekte: Wenn sie etwa die Halsketten der *Santería* trägt, stellt sie sie immer in den



Sandra Ramos. *Ohne Titel*, aus der Serie „Promesas“  
*Untitled*, from the series „Promesas,” 2001

tion of Cuban documentary photography in the majority of his works on this topic. In other works, an attempt to approach the subject on a theoretical level can be observed.

Mayol's best photographs of Afro-Cuban rituals show silent dialogues between the faithful and objects of worship carefully arranged in the setting. In an untitled photograph from the series, *Los santos de la calle* (The saints of the street), a woman with curlers in her hair displays complete indifference to the ritual slaughter of a goat. However, if you follow the extension of her bored gaze on the two-dimensional image plane, it leads – beyond the arms of the priest – directly to the sacrificial beast. These subtle ambiguities distinguish Mayol's master works from any scientific documentation or personal memories of a religious feast. A comparison with Brazilian photographer José Madeiros, who recorded the rites of the *Candomblé* in the 1950s, comes to mind.

Another photograph shows a follower of “crossed” spiritualism.<sup>30</sup> Although the spiritualist turns from the altar, both nevertheless communicate as elements that compose the photograph. The same applies to the *Palero*, who turns away from his *Nganga*, the magic cauldron of the *Palo Monte* cult.<sup>31</sup> Here, we also see the representation of an emotional bond through the composition of the photograph.

The aforementioned conceptual variants of Mayol's examination of syncretisms can be seen in the *Memorias* (Memories) series. Multiple exposures represent the overlap of belief systems, most expressly in the photograph depicting a statue of Saint Barbara, a female torso and eye/nose section. Comparisons of this transparent film to the physical internalisations of Marta María Pérez Bravo could not be less flattering for Mayol: his view bounces off, while hers penetrates image and onlooker.

Syncretisms and documentary character also distinguish the reportages of Elio Delgado. His work is closely bound with the lega-

<sup>30</sup> The “crossed” spiritism has developed from the blending of the Kadejian Spiritism with the Afro-Cuban cults and the ritual veneration of the death common among the Cuban indigenous inhabitants.

<sup>31</sup> The *nganga*, a receptacle made from iron contains bones, hollowed earth, sticks and other ingredients, is considered the fundament of all Congo religions, „their real centre and gravitation point”, Bar-net, 2000, p. 116.

Farben und mit den Perlen dar, die dem *Orisha* entsprechen, auf den sie anspielt, auch wenn diese in der Schwarzweiß-Fotografie nur als Grautöne auszumachen sind. Was sie als „moralische Verpflichtung dem Thema gegenüber“ bezeichnet, ist somit ein – für den Betrachter unsichtbares – Ritual. Ein konzeptueller Akt, der einen Endpunkt in der Annäherung an das kultische „Aufladen des Kunstwerks“ in der Fotografie markiert.

Der Unterschied zwischen dem dokumentarischen und dem konzeptuellen fotografischen Umgang mit den afrokubanischen Religionen lässt sich am besten am Œuvre Humberto Mayols festmachen. Denn er schließt in den meisten seiner Werke zu diesem Thema mit großem Erfolg an die Tradition der kubanischen Dokumentarfotografie an. In anderen Werken ist der Versuch auszumachen, dem Thema auf einer theoretischen Ebene beizukommen.

Mayols beste Aufnahmen afrokubanischer Rituale zeigen stille Dialoge zwischen den Gläubigen und sorgfältig auf der Bildfläche ver-

cy of “epic photography”, which knew no contradiction between journalistic documentation and artistic interpretation. In his series on the pilgrimage to the Church of Saint Lazarus near Havana, Elio focuses on those ritual acts emerging from the syncretistic merging of Afro-Cuban religions with Spanish Catholicism. The consecration of a bottle of spirits by the priest is as illustrative as the dual benediction of a child, which Elio depicts in the photographs *Bendición* (Blessing) and *Padre nuestro* (Our Father). After the boy has received the Catholic sign of the cross on his forehead, his father lifts him up high with both arms, which is customary in African blessings.

Partly in collaboration with Jorge Luis Álvarez Pupo, Elio Delgado created his own series, which is concerned with the voodoo beliefs of the ancestors of Haitian immigrants in southern Cuba. By studying them over several months and establishing personal contacts, Delgado uses this series to document rituals, practices and trance states otherwise not accessible to the public.



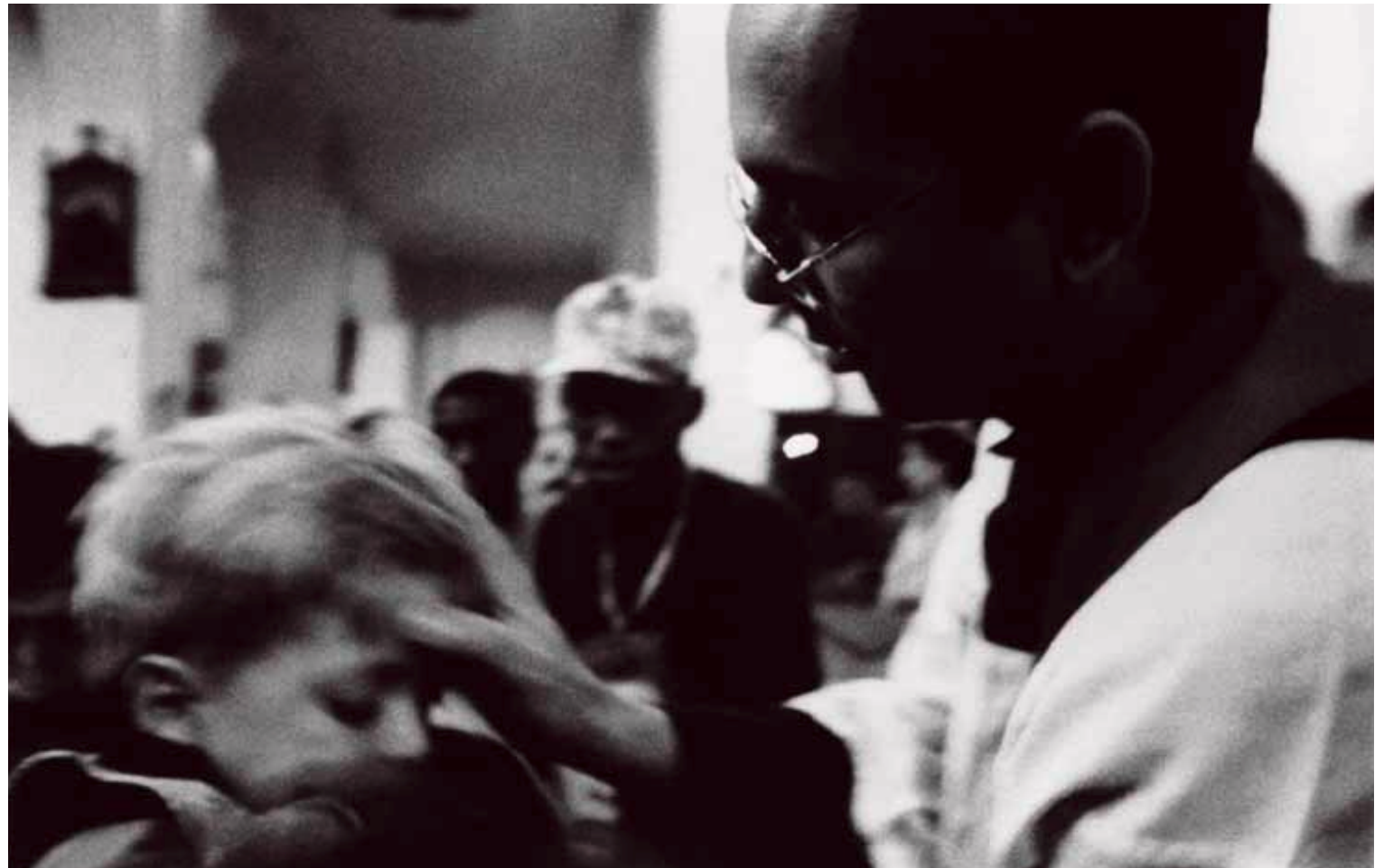
Niurka Barroso. *Ohne Titel*, aus der Serie „Huellas compartidas“  
*Untitled*, from the series “Huellas compartidas,” 2004



