

Unstimmige Illusionen

Discordant Illusions

Eugenio Valdés

Auf der anderen Seite der Seele gibt es nur mehr das Mysterium. Von dieser Seite aus können wir vielleicht irgendetwas erahnen, mit Mühe ein Trugbild, das sich sofort wieder verflüchtigt, als wäre es von neugierigen Blicken aufgescheucht worden. Ja, auf dieser Seite gibt es auch Spekulationen über die andere, die immer ungenau sind, manchmal scheu und misstrauisch gegenüber dem Unbekannten, manchmal hochtrabend, poetisch, wie eine der Geschichten über den Ursprung der Welt. Man kann sich, von der anderen Seite her, sogar den großen Schöpfer Oba-Ogó vorstellen, wie er den ersten Menschen erschuf, indem er über seinen Kot blies.

Auf der anderen Seite befinden sich die Geheimnisse der Welt und auch die geheimen Pfade, die wir noch nicht gegangen sind. Wir würden uns täuschen, dächten wir, dass sich nur die Überwelt auf der anderen Seite der Seele befindet. Auch die Welt lässt sich nicht auf diese oberflächliche und verdächtige Facette reduzieren, die uns durch ein kurzes Versehen enthüllt wurde. Die ganze Welt – die sein wird und die war – befindet sich auf der anderen Seite, denn von dieser haben wir nur die plötzliche Gewissheit am Leben zu sein, bis zu der Stunde, in der wir spüren, dass der *Iruke* genannte Pferdeschwanzwedel von Oya uns übers Gesicht fährt.

Die Geschichten oder *Patakís* bestimmen das Verhalten und die Entscheidungen der Gläubigen. Manchmal tadeln sie ihre Handlungen oder weisen auf ihr falsches Verhalten hin. Jeder bekommt, was er verdient, wenn er das, was ihm die Schrift sagt, missachtet. In den *Patakís* wird das, was durch Erfahrung gesichert ist, und die göttliche

On the other side of the soul, mystery is the only thing that exists. From that side, we may be able to just barely make out an illusion that disappears quickly and as anxiously as someone who has been studied by an inquisitive eye. There are also speculations about the other side of the soul, always imprecise; sometimes they are timid and suspicious of the unknown and other times they are grandiloquent, poetic, like a commentary about the origin of time. We can imagine the great creator, Oba-Ogó, generating the first men, by blowing over his excrements, from the other side.

The secrets of the world and the secret paths that we have yet to follow are also on the other side. We would be wrong to think that only the underworld exists on the other side of the soul; the world can not be understood by reducing it to this superficial aspect which was revealed to us only by a fleeting oversight. The whole world – that which has been and that which will be – is on the other side; but we don't experience vivid proof that we are living until the moment that we feel the *iruke* (a horsetail flywhisk) of Oya give us a little slap in the face.

The stories, or *patakís*, shape the behavior and guide the decisions of the religious followers, and on occasion they may even censure their acts or alert them of their wrong doings. If these warnings are ignored, the individuals will get what they deserve. The *patakís* explain the divine wisdom, and the knowledge that has been proven true by experience; they tell us how the spells should be carried out, and even the reasons we should or shouldn't undertake a particular project.



Humberto Mayol. *Ohne Titel*, aus der Serie „*Los santos de la Calle*“ / *Untitled*, from the series “*Los santos de la Calle*,” 2000

Weisheit artikuliert. Sie sagen uns, wie die magischen Handlungen richtig vollzogen werden müssen, ja sogar warum wir das eine oder andere zu tun oder zu unterlassen haben.

Das Irdische gehört uns nicht. Seine Verbindungen mit jener verborgenen Seite der Seele zeigen uns, dass alles, was wir sind und tun,

Life on earth does not belong to us; its bond with the occult side of the soul tells us to what extent who we are and what we do is the result of what we inherit from our ancestors. There are no experiences that have not already been experienced by them; and the Afro-Cuban deities are consulted in order to compare our existence with a perpetual *déjà vu*.

mit dem weiterlebenden Erbe unserer Verstorbenen verbunden ist. Es gibt nichts, was wir erleben, das nicht schon unsere Ahnen erlebt hätten. Und die afrokubanischen Gottheiten werden zu Rate gezogen, um unsere Existenz in einer Art fortdauerndem Déjà-vu mit früheren Leben zu vergleichen.

In Kuba leben die Toten mit den Lebenden zusammen, so wie die afrokubanischen Gottheiten, die unsere Vaterschaft akzeptiert haben, miteinander zusammenwohnen. Bei dieser Vermischung und diesem Austausch von Irdischem und Überirdischem scheinen das Leben der Lebenden und der Tod der Toten an einem anderen Ort zu geschehen. Vor den Toten muss man keine Angst haben: *Die Lebenden sind viel gefährlicher*, sagt Esteban Montejo.¹ In dieser Welt bietet man dem Verstorbenen Rum oder Schnaps an und es werden für ihn Wassergläser aufgestellt, was ebenso sehr auf den Spiritismus zurückgeht wie auf die Zeremonien afrikanischen Ursprungs. Bei einem Fest für die Verstorbenen im Cabildo von Santa Teresa, in der Gemeinde Matanzas, habe ich einmal gefragt, wozu denn die zerbrochenen Teller in einer Ecke des Saals liegen und man versicherte mir, dass „auf diese Weise sich die Geister ihrer eigenen Immaterialität bewusst werden und sich nicht zu sehr in die Dinge der Lebenden einmischen“. Trotzdem wird ein *Tata* (Priester) das unverzichtbare Eingreifen des *Nkisi* (Geist) fordern, wenn er seine *Nganga* (Zauberkessel) „arbeiten“ lässt.

Der Versuch, die Seele des Einzelnen durch ein Kameraauge zu erfassen, erfordert wohl einen sehr forschenden Blick. Dann kommen die eingebildeten Kritiker her und versuchen im Aufeinandertreffen der Blicke das psychologische Profil des Fotografierten zu erstellen.

Aber von der Seele der afrikanischen Gottheiten gibt es keine fotografischen Aufnahmen. Ich glaube auch nicht, dass man je die Seele einer anderen fotografieren konnte. Allerdings handelt es sich in unserem Fall um einen Entschluss der *Orishas*, der Götter selbst.

In Cuba, the dead co-inhabit with the living, as do the Afro-Cuban deities who accepted to father us. In these intersections and exchanges between the world and the underworld, the life of the living and the death of the deceased frequently seem to be taking place elsewhere. There is no reason to fear the dead: *the living are more dangerous* – says Esteban Montejo.¹ On this side of the soul, the deceased are offered rum or liquor, and glasses of water are also presented in the rituals, a tradition derived from spiritualism and ceremonies of Afro-Cuban origin. During a celebration for the deceased in the Cabildo de Santa Teresa located in the Matanzas region, I once asked why there were broken plates in the corner of the room, and I was told that “this is the way the spirits gain consciousness of their immateriality and do not interfere too much in the world of the living.” However, the *Tata* (priest) will invoke the necessary interference of the *nkise* (spirit) when he puts to “work” his *nganga* (magic receptacle).

Trying to capture the soul of an individual through a lens requires a very inquisitive eye. Then the critics arrive, and pretentiously try to describe the expressions and the psychological profile of the subject that has been photographed.

However, no photographs have ever been taken of the souls of African deities in Cuba. Nor do I believe that it is possible to photograph anyone's soul. But at least in this case it is a decision taken by the deities; the *orishas* do not appreciate being photographed, neither do the spirits who are roaming among us now. Perhaps they were able to foresee the associations made between photography and death, as Barthes observes in *The Lucid Camera*. It would be contradictory to have, like those little girls, “a life before them” and at the same time “already be dead”. The *orishas'* unwillingness to be photographed is justifiable: if photography is produced in a mythic time in which the past and the future are erased, it would be an insolence to let a camera disturb a subject that is already “photographed” to begin with.

¹ Esteban Montejo ist der Protagonist des dokumentarischen Romans *Der Cimarrón* von Miguel Barnet, der ursprünglich 1967 in Havanna erschienen ist. In Deutsch als Taschenbuch st 3040 bei Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002.

Esteban Montejo is a character in the testimonial novel *Cimarrón* by Miguel Barnet, Ed. Gente Nueva, Instituto del Libro, La Habana, 1967.

Denn den Orishas gefällt es überhaupt nicht, fotografiert zu werden. Und noch viel weniger den Geistern der Verstorbenen, die herumirrend unter uns weilen. Vielleicht ahnen sie die Verbindung zwischen Fotografie und Tod, von dem Barthes in *Die helle Kammer* sprach. Und es wäre überflüssig, wie jene Mädchen „das Leben vor sich“ zu haben und gleichzeitig „schon tot zu sein“. Die Orishas haben Recht mit ihrer Scheu: Wenn die Fotografie eine mythische Zeit erzeugt, in der es keine Vergangenheit und keine Zukunft mehr gibt, wäre es eine Anmaßung, Subjekte zu stören, die von vornherein „fotografiert“ sind.

Einige Anhänger der afrokubanischen Religionen, *Santeros* oder *Paleros* genannt, sind misstrauisch und lassen sich von Fremden auch nicht gern fotografieren. Wenn wir glauben, schon verstanden und alle möglichen Gegenstände akzeptiert zu haben, kann es einem hartnäckigen Fotografen passieren, dass er das allereinfachste Argument geliefert bekommt, das die literarische Phantasie dann in eine ebenso schlagende wie überraschende Antwort verwandelt:

„Wir machen also das Photo?“, fragte der Weiße bangend.

„NEIN!“, antwortete der ehrwürdige und alte (oder alte und ehrwürdige) Baró scharf.

„Warum nicht?“, fragte der bangende Weiße bangend.

Er hatte ihm diese Gunst nicht verweigert, weil er an seinen guten Absichten gezweifelt hätte, noch aus Angst, sein Bild würde vielleicht in die Hände eines anderen Hexers geraten, der, einmal im Besitz seines Porträts, einen Zauber (*bilongo*) über ihn verhängen oder ihm durch Nadelstiche (*puya-puya*) ohne weiteres den Garaus machen könnte, oder weil seine *Nganga*, abgesehen von der Entweihe, dadurch gebannt oder geschwächt worden wäre. Auch nicht, weil er Angst vor dem bedrohlichen *mensu* (Spiegel) einer Kamera hätte. Auch nicht, weil er dem weißen Mann misstraut hätte. Auch nicht ...

„Aber warum dann nicht?“, fragte der Weiße.

Some suspicious *santeros* and *paleros* do not like to be photographed by strangers either. When we finally think that we have understood and comprehended all of the possible motives for not allowing a picture to be taken, the *santero* might give a simple explanation to the persistent photographer, which may be transformed by a writer into a clear-cut and surprising answer:

"May we take a picture?" asked the anxious white man.

"NO!" the noble and old (or old and noble) Baró sharply responded.

"Why not?" asked the anxious white man anxiously.

The white man's favour had been denied not because Baró distrusted his good intentions, nor for fear that his image would end up in the hands of another wizard who might use the portrait to cast a spell on him (*bilongo*) or harm him with pins (*puya-puya*), nor because the *nganga* would tie him up and weaken him – no offense intended. Nor did he fear the curious *mensu* (mirror) of the camera. Nor did he distrust the white man. Nor... "So why not?" The white man asked.

Baró, noble, and old, and black, looked at him with his African eyes and then, with those same African eyes, he looked at the camera and finally spoke:

"Magic apparatus that traps an image by way of a reflection and an impression on light sensitive paper; it is an Asahi Pentax Spotmatic, with a photo-meter CdS, aperture f: 2.8. The old and noble Baró always comes out very badly in these photos!"²

The Dead Exist Beyond Time and Space

Maybe the past does not exist, at least not really. For this reason the protagonist of *1984*, Winston, obediently repeated "he who controls the past, controls the future; and he who controls the present, controls the past. In his cross examination O'Brian asks, "And do you believe Winston that the past really exists?"

² Guillermo Cabrera Infante: *Tres tristes tigres*, Ed. Seix Barral / Biblioteca Universal Formentor, 1981, p. 234.

Baró, ehrwürdig und alt, schaute ihn mit seinen afrikanischen Augen an, schaute dann (immer noch mit seinen afrikanischen Augen) auf die Kamera und sprach schließlich:

„Magisches Apparat, das Bild fängt mit Abdruck von Lichtreflex auf empfindliches Papier, ist Asahi Pentax Spotmatic mit CdS-Belichtungsmesser, Blende f: 2,8. Alter und ehrwürdiger Baró auf diesen Photos immer sehr schlecht getroffen!“²

Die Toten leben außerhalb von Zeit und Raum

Vielleicht hat die Vergangenheit nie existiert, zumindest nicht wirklich. Deshalb hatte Winston, die Hauptperson in *1984* keine andere Möglichkeit als zuzustimmen, dass "wer die Vergangenheit kontrolliert, die Zukunft kontrolliert". Worauf O'Brien beim Verhör nachsetzt: "Und glaubst du, Winston, dass es die Vergangenheit wirklich gibt?"

Als Folge der anhaltenden Diskussion über die angebliche Wahrhaftigkeit des Dokuments, die in der Mitte der Sechziger in Kuba begann, prägten sich während der Achtziger und am Beginn der Neunziger ästhetische Strategien aus, die versuchten, der offiziellen Kontrolle der Signifikate zu entgehen. Dadurch kam es zu einer kritischen Reflexion über den Raum der Darstellung und in der Folge zu einer relativen Unabhängigkeit gegenüber der journalistischen Fotografie, die heute noch immer der staatlichen Überwachung des Dokumentierten und der Nachricht dient:

Die Armut, die Hässlichkeit, der Verfall und die Traurigkeit gehören einer Wirklichkeitsebene an, deren Darstellung historisch ein Randphänomen war. Der Vorgang der Darstellung verleiht dem Dargestellten Prestige. [...] Außerhalb des Bildes zu stehen, bedeutet außerhalb einer ideologischen Wahrnehmung des Wirklichen zu sein, in einem Limbus gefangen zu sein, der alle Pforten zur Selbstwahrnehmung versperrt. Die nicht dargestellte Realität wird so zu einer entfremdeten Realität.³



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

The controversial idea that defends the presumed truthfulness of the photographic document was introduced to Cuba in the mid sixties, and as a result, during the eighties and the beginning of the nineties, new aesthetic strategies were developed in which the artists avoided the government's control over the signified. Priority was given to analytical reflections about space and representation. Furthermore, artists defined a certain independence from photojournalism which even now continues to subordinate photography to the government's strict monitoring of documents and news:

Poverty, ugliness, ruins, and sadness belong to a reality that has remained historically on the margin of the representation. Representation is an exercise of prestige for what is represented. [...] Being outside of the image is equivalent to being outside of the ideological notion of what is real. To remain in a state of limbo that closes all doors to self-recognition. A reality not represented becomes an alienated reality.³

² Guillermo Cabrera Infante: *Drei traurige Tiger*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, S. 276.

³ Juan A. Molina: Katalog der Ausstellung *El Voluble Rostro de la Realidad. Siete Fotógrafos Cubanos*, Havanna, 17. März – 17. April 1996, S. 9. An dieser Ausstellung nahmen José Manuel Fors, Ramón Pacheco, Carlos Garaicoa, Juan Carlos Alóm, Eduardo Hernández, René Peña, Manuel Piña teil.

Juan A. Molina: Exhibition catalogue: *El Voluble Rostro de la Realidad. Siete Fotógrafos Cubanos*, Havana, March 17th – April 17th, 1996, p. 9. The artists who presented artwork in this exhibit were: José Manuel Fors, Ramón Pacheco, Carlos Garaicoa, Juan Carlos Alóm, Eduardo Hernández, René Peña, Manuel Piña.