Niurka Barroso. *Ohne Titel*, aus der Serie „Huellas compartidas“  
*Untitled*, from the series “Huellas compartidas,” 2004

teilte Kultgegenstände. Auf einem unbetiteltem Bild der Serie *Los santos de la calle* (Die Heiligen der Straße) demonstriert eine Frau mit Lockenwicklern ihr komplettes Desinteresse an der rituellen Schlachtung einer Ziege. Folgt man jedoch der Verlängerung ihrer gelangweilten Blicke auf der zweidimensionalen Bildebene, führen diese – über die Arme der Priester – direkt zum kultischen Tieropfer hin. Diese subtilen Mehrdeutigkeiten unterscheiden Mayols Meisterwerke von jeglicher wissenschaftlicher Dokumentation oder auch von persönlichen Andenken an ein religiöses Fest. Der Vergleich mit

At first, one is reminded of the Haitian series by the Spanish photographer Cristina García Rodero, which depicts followers of this religion performing ecstatic contortions and bathing in mud. García Rodero's manneristic images are from an outsider's point of view, however, and are characterised by the voyeuristic perspective of a war photographer. Therefore, the works of Elio Delgado and Jorge Luis Álvarez Pupo have less in common with these large-format exhibition objects than with García Rodero's earlier works, such as her intimate analysis of pagan customs in Spanish Catholicism.



Elio Delgado. *Padre nuestro*, aus der Serie „Peregrinación“ / *Padre nuestro*, from the series “Peregrinación,” 2001

<sup>30</sup> Der gekreuzte Spiritismus ist aus dem Verschmelzen des Kadeuc'schen Spiritismus mit den afrokubanischen Kulturen und der rituellen Totenverehrung der kubanischen Ureinwohner entstanden.

<sup>31</sup> Die Nganga, ein Eisenkessel, der Knochen, geweihte Erde, Äste, andere Gegenstände enthält, gilt als die Grundlage der Kongo-Religionen, „ihr wirklicher Mittel- und Brennpunkt“, Barnet, 2000, S. 116.



dem brasilianischen Fotografen José Madeiros, der in den fünfziger Jahren die Riten des *Candomblé* festgehalten hat, drängt sich förmlich auf.

Eine andere Fotografie zeigt eine Anhängerin des „gekreuzten“ Spiritismus<sup>30</sup>. Die Spiritistin wendet sich zwar von ihrem Altar ab, jedoch kommunizieren beide als Kompositionselemente im Aufbau des Bildes. Dasselbe gilt für den *Palero*, der seiner *Nganga*, dem Zauberkessel des *Palo-Monte*-Kults, den Rücken zugekehrt.<sup>31</sup> Auch hier finden wir die Repräsentation einer emotionalen durch eine bildkompositorische Verbindung.

Die angesprochene konzeptuelle Variante von Mayols Auseinandersetzung mit den Synkretismen ist an der Serie *Memorias* festzumachen. Mehrfachbelichtungen repräsentieren die Überlagerung von Glaubenssystemen, am ausdrücklichsten in der Aufnahme, die gleichzeitig eine Statuette der heiligen Barbara, einen weiblichen Torso und eine Augen-Nasenpartie zeigt. Der Vergleich dieser transparenten Bildfolien zu den körperlichen Verinnerlichungen Marta María Pérez Bravos könnte gar nicht ungünstiger für Mayol ausfallen: Sein Blick prallt ab, der ihre durchdringt Bild und Betrachter.

Synkretismen und dokumentarischer Charakter zeichnen auch die Reportagen Elio Delgados aus. Sein Werk steht in enger Beziehung mit dem Erbe der „epischen Fotografie“, die ebenfalls keinen Widerspruch zwischen journalistischer Dokumentation und künstlerischer Interpretation kannte. In seiner Serie über die Pilgerfahrt zur Kirche des heiligen Lazarus nahe Havanna konzentriert sich Elio auf jene rituellen Handlungen, die aus dem synkretistischen Zusammenwachsen der afrokubanischen Religionen mit dem spanischen Katholizismus entstanden sind. Die Weihung einer Schnapsflasche durch den Priester ist dafür ebenso beispielgebend wie die doppelte Segnung eines Kindes, die Elio in den Fotos *Bendición* (Segen) und *Padre nuestro* (Vater unser) darstellt. Nachdem der Knabe das katholische Kreuzzeichen auf



Elio Delgado. *Bendición*, aus der Serie „Peregrinación“  
*Bendición*, from the series „Peregrinación“, 2001

der Stirn empfangen hat, hebt ihn sein Vater mit beiden Armen in die Luft, was einem afrikanischen Segen entspricht.

Teilweise in Zusammenarbeit mit Jorge Luis Álvarez Pupo hat Elio Delgado einige Serien geschaffen, die sich mit dem Voodoo-Glauben der Nachkommen der haitianischen Einwanderer im Süden der Insel beschäftigen. Durch monatelanges Studium ihrer Rituale und das Aufbauen persönlicher Kontakte schafften sie es, Rituale, Praktiken und Trancezustände zu dokumentieren, die dem Blick der Öffentlichkeit ansonsten unzugänglich sind.

Natürlich fühlt man sich im ersten Moment an die haitianische Serie der spanischen Fotografin Cristina García Rodero erinnert, die Gläubige dieser Religion in ekstatischen Verrenkungen und im Schlamm badend darstellt. Die manieristischen Bilder der Spanierin sind jedoch aus einer Außenseiterposition heraus entstanden und vom voyeuristischen Blick einer Kriegsphotografin geprägt. Elio Delgados und Jorge Luis Álvarez Pupos Werke haben deshalb mehr mit García Roderos früheren Arbeiten, etwa ihrer intimer Analyse der paganischen Bräuche im Spanischen Katholizismus gemein als mit diesen großformatigen Schauobjekten.

Besonders beachtenswert sind die Arbeiten Jorge Luis Álvarez Pupos. Während Elio an der Darstellung von Bewegung interessiert ist, überzeugt Pupo in der Charakterisierung der Gläubigen, die Rituale durchführen. Seine überwältigenden Porträts, wie *Trance* von 2000 sind imstande, die spirituelle Energie der Gläubigen auf den Betrachter zu übertragen. In jüngeren Arbeiten unter dem Einfluss René Peñas verwendet Pupo auch das manipulierte Selbstporträt mit religiös behafteten Symbolen, die jedoch (nach eigenen Aussagen des Künstlers) eher einen Zwischenschritt als ein künstlerisches Endprodukt markieren und weit weniger beeindrucken als die Porträts der Voodoo-Tänzer.