Bei Marta María Pérez handelt es sich um eine „performative“ Form der Fotografie, die im Studio, in Innenräumen und auf diese „entfremdete Wirklichkeit“ abzielt. In ihren Werken nehmen diese Innenräume auch andere Konnotationen an, wie das Persönliche, das Schöpferische, das Heimliche, das Marginale. Für die Künstlerin ist es so, dass ihre Themen und Anlässe, ja selbst die Art des Bildaufbaus dem Moment des Fotografierens vorausgehen „weil ich das Bild konstruiere und dann abfotografieren lasse. [...] Alles hat eine konzeptuelle und physisch konkrete Grundlage. [...] Die Bilder sind also genauso konstruiert wie man sie sieht. [...] Aber wenn es etwas Charakteristisches an meinem Werk gibt, dann ist das die Dekontextualisierung der Bilder. Ich befreie das Bild von Raum und Zeit“.⁴

Ausgehend vom Afrokubanischen, dem Ritual und der Untergrundkultur hat Marta María schon vor zwei Dekaden vorweggenommen, was die derzeitige Tendenz der Fotografie bestimmt, die das Epische und Heroische neu formuliert, indem sie die ideologische Qualität des Dokumentarischen, das immer wieder von der Tradition des Fotojournalismus im postrevolutionären Kuba betont wird, aufzeigt.

Das „Innere“ bedingt auch einige Besonderheiten der Optik, aus der Marta María bestimmte Eigenheiten der *Santería* und der *Regla de Palo Monte* betrachtet. Es ist allgemein bekannt, dass eine der meistpraktiziertesten Formen der Unangepasstheit in Kuba die afrokubanischen Religionssysteme sind, deren Ausübung sich auf verborgene und persönliche Weise in der häuslichen Privatsphäre abspielt. Die Notwendigkeit verwandelt sich von Wunsch in Forderung, denn der praktizierende Gläubige dieser animistischen Religionen bittet nicht nur, sondern lebt mit seinen Gottheiten und Ahnen zusammen und fordert von ihnen, dass sie seine unmittelbaren Probleme lösen. Vielleicht klingt daher etwas vom befehlenden und sentenzartigen Ton der Sätze, die Marta María aus den *Patakis* als Ausgangspunkt für ihre Bilder nimmt, in vielen ihrer Titel nach: *Osún, schütz; Das Meer passt in keinen Kopf; Kentere*

Marta María Pérez focuses on this “alienated reality” with a kind of “performance” photography elaborated in the studio. In her artwork, the “interior” takes on other connotations related to ideas such as the personal, the clandestine, the marginal, and authorship. For this artist, the themes, subject matter, and even the construction of the images precede the photographic act, “because I construct the image which I then photograph. [...] Everything has a concrete conceptual and physical base. [...] The images are constructed exactly



Marta María Pérez Bravo. *Caminos*, 1990

⁴ Interview von Hans-Michael Herzog mit Marta María Pérez Bravo. In: Katalog der Ausstellung *La Mirada – Looking at Photography in Latin America Today*. Gespräche, 2. Band, Daros Latin America Collection / Edition Oehrli, Zürich, 2002. S. 260-262.

nicht das Schiff des Lebens; Ich habe alles, alles fehlt mir; um nur einige anzuführen.

Innerhalb privater Räume nähren und aktivieren der *Santero* und der *Palero* ihre „Werkzeuge“ mit Hilfe einer Art religiösen Zeremonie, die darauf zielt, die Mächte, die ihr soziales Umfeld bestimmen, zu kontrollieren oder ihnen zumindest auszuweichen. Auf diese Weise verwandelt sich die *Santería* wie die *Regla de Palo Monte* in eine Sicherheitsgarantie für den Gläubigen und für seine Handlungsfähigkeit. Sie beflügeln seinen Willen, der durch den Glauben gestärkt und vom Wunsch beseelt ist, die Konflikte dieses unumkehrbaren Hindernislaufes, den man Leben nennt, zu lösen.

Die Künstlerin selbst hat bekannt, dass sie deswegen auf Elemente dieser Religionen zurückgreift, weil sie so lebensnah sind, dem Menschen und der praktischen Lösung seiner Schwierigkeiten nahe stehen. Sie hat begonnen mit den afrokubanischen Religionen zu arbeiten, sie in ihrem eigenen Körper zu entfalten und diese Symbiose zwischen dem Göttlichen und dem Irdischen herauszuarbeiten. Das rituelle Objekt erscheint auf diesen „Selbstporträts“ durch bestimmte Formen der Inszenierung mit menschlichen Eigenschaften ausgestattet und nimmt in sich die ganze Angst vor dem Schicksal und seinen Zumutungen, der Zeit und dem Tod, dem Wunsch und dem Möglichen auf. Wir wissen nicht, wer hier wen verkleidet, wir gelangen zu keiner Klärung, ob die Ikonen und symbolischen Attribute der Yoruba-Gottheiten die Form von Marta María annehmen oder ob es die Künstlerin – oder wie man vermuten kann, die *Santería*-Anhängerin – ist, die sich in ihre eigenen Ritualgegenstände verwandelt.

Die Richtung, deren Vorreiterin Marta María ist, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf neue Arten, sich den afrokubanischen Symbolsystemen durch die Fotografie und die Vielzahl von Optionen, die die zeitgenössische Kunst in dieser Richtung zur Verfügung stellt, zu nähern. Wir haben es hier nicht mit einer neuen Form von „religiöser Kunst“ zu tun. Noch

as you see them. [...] Although what is characteristic of my work is that the images are always contextualized. I free the image from time and space.”⁴

Working with Afro-Cuban rituals and underground culture, Marta María anticipated over two decades ago the actual photographic tendency which reconsiders and reformulates ideas about the epic and the heroic, while dismantling the ideological quality of the documentary, weighed down by the tradition of photojournalism in post-revolutionary Cuba.

From Marta María's point of view, the “interior” is also related to some of the characteristics particular to *Santería* and the *Regla de Palo Monte*. It is well known that in Cuba the Afro-Cuban religious system is one of the most efficient vehicles in communicating public inconformity because the rituals are carried out in the privacy of their members' homes. Necessity goes back and forth between desire and demand; the followers of animist religions do not just plead to the gods, they live with both their deities and their ancestors, and urge them to solve even their most immediate problems. Perhaps this why there is an imperative and sententious tone in the words of the *patakis*. Marta María has used some of these phrases as a starting point for the elaboration of her images and they often appear in the titles of her artwork as well, for example: *Osún, look after us, No head can hold the sea, Don't capsize the ship of life, I have everything, I have nothing*, to mention a few.

The *santeros* and the *paleros* nourish and activate their “tools” in private places, during religious ceremonies directed at trying to control, or at least alter, the forces that determine their social environment. Therefore, *Santería* and the *Regla de Palo Monte* offer their followers security because the deities have a capacity to act, a voluntary impulse backed by faith, and a desire to solve conflicts in the irreversible obstacle course called life.

⁴ Interview with Marta María Pérez Bravo by Hans-Michael Herzog. In the exhibition catalogue: *La Mirada – Looking at Photography in Latin America Today*. Conversaciones, vol. II. Daros Latin America Collection / Edition Oehrli, Zürich, 2002, p. 127-129.

weniger mit ästhetischen Erfahrungen, für die die mythologischen Referenzquellen sich auch thematisch unausweichlich in ein Ziel verwandeln. Es handelt sich um Künstler, die ihre Arbeit auf die Ritualität, die kulturelle Heimlichkeit konzentrieren und deren Biografien in manchen Fällen von sozialen Erfahrungen und/oder in anderen von der politischen Geschichte geprägt wurden. Einigen von ihnen dienen die afrokubanischen Mythen sogar als Ausdrucksmittel. Die Liturgie gibt ihnen das notwendige Werkzeug für die Gestaltung ihrer Werke an die Hand, und das Fotografierte verwandelt sich in vielen Fällen in Rohmaterial für Spekulationen, indem es künstlerischen Ansätzen dient, die weniger daran interessiert sind zu informieren, als zu interpretieren.

Wie Jesus Christus am Kreuz

Während der Sechziger und der Siebziger betonte der offizielle Fotojournalismus in Kuba die Würdigung und Interpretation der historischen Erfahrung als Aufgabe der Fotografie. Der Interaktion mit dem realen Ereignis lag ein strategischer Auftrag zugrunde, der jenseits des Interesses für die Transzendenz sich auf die regulierende Handlungsfähigkeit einer Zukunft konzentrierte, die sich von der Gegenwart aus schreibt und „ideologisiert“, oder besser gesagt, deren Maske und Ritual beglaubigt. Die Fotografien scheinen die Seiten der Geschichte, die Daten und Stunden eines sozialen Kalenders voranzusehen, in dem der Nation eine Zukunft zugeschrieben wird, die vorsorglicherweise hinter unserem Rücken liegt. Während sie an einem riesigen rhetorischen Gerüst hängt, scheint sich die Wirklichkeit in unserer Umgebung zu ordnen und innezuhalten. Die Wahrheit geht uns voraus, wie die Worte und die Bilder. Und die Vergangenheit verfolgt uns und sucht nach jenem lebendigen Element, aus dem sie einst keimte und das im unaufhaltsamen Lauf der Zeit unerbittlich ausgelöscht wurde. Vor diesen Fotografien mit epischer Substanz haben wir den Eindruck, dass das Bild der Wirklichkeit ihren lebendigen Hauch raubt hat. Es verwundert daher nicht, dass sich aufgrund dieses spiegelgleichen Illusionismus die Wirklichkeit selbst schließlich dunkel und

For this reason, the artist herself admits that she is attracted to documents from these religions because of their closeness to life, to human beings, and their practical solutions to life's difficulties. She has been working with Afro-Cuban themes, unfolding them within her own body, and emphasizing the symbiosis between the divine and the worldly. The ritual object appears in these "self-portraits;" they are histrionic objects that absorb all of the human anguish caused by fatality, by time and death, by desires and possibilities. Here we do not know who disguises whom; we cannot tell if the icons and symbolic characteristics of the Yoruba deities have adopted the form of *Marta María* or if the artist, who supposedly represents a follower of *Santería*, transforms into her own ritualistic instrument.

Marta María is a pioneer of a tendency that calls our attention to new ways of working with symbolic Afro-Cuban systems using photography and a diversity of other options that have been introduced in the context of contemporary art. We are not witnessing a new kind of "religious art" or an aesthetic experience in which the mythological themes used as references for the artwork become the underlying subject matter. These artists have focused on rituals and culturally clandestine themes in the elaboration of personal biographies that are sometimes marked by social experiences and/or political history. For some of them, the Afro-Cuban myths may be used as a linguistic resource, in which the liturgy may be seen as an indispensable instrument in the structure of the artwork. Photography may play an important role in encouraging the speculation of artistic proposals less interested in informing than in interpreting.

Like Jesus Christ at the Cross

During the sixties and seventies, the officially accepted photojournalism in Cuba emphasized the appreciation and interpretation of the historical experience as the ultimate purpose of photography. There

unbeweglich gegenüber der Momentaufnahme ausnimmt, die sie als lebloses Überbleibsel dessen erfasst, was sie einmal sein konnte. Wenn das Bild uns unsere Zukunft wegnimmt und uns in dieser „Welt der Wiederholung“ stranden lässt, die die Figur aus Milan Kundera Roman *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* so sehr fesselte, sind wir an „die Ewigkeit genagelt, wie Jesus Christus ans Kreuz“.⁵

Sandra Ramos ironisiert diese Sicht einer lethargisch dahinsiechenden Welt von einem gegensätzlichen Punkt aus. Ihr scheint ein Zustand verdächtig, der vorgibt unveränderlich zu sein. Jede unbewegliche Wirklichkeit ist mit Sicherheit eine maskierte Wirklichkeit. Und Ramos weiß, dass die Maske ein fundamentaler Bestandteil der rituellen Praxis der Politik ist. Dieses Gefühl von Déjà-vu wird von der Künstlerin in phobischen Bildern reproduziert, die von den Zellen der Unveränderlichkeit gleichsam zur Erstarrung gebracht sind.

Die Bestrafung, sei sie körperlich oder psychisch, hat fast immer etwas Repetitives. Auch der Büßende, der ein religiöses Versprechen einlöst, pflegt sich die Strafe der Wiederholung aufzuerlegen. Es ist diese entfremdete Welt, die Ramos in ihrer Video-Installation *Promesas* hervorhebt. Am 17. Dezember wird in Kuba der Namenstag des Heiligen Lazarus gefeiert, der in seiner afrokubanischen, von den Yoruba übernommenen Version Babalú Ayé genannt wird. Die Bitten an den Heiligen Lazarus haben im Allgemeinen mit Krankheiten zu tun. Ihm werden Wunderheilungen zugeschrieben. Wenn jemand von den Ärzten aufgegeben wird, dann bleibt ihm als letztes Mittel ein Versprechen an die Gottheit, das übermäßig und mit qualvollen Prozessionen bis zum Tempel von El Rincón eingelöst wird. Hunderttausende machen sich an besagtem Datum zum geheiligten Ort auf. Alle Büßenden vollziehen bestimmte Opfer auf ihrem kilometerlangen Marsch, der von ihren immer inbrünstiger geäußerten Gebeten und Klagen begleitet wird. Der körperliche Schmerz, der bei jedem Martyrium durchlitten wird, steht in einem direkten proportionalen Verhältnis zur Größe des dem Heiligen geleisteten Versprechens.



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

was a strategic goal behind creating a direct relationship between photography and actual events. Beyond any interest in transcendental themes, photography was used in the present to ensure the regulation of ideologies for the future. In other words, it authenticated both its mask and its ritual. The photographs appear to foresee the pages of history, the dates and the hours of a social agenda, that will supply the nation with a future which is stretched out preventively behind our backs. Tied to a towering rhetorical edifice, the reality around us seems orderly and even suspended in time. The truth precedes us, as do words and images. And the past follows us, looking for the vital element of its origin that has inevitably vanished while time unyieldingly gallops onward. Standing before those photographs of epic substance, we get the impression that they take reality's vital breath away. It is not surprising then, that in virtue of this spectacular illusion, reality eventually becomes bewildered and immobile the moment time catches up to it like the lifeless residue of what could have been. This is when the image withholds our future, leaving us

⁵ Milan Kundera: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987, S. 8.

Ramos hat diese spektakulären Selbstgeißelungen der Sühnenden dokumentiert. Jede Videoprojektion besteht aus einem nur wenige Sekunden dauernden Loop, der den symbolischen Sinn der Wiederholung hervorhebt, während er gleichzeitig beim Betrachter einen eigenartigen beklemmenden Zustand hervorruft. Ramos wies darauf hin, wie sich das Private in der Masse der religiösen Prozession auflöst. „Jede brennende Kerze, jedes Weihbild, jede Buße löscht die individuellen Identitäten in dieser riesigen Legion von Opfern, die von ähnlichen Übeln befallen sind, aus. Das Scheitern der Gesellschaft auf mehreren Ebenen wird in den Gebeten dieser Menschen, die ihre Versprechen einlösen, offenbar. Mein Werk bietet nicht nur eine Annäherung an die Inszenierung des religiösen Ritus als Antwort auf das Leid und den Tod auf individueller Ebene, sondern versucht auch diese mit den Widersprüchen, der Verwirrung, Enttäuschung und Verzweiflung auf sozialer Ebene in Beziehung zu setzen [...] denen nicht einmal die Macht in ihren Krisenzeiten zu entraten vermag.“⁶

Die Kunst des Misstrauens

Der kubanische Künstler René Peña interessiert sich weniger dafür, *was* wir sehen, als vielmehr dafür, *wie* wir es sehen. Seine Werke machen deutlich, dass sich unsere ideologischen Muster auf dieselbe Art und Weise artikulieren wie unsere Wahrnehmungsmuster. Dass wir die Wirklichkeit und die Gesellschaft interpretieren, indem wir unseren Blick durch die Muster entleeren, die auch unser Verhalten bestimmen. Die politischen Implikationen seines Ansatzes was Rasse, Sexualität, Geld, Religion, Gesellschaft betrifft, sind weniger in den Bildern selbst präsent, als in den Reaktionen, die sie in der Öffentlichkeit hervorrufen, in jenem undefinierbaren und schwammigen Etwas, in dem sich die Extreme verlieren und so der Schuld ausweichen. René Peña betont, dass er mit der Strenge einer „Grammatik“ der Kontraste arbeite, um durch die Metapher die *weiße Mentalität* bloßzustellen: „... indem ich eine Welt in *weiß* und *schwarz* zeichne, stelle ich dem Betrachter eine Falle, sodass er nicht ins *Graue* ausweichen kann. Die

stranded in a “world of repetition;” this situation fascinated a character in Milan Kundera's *The Unbearable Lightness of Being* who described it as being “nailed to eternity, like Jesus Christ at the cross ...”⁵

Sandra Ramos is ironic about this vision of a lethargic world from an opposing position. She is suspicious about anything that claims to be unchangeable. An immobile reality is undeniably a masked reality; and Ramos knows that the mask is a fundamental ingredient in political rituals. The feeling of *déjà vu* is recreated by the artist's phobic and numb images, confined to an inalterable state.