Peña, der selbst keine bestimmte Religion praktiziert, ist durch Familienmitglieder und Freunde ständig mit der afrokubanischen Spiritu-

Especially noteworthy are the works by Jorge Luis Álvarez Pupo. While Elio was interested in the representation of motion, Pupo was committed to the characterisation of the faithful who carried out the rituals. His overwhelming portraits, such as *Trance* from 2000, are capable of transmitting the spiritual energy of the faithful to the onlooker. In more recent works, influenced by René Peña, Pupo uses manipulated self-portraits with religious symbols, portraits which (according to the artist's own statements) denote an intermediate step rather than an artistic end-product, and make much less of an impression than the portraits of the voodoo dancers.

Peña, who practices no particular religion himself, is constantly confronted with Afro-Cuban spirituality through family members and friends. Accordingly, his photographic experiments, which revolve around the construction of his own identity (or, more precisely, his self-perception), often include this subject. Peña's works do not depict any specific cults: he translates the religious codes into his own sign language, as in the series *Ritos* (Rituals) from 1992. A comparison of Pupo's *Trance* and an untitled photograph by Peña, in which he depicts a purification ritual with a hen's egg, demonstrates the contrast between an "authentic" ritual and a "staged" one.

Perhaps the most exciting picture of this series is a self-portrait of the artist with folded hands and a dead chick. On one level, this is deeply concerned with the cultural codes of the Afro-Cuban belief system. On another, it explores the social rites of daily life. In a contemplative attitude, the artist represents himself as a torso figure from whose mouth a drop of water falls – just as he fires off the studio flash: a successful feat, a physical self-portrayal of the photographing subject and ambiguous play with a symbolically charged object. In the year the photograph was taken, the private breeding of small animals was approved as a means of countering the food crisis on the island. Soon, gaggles of chicks and hens could be heard



Elio Delgado. *Sacrificio*, aus der Serie „Vodu“  
*Sacrificio*, from the series "Vodu," 2001

alität konfrontiert. Dementsprechend schließen seine fotografischen Investigationen, die sich um die Konstruktion seiner eigenen Identität (oder besser gesagt, sein Selbstbild) drehen, diese Thematik oftmals ein. Peñas Werke stellen keine konkreten Kulte dar: Er übersetzt die religiösen Codes in seine eigene Zeichensprache, wie in der Serie *Ritos* (Rituale) aus dem Jahr 1992. Die Gegenüberstellung von Pupos *Trance* und Peñas unbetitletem Bild, auf dem er ein Reinigungsritual mit einem Hühneri darstellt, zeigt den Gegensatz zwischen einem „authentischen“ und einem „gestellten“ Ritual.

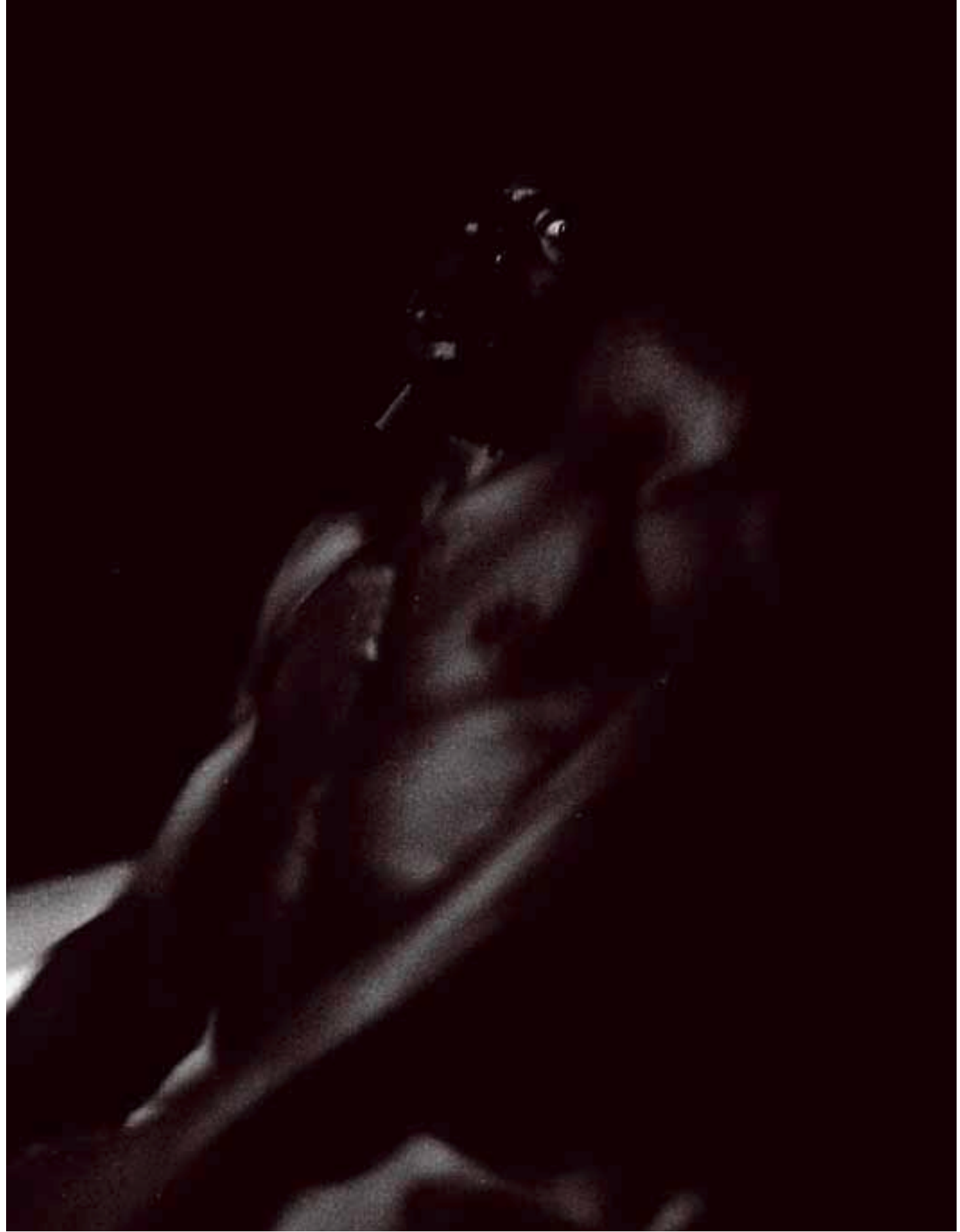
Das vielleicht spannendste Bild dieser Serie ist ein Selbstporträt des Künstlers mit gefalteten Händen und einem toten Küken: Einerseits beschäftigt es sich intensiv mit den kulturellen Codes der afrokubanischen Glaubenswelt, andererseits mit den sozialen Riten des täglichen Lebens. In kontemplativer Haltung stellt sich der Künstler selbst als Torsosfigur dar, aus dessen Mund ein Wassertropfen fällt – gerade in dem Moment als er den Studioblitz abfeuert. Ein gelungenes Kunststück, eine körperliche Selbstdarstellung des fotografierenden Sub-



Jorge Luis Álvarez Pupo. *Ohne Titel*, aus der Serie „Los poderes de Ogú“  
*Untitled*, from the series "Los poderes de Ogú," 2001

from every window in the already over-populated Havana residential districts. In addition to this ironic commentary on living conditions in the "special period," the dead chick, of course, symbolises the religious sacrifice of animals. Hence, the difference between René Peña's perfectly staged studio photograph and Marta María Pérez's atmospheric photographs lies in the *use of symbols* on the one hand, and their *embodiment* on the other.