Punishment, be it corporal or psychological, almost always has a repetitive element to it; and the penitent fulfilling a religious promise will often utilize the punishment of repetition. Ramos draws attention to this alienating world in her video-installation *Promesas* (Promises). In Cuba, there is a celebration every December 17th in honor of Saint Lazarus, the saint baptized as Babalú Ayé in its Afro-Cuban version of Yoruba origin. Saint Lazarus is attributed with the ability to perform miracles for people with health-related problems; therefore the prayers to this Saint are usually petitions related to an illness. For example, somebody who has little hope of recovery may make a promise to this deity which is fulfilled in long, torturous processions leading to the temple in El Rincón. Hundreds of thousands of people travel many kilometers to visit the sacred grounds in December. During their journey the penitents carry out sacrifices, accompanied by prayers and lamentations; the physical pain should be directly proportional to the magnitude of the promise made to the Saint.

Ramos has documented the impressive self-flagellations. Each video projection is a loop of many brief cuts that emphasize a symbolic feeling of repetition, sending the spectator into a strange and oppressive state of mind. Ramos has commented on how private aspects of peoples' lives are dissolved in the masses during religious possessions: “Every lit candle, votive offering, or penance, blurs the individual

⁵ Milan, Kundera: *La insoportable levedad del ser*, Colección Andanzas, Ed. Tusquets, Barcelona, 1993, p. 12.

⁶ Die Aussagen der KünstlerInnen Sandra Ramos, René Peña, Kattia García und Pedro Abascal stammen aus Interviews, die der Autor dieses Textes vom Februar bis März 2003 in Havanna mit ihnen führte.



Kattia García. *Ohne Titel*, aus der Serie „Ofrenda a Changó“ / *Untitled*, from the series “Ofrenda a Changó,” 2001

Abstufungen, die zwischen weiß und schwarz existieren, könnten opportunistische Erklärungen für eine *grau* verkleidete Intoleranz sein. *Gräu* wäre die Mischung zweier extremer Positionen, in denen sich zwei große Kontraste verbergen, ein Bereich, in dem sich die Rechtfertigungen der Extreme verschieben und sich verflüchtigen können.“



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

Diese Künstler stellten bald fest, dass ihnen die an eine bestimmte Sichtweise geknüpfte Realität kaum genügte, um in ihren Rissen die ideale Anschauung zu finden. Vielleicht ist die Wirklichkeit für die Kunst nur ein Anlass zum Misstrauen, oder noch einfacher, ein Grund um sich für das Undefinierbare und Ungreifbare zu entscheiden, das sich nicht in ihr findet.

Ihre Beschäftigung mit Fotografie oder Video wird vor allem von konstruktiven, konzeptuellen und ideologisch-ästhetischen Anliegen und auch von thematischen Interessen bestimmt. Und selbst wenn einige

identities in this huge multitude of victims sharing a common suffering. Society's many failures converge in the prayers of those paying their promises. My work sets out not only to portray the religious ritual as a reaction to suffering and death on an individual level, but it also points out the importance of comparing society's contra-



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

dictions, confusions, frustrations, and desperations on general terms [...] from which not even Power can escape in times of crises.”⁶

Art of Suspicion

The Cuban artist René Peña, is less interested in *what* we see than in *how* we see. His artwork draws parallels between our ideological patterns and ways of perceiving; we interpret reality and society by shaping our points of view to the same norms that also determine our conduct. The relation that his artwork establishes with racial, sexual,

⁶ The quotes from the artists Sandra Ramos, René Peña, Kattia García and Pedro Abascal are taken from interviews by the author of this text during the months of February, March, and April, 2003, in Havana.

der Fotografie inhärenten ideologischen Züge den poetischen Aufbau ihrer Erzählungen strukturieren können oder als Rückgrat einer Konzeptualisierung des Mediums dienen, kann man behaupten, dass zu ihrem Verständnis weniger fotografisches „Wissen“ als die „Kunst des Verdachts“ vonnöten ist. In diesem Sinne hat die „Illusion der Wahrheit“ in ihren Werken aufgehört, ein Ziel zu sein, um stattdessen einer Methodik Platz zu machen, die es ihnen ermöglicht; sich im Keller einzuschließen, in dem ihre Zweifel und Unruhe gären. Zumindest wenn es um „eine Wahrheit in der Kunst“ geht, oder wie Oscar Wilde sagte, „um etwas, dessen Antithese ebenfalls wahr ist“.⁷

Was man nicht sieht

Innerhalb dieses Bereichs der zeitgenössischen kubanischen Kunst gibt es eine Gruppe von Künstlern, die Fotografie und Video dazu benützen, um die Grenzen zwischen dieser und der anderen Seite der Seele auszuloten. Nicht, um sie mit der Linse einzufangen, sondern um ihre zweisprachigen Mechanismen zu enthüllen. Dabei wird sichtbar, dass es an den Grenzen der Seele der Gesellschaft und des Individuums ein Reservoir von dynamischen Prozessen und sprachlichen Verflechtungen gibt, das der Orthodoxie, der Starrheit und angeblichen Stabilität der auf den verschiedenen soziokulturellen Ebenen bestehenden Ordnungen entgegengesetzt ist. Anders gesagt sind diese Künstler auf der Suche nach Katalysatoren des Metaphorischen, die die Definitionen übersteigen, in denen wir nicht nur oft gefangen sind, sondern die durch die Kraft der Gewohnheit fast unwahrnehmbar, alltäglich, ja sogar „normal“ und „annehmbar“ geworden sind.

Das Werk von Kattia García steht für diese Suche nach dem, was sich jenseits oder diesseits des Fotografierten befindet. In ihrer Serie *Procesiones* (Prozessionen) und *Las mujeres sostienen la mitad del cielo* (Die Frauen stützen die Hälfte des Himmels) zeigt die Künstlerin ihr Interesse für alles, mit dem sich kubanische Frauen auseinandersetzen müssen, um das Leben ihrer Familie und ihrer selbst zu erhalten.

lucrative, religious, and social themes does not correspond to the images themselves as much as to the reaction that they provoke in the public, which oftentimes consists in something undefinable and unfocused where extreme points of view contradicting themselves in an effort to avoid the feeling of guilt. René Peña reaffirms the fact that he toys with the rigidity of a grammar made up of contrasts by using metaphors in order to reveal the *white mentality*: "... by distinguishing a *black* and *white* world, I trap the spectator in a way in which he can not escape through a *grey* zone. Degradations exchanged between whites and blacks may only be opportunistic explanations for an intolerance disguised in *grey*. The *grey* is really only a combination of the two extreme positions in which the high contrasts are not seen; it is an area where the justifications of the extreme thinkers can move freely and spread ..."

These artists didn't take too long in realizing that reality, attached to a certain point of view, can only be used to dig out an ideal from its own cracks. Perhaps reality is only useful to art in so far that it helps to awaken suspicion; in other words, it leads the artists to that indefinable and intangible thing that can't be found in the reality.