Jorge Luis Álvarez Pupo.  
*Trance, aus der Serie „Los poderes de Ogú”*  
*Trance, from the series “Los poderes de Ogú,”*  
2001





René Peña.  
*Ohne Titel, aus der Serie „Ritos“*  
*Untitled, from the series "Ritos,"*  
1992



Liudmila y Nelson (LyN). *San Lázaro*, Diptychon / Diptych, 2002

jekts und ein vieldeutiges Spiel mit einem symbolisch aufgeladenen Objekt. Im Entstehungsjahr des Fotos wurde die private Kleintierzucht freigegeben, um der Nahrungsmittelkrise auf der Insel entgegenzutreten. Schon bald war aus allen Fenstern der ohnehin überbevölkerten Wohnviertel Havannas das Gackern von Küken und Hühnern zu vernehmen. Neben diesem ironischen Kommentar auf die Lebensumstände in der „Spezialperiode“, symbolisiert das tote Küken natürlich auch den rituellen Opfertod des Schlachttieres. Der Unterschied zwischen René Peñas perfekt inszenierter Studiofotografie und Marta María Pérez' auratischen Aufnahmen liegt also in der *Verwendung* von Symbolen einerseits und ihrer *Verkörperung* andererseits.

Sandra Ramos beschäftigt sich erst seit kurzem mit den neuen Medien. Die ausgebildete Druckgrafikerin und erfolgreiche Objektkünstlerin bringt eine gewisse Ungezwungenheit bezüglich der fotografischen Tradition mit. Ihre Videoarbeit *Promesas* (Versprechen) behandelt die Pilgerfahrt zur Kirche des heiligen Lazarus im Dorf Rincón nahe



Sandra Ramos is only lately concerned with new media. This skilled print designer and successful object artist brings a certain ease with respect to photographic tradition. Her video work *Promesas* ("Promises") concerns the pilgrimage to the Church of Saint Lazarus in the village of Rincón near Havana. Pilgrims are shown fulfilling their promises to *San Lázaro*, which require them to cover the kilometre-long route – often for days – by crawling on their knees. They often tie heavy stones to their extremities and take children along, as well as statues of saints and little wooden boxes for alms.

Ramos cuts a few scenes, each a few seconds long, from her video material and repeats these in loops. The photograph of a candle extinguishing serves as a transition between the individual pilgrims. *San Lázaro* is an ambiguous saint who emerged from the syncretistic merging of Christian hagiography with several African deities. In addition to its function as a metaphor, the candle plays an important role as an offering for the *Santos*, both in Catholicism and in Afro-Cuban religions.

Havana. Die Pilger werden beim Erfüllen ihrer Versprechen an *San Lázaro* gezeigt, die daraus bestehen, dass sie den kilometerlangen Weg – oft tagelang – auf Knien, oder kriechend zurücklegen. Oft binden sie schwere Steine an ihre Gliedmassen und führen Kinder, Heiligenstatuen und Holzkistchen für Almosen mit sich. Ramos schneidet aus ihrem Videomaterial einige wenige Sekunden dauernde Szenen heraus und wiederholt diese dann in Loops. Als Überleitung zwischen den einzelnen Pilgern dient die Aufnahme einer erlöschenden Kerze. *San Lázaro* ist ein vieldeutiger Heiliger, der aus dem synkretistischen Verschmelzen der christlichen Hagiografie mit mehreren afrikanischen Gottheiten entstanden ist. Die Kerze spielt neben ihrer metaphorischen Funktion eine wichtige Rolle als Opfergabe für die *Santos*, im Katholizismus genauso wie in den afrokubanischen Religionen.

Das gleiche Material verwendete Ramos für eine Serie von digitalen Fotografien. Diese nahm sie direkt vom Bildschirm auf und fügte in jedes der Fotos eine Textzeile ein. Die Gesamtheit Bild-Verse ergibt ein Gedicht des kubanischen Poeten Indamiro Restano. Die Farbe der Textzeile ist jeweils in der gleichen schmutzigen Tonalität wie die digitalen Nachtaufnahmen gehalten, wodurch der Eindruck einer Leucht-reklame vermieden wird. Vielmehr schreibt sich der Text in die Textur des elektronischen Bildes ein.

Liudmila Velasco und Nelson de Arellano haben sich vor mehr als einer Dekade zur künstlerischen und privaten Teamarbeit entschlossen. Seit-her dient ihnen bevorzugt die Fotografie als Vehikel für ihre konzeptuellen Arbeiten, die sie mit dem Pseudonym "LyN" signieren. Auf ihrem Diptychon *San Lázaro* ist ebenfalls ein Pilger zu sehen, der sich auf dem Weg zur Kirche von Rincón befindet. Die Künstler haben die Fotos vom Dach ihres Plattenbaus in Alamar, einem Vorort von Havana – und immerhin noch dreißig Kilometer von der Wallfahrtsstätte entfernt – aufgenommen. Der Pilger wird von seiner Frau begleitet, die ihm mit Zweigen den Weg von Kieselsteinen freikehrt. Wie von einem Nimbus umhüllt schleppt sich der Schmerzensmann aus dem Bild.

Ramos used the same material for a series of digital photographs. She took these directly from the screen and inserted a line of text into each of them. The The phrases are taken from a poem by the Cuban poet Indamiro Restano. In each case, the colour of the lines of text is kept in the same dirty tonality as in the digital night shots, thereby avoiding the impression of a neon sign and inserting the text into the texture of the electronic picture.

Over a decade ago, Liudmila Velasco and Nelson de Arellano became committed to one another, artistically and emotionally. Since then, photography has been the preferred vehicle for their conceptual works, which they sign with the pseudonym "LyN." A pilgrim can likewise be seen in their diptych *San Lázaro* (Saint Lazarus). The artists took the photographs from the roof of their pre-fabricated concrete-slab apartment block in Alamar, a suburb of Havana, situated thirty kilometres from the pilgrimage site. The pilgrim is accompanied by his wife, who clears the pebbles from the road for him with branches. As if shrouded by a nimbus, the man of sorrows trudges out of the picture.



Kattia García. *Yoli*, 2001

Auch Raúl Cañibano nimmt sich jedes Jahr des Wallfahrtsthemas an und begibt sich am Jahrestag des heiligen Lazarus auf Bilderjagd. Auf seiner Suche nach dem entscheidenden Augenblick arbeitet er mit dem Überraschungseffekt: Seine Kamera lässt Menschen und Dinge in visuelle Beziehungen treten, die neue und oftmals unerwartete semantische Interpretationen zulassen. Indem er seinen Protagonisten genügend "Freiraum" (etwa eine menschenleere Straße, eine weiße Wand oder eine dunkle Fläche) zugesteht, erzeugt Cañibano ein Gleichgewicht in der zweidimensionalen Bildfläche.<sup>32</sup> Manchmal unterstreicht er die Unmittelbarkeit des Moments mittels einer Person, die direkt in die Kamera blickt. Dadurch bezieht er den Betrachter in das Bildgeschehen ein und ermuntert ihn, in seine vielschichtigen – und oft ironischen – Werke einzutauchen.