They use photography or video, but more importantly, they are guided by constructive, conceptual, and ideological requirements, as well as thematic interests. Even when some of the inherent and ideological characteristics of photography can piece together the poetic plot of the narrative or be used as the vertebrae for a conceptualization about the medium itself, we can understand photography as "the art of suspicion," more than an exercise in photographic "knowledge." In this sense, the "illusion of truth" in these artworks is no longer the purpose transformed into methodology, but rather it allows the artists to penetrate into the distiller where doubts and anxieties ferment; unless we are talking about a "a truth, in art" — as Oscar Wilde said — "something who's antithesis is also certain."⁷

⁷ Oscar Wilde: *La verdad de las máscaras (un estudio sobre la ilusión)*, in: *El crítico como artista. Ensayos. Colección Austral. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1968, p. 134.*

⁷ Oscar Wilde: *La verdad de las máscaras (un estudio sobre la ilusión)*, in: *El crítico como artista. Ensayos. Colección Austral. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1968, p. 134.*

Inmitten der von offizieller Seite sogenannten Sonderperiode und der daraus folgenden Wertekrise in Kuba hat sich die Religion für den Geist mancher Menschen nicht nur in einen Zufluchtsort des Friedens, sondern vor allem auch in eine Alternative verwandelt, um Antworten auf die drängenden Zweifel zu bekommen und sich mit den Orishas zu verbünden, um bestimmte Wege gemeinsam zu gehen und bestimmte Vorhaben auszuführen. Obwohl die tiefe Religiosität der Kubaner nie völlig verschwunden ist, hat nach Kattia Garcías Auskunft der existentielle Opportunismus während der letzten Jahrzehnte neue Formen der Verborgenenheit und Heimlichkeit hervorgebracht. Diese neue Rückkehr zur Religion fällt mit der Aufgabe einiger Dogmen zusammen, und jetzt werden ohne Zurückhaltung Schmerz, persönliches Opfer und religiöse Verehrung ausgedrückt, die zuvor das öffentliche Licht scheuten.

Es gibt auch eine stillschweigende Anerkennung von Optionen für die Frau, die man schon vergessen geglaubt hatte. „[...] früher war die Heirat eine ökonomische Lösung. Eine gute Partie war für die Töchter gleichbedeutend mit einer Zukunftsgarantie. Heute suchen sich die Mädchen jemanden mit Geld, einer sozialen Stellung oder jemanden, der das große Los, *el bombo*⁸, bei der amerikanischen Einwanderungslotterie gezogen hat, um aus dem Land auszureisen. Sogar die Prostitution hat ihre Verwerflichkeit verloren und auf paradoxe Weise situieren sich jene, die sie praktizieren, auf einer ökonomisch privilegierten Stufe und schaffen sich dadurch die Möglichkeiten, eine ‚gute Partie‘ zu machen, die ihr Leben und das der Ihrigen verbessern wird. Die Orishas werden auf ihrer Seite stehen, denn ein guter Zweck heiligt die Mittel.“

Trotzdem ist es manchmal eigenartig, wie sich die Forderungen an die Orishas mit den Opfertugenden vermischen. Die junge Frau, die auf einem von Kattia Garcías Fotos eine Torte in der Hand hält, verweist uns sowohl auf die Anstrengungen der auf eigene Rechnung arbeitenden Menschen, den sogenannten *cuentalopistas*, die Backwerk und

Among contemporary Cuban artists, there is a group of creators that use photography and video to study in depth this side of the soul and the other. They do not pretend to capture the soul with a lens, but to reveal its bilingual mechanism. The artists have realized that the border between the soul of society and the individual's soul offers a reserve of dynamic processes and interwoven linguistics, which oppose the orthodox, rigid, and supposed stability of the established orders of different levels of the social and cultural structures. In other words, these artists look for efficient catalysts for the creation of metaphors to improve upon the definitions that not only trap us, but are sometimes even indecipherable because they have become "normal" or "acceptable" out of habit.

Kattia García uses her artwork to seek out what lies beyond and before the photographs themselves. In her series, *Procesiones* (Processions) and *Las mujeres sostienen la mitad del cielo* (Women Uphold Half the Sky), the artist shows an interest in everything the Cuban women deal with in order to sustain her family's lives as well as her own. Amidst the officially denominated Special Period and the crisis of values that followed in Cuba, religion has become a source of peace for many souls, but above all it provides alternative answers to urgent doubts; the people have teamed up with the *orishas* to define their objectives and specific goals. According to Kattia García, in recent decades existential opportunism has introduced new ways of occulting religious practices, even though the Cubans' profound religiousness has never completely disappeared. The recent return to religion coincides with the fall of other dogmas, and the pain, the personal sacrifice, and the religious devotion that used to be avoided in public is now shown without hesitation.

There is also a tacit acceptance of options for women who appear to have been forgotten, "... before, matrimony was an economic solution for women; the girls who found themselves 'a good match'

⁸ Was in Kuba gemeinhin als „bombo“ bekannt ist, ist die Auslosung von Visa, um die Aufenthaltserlaubnis in den Vereinigten Staaten zu beantragen. Dies wird von der Bevölkerung als eine Art „Lotterie“ empfunden.

Süßigkeiten auf dem Schwarzmarkt verkaufen, als auch auf das Bild einer Gläubigen, die mit ihrem Opfer die Heiligen auf ihrem eigenen Altar ernährt: „Ich bin nicht wirklich eine Bilderjägerin“, sagt die Künstlerin, „sondern arbeite mit einem *gefundenen Thema* und dem Dialog zwischen den Seelen: der Seele des Individuums, des *Orishas* und der Gesellschaft. Das Interessante ist, dass sich die Seele der Gesellschaft nicht auf dem Foto selbst befindet; tatsächlich wird die Seele der Gesellschaft nur dort sichtbar, wo die Beziehungen zwischen der Seele der *Orishas* und des Gläubigen mit ihrer unmittelbaren irdischen Umgebung stattfinden. Auf diese Weise wird das, was *außerhalb* des Fotos und auf dem Dokument nicht *sichtbar* ist, eigentlich genau zu jenem zentralen Punkt, um den meine Bilder kreisen.“

Auch die Arbeit von Juan Carlos Alóm kreist um eine „persönliche und spirituelle Befragung des Verlusts der menschlichen Werte [...] Ich konzentriere mich mehr auf die innere Welt“, sagte der Künstler, „auf *das, was nicht sichtbar ist*. Will man das in der Fotografie erreichen, wird es etwas schwierig. Die erste Voraussetzung dazu ist, mit dem Kontext, der dich umgibt, wirklich verbunden zu sein.“⁹

Von *El libro oscuro* (Das schwarze Buch) bis zur Serie *Evidencia* hat Alóm auf das mythologische und rituelle Universum der afrokubanischen Religionen zurückgegriffen, aber er macht das, um eine eigene Vorstellungswelt mit einem tiefen ethischen Hintergrund zu schaffen. „Die kleinste Ungeschicklichkeit wird teuer bezahlt“, sagte er zu mir vor einiger Zeit mit Bezug auf das Video *Evidencia* und wie das Verbrechen, die Schuld und die Strafe manchmal ihre Rollen vertauschen können. Er sprach von der immer schwierigen Beziehung zwischen Kunst und Institution, aber er machte das mit einer Parallele zur „doppelten Moral“, die in der Gesellschaft weit verbreitet ist und argumentierte seine Standpunkte mit Leitmotiven aus verschiedenen Erzählungen der religiösen Mythen. Seine Worte erinnerten mich an das alte afrokubanische Sprichwort: *Ein Ziegenbock, der eine Trommel zerbricht, zahlt mit seiner Haut*.

would guarantee a better future for themselves. Today young women look for someone with money, with a good social position, or somebody who has won the *bombo*,⁸ which enables Cubans to obtain residency outside of the country. Prostitution is no longer censured, and ironically prostitutes are part of an economically privileged sector, precisely because it allows them to find 'a good match' to improve their lives and the lives of their partners. The *orishas* side with them because they believe that the end justifies the means necessary to achieve it.”

However, it is interesting to see the way in which the demands of the *orishas* and the believer's offerings mingle with one another. In one of Kattia García's photos, a young woman holding a cake reminds us of the efforts of a *cuentapropista* selling sweets in the black market, as well as a person of faith *nourishing* the saints from her own altar: “I do not hunt for images – says the artist –, but rather I work with a *found subject* and with the dialogue between the spirits of the individuals, the *orishas*, and the society. What is interesting is that the soul of a society is not in the actual photo; the soul of the society can only exist where there is a relationship between the souls of the *orishas* and the believers in their worldly and immediate environment. Therefore, that which does *not appear* in the photo, that which is *not visible* in the document, becomes the precise focal point in my images.”

The artwork of Juan Carlos Alóm has also been guided by “... a personal and spiritual questioning of the loss of human values [...] I am very focused on the world inside of us, in what cannot be seen – as the artist has commented –. I believe that to achieve this with photography is a little more complicated. First of all, one must be dedicated to the surrounding context.”⁹

From *El libro oscuro* (The Dark Book) to his series *Evidencia* (Evidence), Alóm has turned to the mythological universe and the rituals of the

⁸ In Cuba, the word “bombo” refers to a raffle for visas that grant US residency; it is considered a type of “lottery.”

⁹ Juan A. Molina, 1996, S. 49.
Juan A. Molina, 1996, p. 49.



Elio Delgado. *Limpieza*, aus der Serie „Vodu“ / *Limpieza*, from the series “Vodu,” 2001



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

Ein Verbrechen hat viel von einer Zeremonie. Es wiederholt sich seit Jahrhunderten, ohne seine Formeln zu sehr zu verändern. Es ist Berechnung dabei, man genießt das Risiko und sogar ein angebliches Gefühl der Selbstermächtigung, mit dem man sich auf die menschlichen und göttlichen Gesetze erhebt. Es liegt darin eine ganze Kunst beschlossen, die sich voller Abscheu über ihr Publikum lustig macht, das das Verbrechen unweigerlich verurteilen wird, ohne es jemals zu verstehen.

Im Allgemeinen werden jene, die Grenzen überschreiten, als Verbrecher angesehen. Deswegen weist sie die Gesellschaft zurück, sperrt sie ein oder opfert sie. Aber es kann sein, dass sich ein Verbrechen, das Tag für Tag verübt wird, zu etwas Gewöhnlichem wird. Das tritt ein, wenn sich die Menschen nicht mehr der Tragweite dieser Akte oder des Grades ihrer Schuld bewusst sind. Der Verbrecher vervielfacht sich dann und dieses hemmungslose Verhalten kann Teil des täglich Hingenommen werden. Man könnte sagen, dass sich das Verbrechen unter seinen eigenen Restriktionen verbirgt, indem es seine eigenen Spielregeln einführt oder sie auf gemäße Art aushandelt. Das Komplizentum zwingt uns dazu, das Gesicht abzuwenden und die Schuld freiwillig zu ignorieren, wodurch sich das Verbrechen unter uns auf ansteckende Weise ausbreitet. Bei vollem Ausbruch der Epidemie streben die Konformität und die Straflosigkeit auf einen mittleren Wert zu und es beginnen sich jene Züge zu verwischen, die die Opfer von den Tätern unterscheiden. Vielleicht wohnen wir gerade der Geburt einer neuen Art von Subjekt bei. Alóm ist von den Enthüllungen dieser dunklen Seite der Seele besessen.

Blind inmitten Blinder

Das Duo Liudmila und Nelson hat sich entschieden, einen Bereich der „Verfremdung“ durch symbolische Interaktionen zu schaffen. Eine *Iya-wó* (eine in die Santería Initiierte) ist fast immer an ihrem weißen Gewand und am weißen Turban erkennbar, der ihren Kopf bedeckt und schützt. In einem Video der beiden erscheint eine junge Frau mit ei-

Afro-Cuban origins, in order to create his own imagery which has a deep, ethical undertone. Some time ago, Alóm told me "The slightest clumsiness is costly," in reference to his series *Evidencia* and how crime, guilt, and punishment sometimes exchange roles. He mentioned the always troubled relationship between art and the institution and drew a parallel with the "double moral" in society, defending his point of view with the *leitmotiv* in different stories based on religious myths. I immediately remembered the old Cuban saying: *The goat that breaks the tambour; pays with his skin.*

There is a lot of ceremony to a crime. They have been carried out for centuries with very few modifications in the formula. It usually involves planning, a certain pleasure in the risk-taking, and the person who carries out a crime may even experience a feeling of emancipation from human and divine laws. It is an art that scornfully makes fun of the public that responds by harshly convicting the crime without ever having understood it.

The transgressor is usually considered a criminal and that is why he is either rejected, locked away, or sacrificed by society. However, the majority of people may very well participate in crimes committed day after day, that end up becoming habits. This occurs when the people are no longer aware of the transcendence of these acts or how guilty they themselves are. In this case, the criminal is multiplied, and licentious behavior may end up forming part of the ordinarily accepted behavior. We could say that here the crime disguises itself, defining its own rules of the game and negotiating them as desired. Complicity threatens us to look away and deliberately ignore our feeling of guilt; the crime may spread among us like a virus. Given the magnitude of the epidemic, conformity and impunity find a common ground and the characteristics that once distinguished the victim from their victimizer begin to disappear. Perhaps, this is the moment in which we witness the birth of a new kind of subject. Alóm is obsessed by what the dark side of the soul reveals to us.

nem weißen Tuch, das ihren Kopf völlig einhüllt, und geht damit ohne bestimmtes Ziel durch die Stadt. Die Veränderung des Ritus löst bei den Passanten Überraschung aus. Aber es handelt sich um mehr als nur um ein „Störgeräusch“ im religiösen Ritual, die Aktion scheint uns auf Aspekte zu verweisen, die mit der Theatralisierung des Alltags und mit der Identität zu tun haben. Vielleicht handelt sich nicht um die Überschreitung eines Ritus, sondern um die Einführung eines „Störgeräusches“ in die Regeln des Spiels, ohne dass es deswegen notwendig wäre, den Zyklus seines Ablaufs zu verändern: „An eine Regel glaubt man nicht, noch hört man auf, an sie zu glauben – man beobachtet sie. Diese unbestimmte Sphäre des Glaubens, die geforderte Glaubwürdigkeit, die die ganze Wirklichkeit einhüllt, wird im Spiel aufgelöst – daher rührt seine Unmoralität: *etwas tun, ohne daran zu glauben*.“¹⁰ Blind inmitten Blinder zu gehen stört niemanden, solange es nicht die Regeln jenes Spiels sichtbar macht, von dem die Mehrheit durch die Gewohnheit schon vergessen hat, dass sie es spielt.

Fängt man einmal an, mit dem Festgelegten und dem Institutionalisierten zu leben, beginnt man oft, seine Fortdauer wie ein unausweichliches Übel zu betrachten. Es geht dann in die Regeln unserer bekannten Welt über und im schlimmsten aller Fälle verwandelt es sich in unseren – wenig vertrauensvollen – Rückhalt, als ob wir an einer Art Immunschwächekrankheit unseres Erkenntnisvermögens litten und nicht bemerkten, dass unsere Verteidigungsmechanismen zu versagen beginnen und wir uns selbst in Träger und Überträger eines bestimmten Zustands der Dinge verwandeln.

Wir haben Angst vor unstablen Zuständen, ohne uns bewusst zu sein, dass sich nur in Krisen neue Möglichkeiten auftun, und wir vergessen, dass das Stabile und das Statische von denjenigen gehütet werden, die den Stillstand bevorzugen. Und auf das Regiment des Leblosen zu setzen, bedeutet auf gewisse Weise auch den Weg des Widerstands zu verlassen und freiwillig in der schweigsamen Hinnahme obsoleter Befehle vor die Hunde zu gehen. Noch schlimmer allerdings ist es, die Wunden

Moving Blindly among the Blind

The duo, Liudmila and Nelson, have decided to create a zone of alienation by using symbolic interactions. The *Iyawó* (initiated in the Santería) can almost always be recognized by his white clothing and a white turban that covers and protects her head. In a video made by this duo, a young woman appears with her face completely wrapped up in a white scarf, wandering about the city without any destination in particular. This modified ritual comes as a surprise to the people watching this event. Yet, more than being an interference in the world of religious rituals, the action seems to have to do with ideas concerning identities and the theatricality of every day life. Perhaps the piece is not about the transgression of ritual itself but hints to an interference in respect to the rules of the game, without altering the cycle of reoccurrences: “One does not believe, nor cease to believe in a rule – it is observed. In the confused scope of beliefs, the demand for credibility that envelops reality eventually vanishes – this is where its immorality lies: *proceed without believing in it ...*”¹⁰ Moving blindly among the blind will not disturb anyone so long as it does not shine light on the rules of the game, that by power of habit, the majority have forgotten what it is that they are playing.