Ramón Pacheco kommt aus der gleichen fotografischen Tradition wie Cañibano, allerdings sind seine Werke einfühlsamer und direkter. Selbst in Randbereichen der Gesellschaft erscheint er nie als voyeuristischer Eindringling, sondern vielmehr als Einwohner dieser Grenzlandschaften, der es versteht, ihre spezifischen Rituale und Gebräuche festzuhalten. Ihm wurde vorgeworfen, er hätte die Zustände in der Zeit der "Spezialperiode" mit seinen Sozialstudien zu plastisch dokumentiert. Dabei ging es dem Fotografen vielmehr um die Darstellung der Überlebensstrategien, die seine Landsleute entwickelten, um die Schwierigkeiten des täglichen Lebens zu meistern. Vielleicht war das mit ein Grund dafür, dass man ihm gestattete, ein Abakuá-Begräbnis zu fotografieren. Pacheco ist nicht daran interessiert, sensationelle Details über den afrikanischen Geheimbund an das Licht der Öffentlichkeit zu tragen. Vielmehr spiegelt seine Serie die gemeinsame Trauer des Männer-Geheimbundes wider, der einen ihrer verstorbenen Brüder ehrt.<sup>33</sup>

Den Männerbünden und für Frauen unzugänglichen Hochämtern der afrokubanischen Religionen (wie etwa der Grad des *Babalawo*) steht die rege Beteiligung der Frauen am religiösen Leben (besonders in der *Santería* und dem Spiritismus) entgegen.

Raúl Cañibano also deals with the subject of the pilgrimage each year and sets out in search of pictures on the Saint Lazarus anniversary. In his search for the decisive moment, he works with the shock effect. His camera allows people and things to enter into visual relationships that permit new and often unexpected semantic interpretations. By giving his protagonists enough "space" (perhaps an empty street, a white wall or a dark surface), Cañibano creates a balance in the two-dimensional scene.<sup>32</sup> Sometimes, he underscores the immediacy of the moment by having a person look directly into the camera. In this way, he involves the onlooker in the photographic event and encourages his or her immersion in the artist's complex – and often ironic – works.

Ramón Pacheco comes from the same photographic tradition as Cañibano, although his works are more empathetic and direct. Even in marginalized areas, he never appears as a voyeuristic interloper, but rather as an inhabitant of these border landscapes who understands how to capture their specific rituals and customs. He has been accused of documenting conditions during the "special period" too vividly with his social studies. Here, the photographer was more concerned with portraying the survival strategies that his countrymen developed to master the difficulties of everyday life. Perhaps this was the reason he was allowed to photograph an Abakuá burial. Pacheco is not interested in revealing the sensational details of the African secret society to the general public. Rather, his series reflects the shared grief of the male secret society, which is paying tribute to one of its brothers who has died.<sup>33</sup>

Standing opposed to the male secret societies and the high positions that are inaccessible to women of the Afro-Cuban religions (such as the rank of *Babalawo*) is the active participation of women in religious life (especially in *Santería* and spiritualism).

In her intimate portrait series, Kattia García examines the role(s) of women in Cuban society. In doing so, she depicts women in their daily

<sup>32</sup> Vgl. Moritz Neumüller: „Raúl Cañibano“, in: Alejandro Castellote (Hrsg.): *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana 1991–2002*, Eds. Lunewerg, Madrid, 2003. Moritz Neumüller: "Raúl Cañibano," in: Alejandro Castellote (ed.): *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana 1991–2002*, Eds. Lunewerg, Madrid, 2003.

<sup>33</sup> Eugenio Valdés hat mich auf eine der frühesten Publikationen aufmerksam gemacht, die in Kuba zu diesem Thema erschienen sind. Es handelt sich um „La Muerte del Ecobio“, erschienen im *Magazine de Hoy*, am 1. Juni 1947 (wiederveröffentlicht in Enrique Rodríguez Sosa: *Los Ñañigos*, Ediciones Casa de las Américas, Havanna, 1982, S. 427–432). Dort wird das Begräbnisritual wiedergegeben und sogar eine Übersetzung der afrikanischen Gesänge geliefert. Eugenio Valdés has drawn my attention on one of the first Cuban publications on this subject, an article called "La Muerte del Ecobio," published in *Magazine de Hoy*, on June 1<sup>st</sup>, 1947 (re-published in Enrique Rodríguez Sosa: *Los Ñañigos*, Ediciones Casa de las Américas, Havana, 1982, p. 427–432). The article recounts the funeral ritual and compliments them with the translations of the African chants.





Raúl Cañibano. *Ohne Titel*, aus der Serie „San Lázaro“ / *Untitled*, from the series "San Lázaro," 2001

Kattia García untersucht in ihren intimen Porträtserien die Rolle(n) der Weiblichkeit in der kubanischen Gesellschaft. Dabei zeigt sie die Frauen in ihren Routinen und Ritualen des täglichen Lebens:<sup>34</sup> „Die Wirtschaftskrise hat in Kuba zu einer Krise der Werte geführt und viele Frauen suchen die Lösung ihrer Probleme in der *Santería*“, sagt die Künstlerin über die Fotos, die sie von einigen ihrer Freundinnen vor deren persönlichen Altären und Schreinen gemacht hat. Die Holzkästen, welche die *Orichas* enthalten, waren in der Zeit der religiösen Intoleranz in die Hinterzimmer verbannt worden. Seit die Regierung sich entschloss, ihre Politik bezüglich der religiösen Praxis zu ändern, werden diese Schreine wieder hervorgeholt und von ihren stolzen Besitzerinnen gerne gezeigt. Kattia García stellt die *Santeras* als demütige Gläubige dar, die ein tiefgläubiges (aber auch sehr pragmatisches) Verhältnis zu ihren Schutzgöttern pflegen: Sie bitten die Götter näm-

routines and rituals:<sup>34</sup> “The economic crisis in Cuba has led to a crisis of values and many women are seeking solutions to their problems in *Santería*,” says the artist about the photographs, which she took of some of her friends before their personal altars and shrines. The wooden boxes, which contain the *orichas*, were relegated to the back room during the period of religious intolerance. Since the government changed its policy regarding religious practices, these shrines have been brought out again and are gladly displayed by their proud owners. Kattia García depicts the *santeras* as humble believers who maintain a profound relationship with their tutelary gods. They ask the gods, in exchange for animal sacrifices and ritual dances, to stand by them in difficult living conditions. While Pacheco's pictures are of ethnological interest, since they record a particularly rare and mysterious ritual, Kattia García – like Niurka Barroso – documents entirely ordinary religious practices.

Barroso, who is initiated in *Santería* herself, works as a press photographer for the French news agency AFP. Her digital photographs of dancers and sacrificial beasts are far removed from traditional Cuban press photography in style and technique.<sup>35</sup> In the picture, which depicts preparations for the sacrifice of two pigeons, a spectator can be seen staring into space. This type of exhibited indifference can also be seen in the aforementioned photograph by Humberto Mayol, *Matanza* (Killing). There, by contrast, the gazes of the woman in hair curlers fulfil a specific function in the picture's composition that is missing in these photographs. Riskier – and therefore more appealing – than the aforementioned comparison of Humberto Mayol with Brazilian photographer José Madeiro, is the work by Niurka Barroso with Pierre “Fatumbi” Verger. In her documentation of *Santería*, Barroso uses the same direct visual language.<sup>36</sup> And, to be sure, Pierre Verger would also work with a practical digital camera today to record the rituals of the African and Afro-Brazilian cults.

Pedro Abascal is also initiated in *Santería*, but his works on the African legacy are determined by silent poetics, not by intense drive. His

<sup>34</sup> Vgl. Kattia García: „Women in the New Cuba“, in: McCoy, 2003, S. 118.

Cf. Kattia García: “Women in the New Cuba,” in: McCoy, 2003, p. 118.

<sup>35</sup> Diese lebt immer noch in den staatlichen Tageszeitungen weiter, die klingende Namen wie *Granma* (so hieß das Schiff, mit dem Fidel Castro von Mexiko aus nach Kuba übersetzte) und *Juventud Rebelde* tragen.

This tradition is still vivid in state newspapers that have names as lyrical as *Granma* (the name of the ship that carried Fidel Castro from Mexico to Cuba) and *Juventud Rebelde*.

<sup>36</sup> Der brasilianische Fotograf Mario Cravo Neto spricht von Verger als „jemandem, der sich selbst gar nicht als Künstler begreift“, Herzog, 2002, S. 199.

The Brazilian photographer Mario Cravo Neto speaks of Verger as “a man who doesn't consider himself an artist,” Herzog, et al., 2002, p. 73.

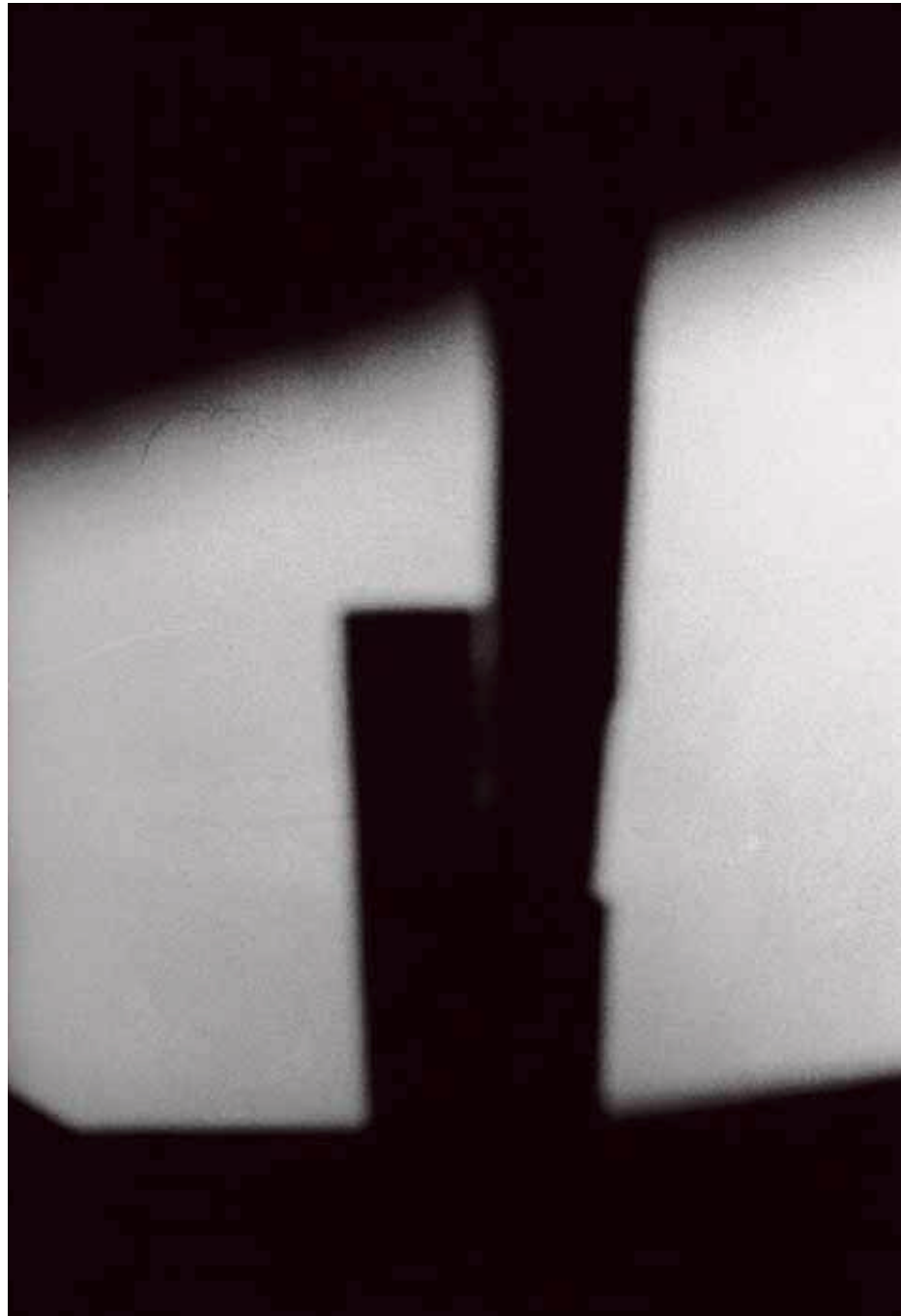


LyN. *Proyecto blanco*, 2002

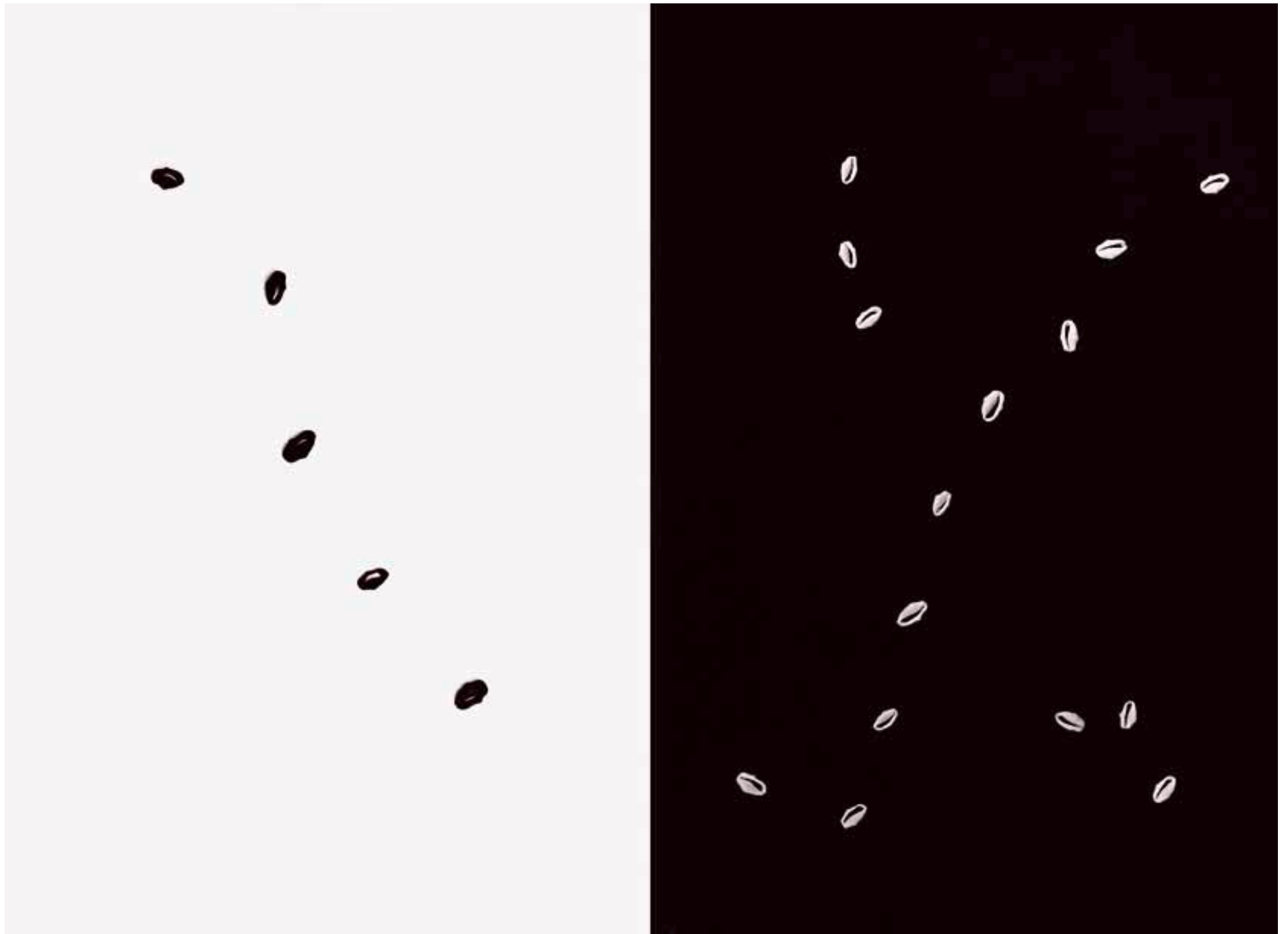
lich im Tausch gegen Tieropfer und Tanzfeste, ihnen in schwierigen Lebensumständen beizustehen. Während Pachecos Bilder von ethnologischem Interesse sind, da sie ein besonders rares und geheimnisvolles Ritual festhalten, dokumentieren Kattia García wie auch Niurka Barroso ganz alltägliche Kulte.

Barroso, die selbst in die *Santería* initiiert ist, arbeitet als Pressefotografin für die französische Nachrichtenagentur AFP. Ihre Digitalfotografien von Tänzen und Tieropfern sind stilistisch und technisch weit von der klassischen kubanischen Pressefotografie entfernt.<sup>35</sup> Auf dem Bild, das die Vorbereitungen für die Opferung zweier Tauben zeigt, erkennt man einen Zuseher, der ins Leere blickt: diese Art von zur Schau gestellter Teilnahmslosigkeit ist auch auf dem schon erwähnten Foto *Matanza* Humberto Mayols zu sehen: Dort hingegen erfüllen die Blicke der Frau mit Lockenwicklern eine konkrete bildkompositorische Funktion, die diesen Aufnahmen fehlt. Riskanter – und deshalb auch reizvoller – als der oben angestellte Vergleich Humberto Mayols mit dem brasilianischen Fotografen José Madeiros ist jener von Niurka Barroso mit Pierre "Fatumbi" Verger: In ihrer Dokumentation der *Santería* bedient sich Barroso nämlich derselben unmittelbaren Bildsprache.<sup>36</sup> Und Pierre Verger würde heute wohl auch mit einer praktischen Digitalkamera arbeiten, um die Rituale der afrikanischen und afrobrasilianischen Kulte festzuhalten.

Pedro Abascal ist ebenfalls in die *Santería* initiiert, jedoch sind seine Arbeiten über das afrikanische Erbe von einer stillen Poetik, nicht von heftigem Treiben bestimmt. Seine Serie *Balance eterno* besteht aus fotografischen Kompositionen, die den Einfall des gleißenden kubanischen Tageslichtes in Lichtschächte oder halbverdunkelte Räume darstellen. Helligkeit existiert nur in ihrer Beziehung zur Dunkelheit, denn Licht und Schatten ergänzen und bedingen einander: Das gilt ebenso für jene Bilder, die sich auf der menschlichen Netzhaut bilden, wie für den fotografischen Prozess. Diese abstrakten "Licht-schäften" in schwarz-weiß wurden von einem *Patakí* (Mythos) über die Er-



Pedro Abascal. *Ohne Titel, aus der Serie „Balance eterno“*  
*Untitled, from the series "Balance eterno," 2001*



Ricardo Elías. *La canoa sin remos no llega a su destino – oshè tonti marunlà*, 2002

schaffung der Welt inspiriert: Das dualistische Prinzip des *Guten* (Gott), welches einer *bösen* Macht (Satan) gegenübersteht, ist der Mythologie der afrikanischen Religionen grundsätzlich unbekannt. Vielmehr komplementieren sich positive und negative Aspekte in einer Person, einer Gottheit oder der Welt als ganzes und bilden so ein fortwährendes Gleichgewicht, *Balance eterno*. Dass diese Komponente der Serie in ihrer ersten internationalen Veröffentlichung völlig missverstanden wurde, offenbart die Notwendigkeit einer Rekontextualisierung der zeitgenössischen kubanischen Fotografie im Hinblick auf ihre Beschäftigung mit dem afrikanischen Kulturerbe.<sup>37</sup>

Die afrikanischen Mythen spielen auch in Ricardo Elías' Serie *Diloggún* eine wichtige Rolle. In dieser Arbeit über das Weissagesystem spielt Ricardo Elías – wie schon in früheren Serien<sup>38</sup> – mit vieldeutigen kulturellen und zeichentheoretischen Codes: Bei der Konsultation des Orakels wirft der *Santero* sechzehn Kauri-Muscheln auf den Boden, wo sie entweder mit ihrer „sprechenden“ oder mit ihrer „schweigenden“ Seite nach oben zu liegen kommen. Jede mögliche Anordnung ist einem *Patakí* und verschiedenen Sprüchen zugeordnet. Aus der Vielzahl der möglichen Kombinationen wählt der Künstler jene aus, deren Sinnsprüche – auf magische Art und Weise – starke soziopolitische Konnotationen haben, so etwa: „Zuviel Zucker erzeugt Bitterkeit“, „Ein Boot ohne Ruder gelangt nie ans Ziel“, oder „Alles besitze ich und doch habe ich nichts“. Man darf sich ruhig an Juan Antonio Molinas „Ästhetik des Truges“ erinnern fühlen, mittels derer der ideologische Aspekt des Mediums Fotografie und speziell der Dokumentaraufnahme aufgedeckt wird.<sup>39</sup> Diese Fotografien bedienen sich jedenfalls der prophetischen Zeichensprache des *Diloggún*-Orakels als Vehikel für einen geistreichen Kommentar über das gegenwärtige Leben auf der „utopischen Insel“.

Für die Ausstellung *el otro lado del alma* hat das schon erwähnte Künstlerhepaar LyN eine Installation geschaffen, die auf der Dokumentation einer Performance im historischen Stadtkern von Havanna basiert. Liudmila hat ihren Kopf vollständig mit einem weißen Tuch

*Balance eterno* (Eternal Balance) series consists of photographic compositions that depict the onset of the glistening Cuban daylight in light shafts or semi-dark rooms. Lightness only exists in relation to darkness, as light and shadow complement and determine each other. This applies as much to the images formed on the human retina as it does to the photographic process. These abstract “light-scapes” in black and white were inspired by a *patakí* (myth) about the creation of the world: The dualistic principle of *good* (God), which confronts an *evil* power (Satan), is basically unknown in the mythology of African religions. Rather, positive and negative aspects complement each other in a person, a deity or the world as a whole, and thus form a constant balance, *balance eterno*. That fact that this component of the series was misunderstood in its first international publication calls attention to the importance of placing contemporary Cuban photography in a new context with respect to its engagement with African cultural heritage.<sup>37</sup>

African myths also play an important role in Ricardo Elías' series *Diloggún*. In this work on the system of prophecies, Ricardo Elías – as in earlier series<sup>38</sup> – plays with ambiguous cultures and semiotic codes. In consulting the oracle, the *santero* throws sixteen Kauri shells on the ground, where they come to rest with either their “speaking” or their “silent” side facing up. Every possible arrangement is assigned a *patakí* and different sayings. From the many combinations, the artist chooses the one whose sayings have – in a magical way – strong socio-political connotations, such as: “Too much sugar produces bitterness,” or “A boat without oars never reaches its destination,” or “I possess everything, yet I have nothing.” This may well remind one of Juan Antonio Molina's “The Aesthetics of Illusion,” by means of which the ideological aspect of the photography medium, and especially the documentary photograph, are covered.<sup>39</sup> In any case, these photographs use the prophetic sign language of the *Diloggún* oracle as a vehicle for a witty commentary about current life on the “utopian island.”

<sup>37</sup> „A photographer most often associated with his images of the street, Abascal distills his experience of the built environment into minimal – though monumentalized – studies of architectural details and shadow“, Wride, 2001, S. 67. “A photographer most often associated with his images of the street, Abascal distills his experience of the built environment into minimal – though monumentalized – studies of architectural details and shadow,” Wride, 2001, p. 67.

<sup>38</sup> Vgl. Castellote, 2003, S. 39. Cf. Castellote 2003, p. 39.

<sup>39</sup> Juan Antonio Molina, zitiert in Matt, 1999, S. 151. Juan Antonio Molina, cited in Matt, 1999, p. 151.

verhüllt und spaziert durch die engen Straßen Althavannas, während Nelson mit einer Video- und einer Polaroidkamera die Reaktionen der Passanten einfängt. Das Ergebnis ist eine Serie von dutzenden Fotos und ein sechzigminütiges Video in schwarzweiß. Die Wichtigkeit der Farbe Weiß in den afrokubanischen Kulturen, die öffentliche Erfüllung von „Versprechen“ an die Heiligen und die religiöse Praxis, die Köpfe der *lyabós* (Initiierten) bei deren Initiation zu verdecken, bilden den Nährboden für zahlreiche Spekulationen der Passanten über die Bewandnis des ungewöhnlichen Schauspiels. In der Verbreitung dieser neu entstandenen „Legenden“ – Ergebnisse einer Interpretation aus einem bestimmten kulturellen Kontext heraus – findet Liudmilas und Nelsons Arbeit ihre Vollendung.

Auch Juan Carlos Alóms Kurzfilm *Evidencia* ist in schwarzweiß gedreht, bis auf eine einzige Szene, in der man für einen kurzen Augenblick lang den Mond am tiefblauen Abendhimmel erblickt. Wie in Ana Mendiets *Death of a Chicken* von 1972 geht es in Alóms 2001 entstandenem Film um die künstlerische Verarbeitung einer real inszenierten Schlachtung eines Opfertieres, in diesem Fall einer Ziege.

Auch in seinen Fotos erlaubt Alóms Ikonografie gewisse religiöse Interpretationsmöglichkeiten, obwohl er niemals direkt auf spezifische afrokubanische Rituale verweist. Die Thematik der afrikanischen Diaspora wird dabei im Werk *Arbol replantado* (verpflanzter Baum) offenbar. Man fühlt sich bei diesem Werk mit Recht an eine Bemerkung Eugenio Valdés erinnert, in der er das Wesen der zeitgenössischen kubanischen Fotografie beschreibt:

„Betrachten wir zum Beispiel die Besonderheiten der aktuellen kubanischen Fotografie im Verhältnis zu jener aus der Zeit der ersten beiden Jahrzehnte der Revolution, so lässt sich eine Entwicklung von einem stärker symbolischen Inhalt hin zu einem stärker metaphorischen Inhalt beobachten, wobei aber weiterhin dieselben Codes der Heroisierung des Subjekts verwendet werden.“<sup>40</sup>

For the exhibit *el otro lado del alma* (the other side of the soul), the aforementioned married artist couple, LyN, created an installation based on the documentation of a performance in the historic city centre of Havana. Liudmila cloaked her head completely with a white scarf and strolled through the narrow streets of old Havana, while Nelson captured the reactions of passers-by with a video and a Polaroid camera. The result is a series of dozens of photographs and a sixty-minute video in black and white. The importance of the colour white in the Afro-Cuban cults, the public fulfilment of "promises" to the saints, and the religious practice of covering the heads of the *lyabós* (initiated) during their initiation, provides fertile ground for much speculation by the passers-by about the reason for the unusual spectacle. With the dissemination of these newly created "legends" – the results of an interpretation out of a certain cultural context – Liudmila's and Nelson's work is completed.

Juan Carlos Alóm's short film *Evidencia* (Evidence) is also shot in black and white, except for a scene in which one sees the moon for one brief moment in the deep-blue evening sky. As in Ana Mendieta's *Death of a Chicken* from 1972, Alóm's film from 2001 is about the artistic processing of the staged but real slaughter of a sacrificial animal, in this case a goat.

In his photographs too, Alóm's iconography allows for certain religious interpretations, although he never refers directly to specific Afro-Cuban rituals. At the same time, the theme of the African diaspora is evident in the work *Arbol replantado* (Transplanted Tree). This work rightly reminds one of a remark by Eugenio Valdés in which he describes the essence of contemporary Cuban photography:

"If we consider, for example, the peculiarities of current Cuban photography in relation to that of the first two decades of the revolution, strong symbolic content to strong metaphorical content can be observed, in which, however, the same codes for glorifying the subject continue to be used."<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Valdés Figueroa in Matt, 1999, S. 151.  
Valdés Figueroa in Matt, 1999, p. 151.



Juan Carlos Alóm. *Árbol replantado*, 1995

Ramón Pacheco. *Ohne Titel*, aus der Serie „Funeral Abakuá“  
*Untitled*, from the series “Funeral Abakuá,” 2002





Dabei bezieht sich Valdés besonders auf jene der hier gezeigten Künstler, die in der internationalen Kunstszene – auch dank seines eigenen persönlichen Engagements – ihren verdienten Platz gefunden haben. Die Essenz der Ausstellung *el otro lado del alma* liegt allerdings in der Einbeziehung jener kubanischen Fotografen und Fotografinnen, die in der dokumentarischen Tradition arbeiten.<sup>41</sup> Durch dieses erweiterte Spektrum kann einerseits die Verschmelzung der afrokubanischen Ikonografie mit dem gemeinsamen visuellen Erbe der Karibikinsel anschaulich gemacht werden. Andererseits dient das Thema als Vehikel eines kuratorischen Konzepts, das darauf abzielt, neue Einsichten in die *andere Seite* der aktuellen kubanischen Fotografie und Videokunst zu geben.

Here, Valdés refers in particular to those artists shown here who have found the place they deserve on the international art scene – thanks also to his personal commitment. Indeed, the essence of the exhibit *el otro lado del alma* lies in the inclusion of those Cuban photographers who work in the documentary tradition.<sup>41</sup> With this expanded range, on the one hand, the merging of Afro-Cuban iconography with the common visual heritage of the Caribbean island can be made clear. On the other hand, the subject serves as a vehicle for a curatorial concept which aims to provide new insights into the *other side* of current Cuban photography and video art.

<sup>41</sup> Eugenio Valdés, in einem persönlichen Email an den Autor vom 22. November 2004.

Eugenio Valdés, in a personal email to the author, on November 22<sup>nd</sup>, 2004.