We may come to accept the established and institutionalized context in which we live as an evil that we are unable to confront. The rules of our known world unfold before us, and in the worst case scenario they become our unreliable support. It is as though we suffered from some kind of acquired *cognitive* immunodeficiency syndrome, and without realizing it, our defense system weakens and we ourselves transform into carriers and transmitters.

We fear instability, without understanding that only in a state of crisis do opportunities exist; we forget that stable and static processes are protected by people who defend the status quo. Betting in favor of the inert government is a way of voluntarily abandoning the path of resistance, a way of letting ourselves die in the quiet acceptance of

¹⁰ Jean Baudrillard: *De la seducción*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998, p. 127. Auf deutsch als *Von der Verführung* bei Matthes & Seitz, Berlin, 1992 erschienen. Jean Baudrillard: *De la seducción*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998, p. 127.

eines Kadavers wieder zu schließen, eine ebenso falsche wie sterile Haltung. Auf einer physischen und symbolischen Ebene sehen wir eine scheinbar solide Struktur vor uns aufragen: die Macht, obwohl wir wissen, dass so ein „Gebäude“ – und seine Inhalte – ganz einfach ein Trugbild ist, eine Anhäufung von sukzessiven Restaurierungen. Es existiert nicht mehr, obwohl es alles daran setzt, unser Auge zu täuschen. Niemand weiß mehr, wo das Original geblieben ist. Ich glaube aber auch nicht, dass es besonders wichtig ist, die Suche nach seinen archäologischen Spuren aufzunehmen, wenn uns das vom spirituellen Pfad abbringt.

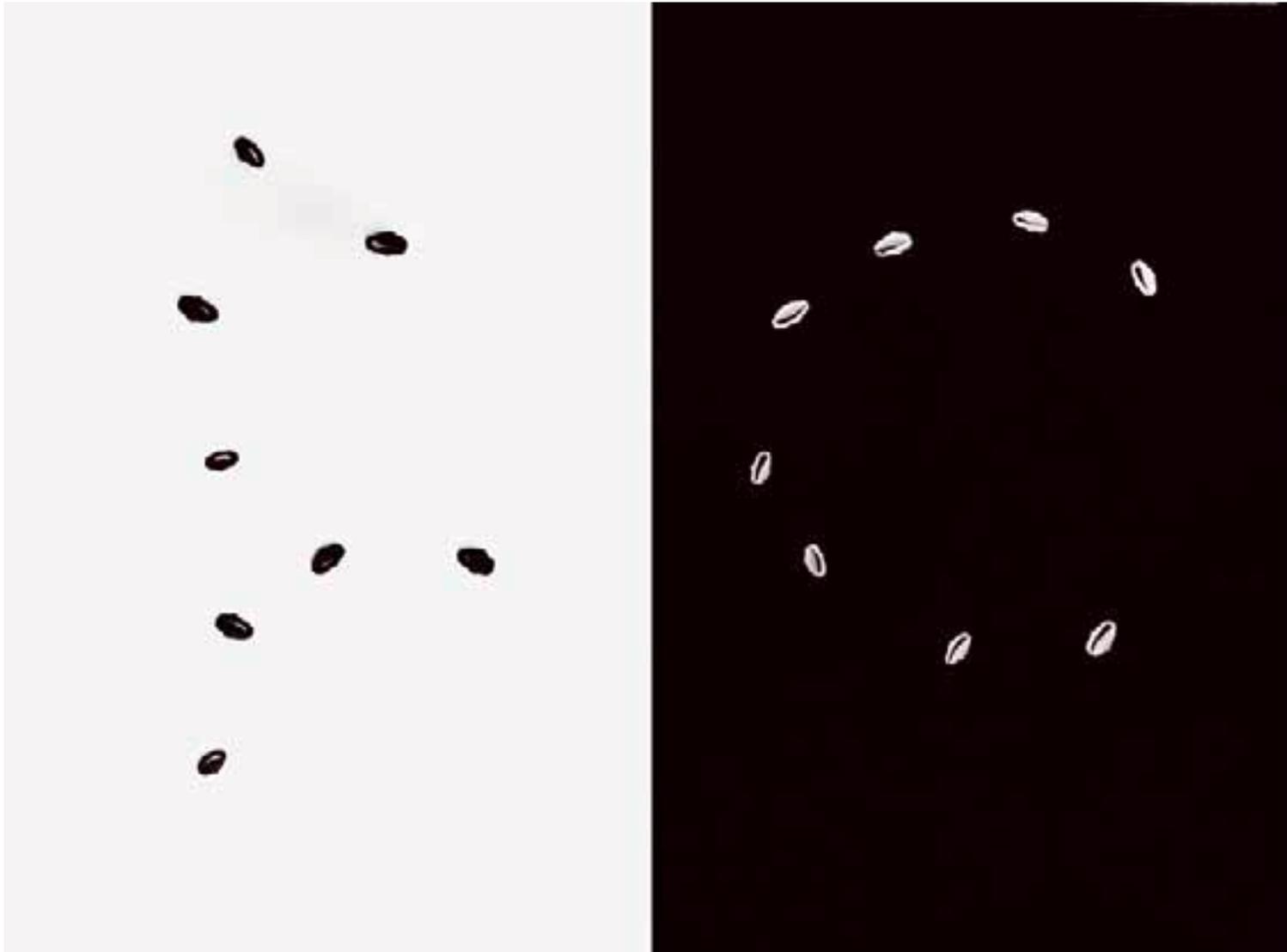
Diese Fotografen suchen dort, wo die Wirklichkeit nicht einfach sondern vielfach ist, nach neuen Facetten der Seele. Sie verabscheuen das täuschende frontale Gesicht der Seele der Gesellschaft und des Individuums, außer wenn es sich in seinen Widersprüchen mit dem zeigt, was auf der anderen Seite vor dem Licht verborgen wird. Sie haben die Bescheidenheit, das Gekröse nach allen Richtungen zu erforschen, die unterschiedlichen Tiefen auf den Vorder- und Rückseiten der verbrauchten Münzen jener „Realität“ auszuloten, die von der offiziellen Geschichte verbreitet wird. Was sie dabei am meisten anzieht, ist die Tatsache, dass sich zwischen Kopf und Seele dieser stets verdächtigen Wirklichkeit Codes einnisten, die sie bloßstellen. Es genügt, den *Jahresbrief* zu lesen, den die Kubaner jedes Mal zu Weihnachten sehnsüchtig erwarten und schon sind die nächsten 365 Tage des Jahres voller Warnungen, die die *Orishas* (Gottheiten) ihnen schicken. Selbst wenn die Machthaber sich darum bemühen, Kontrolle über alle Dinge und alle Bedeutungen zu zeigen, untergraben die *Orishas* die offizielle Rhetorik mit Aussprüchen, die über die Launen und Begierden der Menschen hinausgehen. Es gibt da etwas Perverses, das mich fasziniert, wenn ich entdecke, dass die Voraussagen der menschlichen Politik mit der Weisheit der Götter und der Ahnen in Widerspruch geraten. Es ist wie ein Streitgespräch, in dem es um den Sinn und die Logik unserer Schicksale geht.

Das will aber nicht heißen, dass es diesen Künstlern darum geht, die Seele der *Orishas* einzufangen oder zu sehr auf der Haltung des

obsolete orders. But it would be even worse to try to heal a corpse, which would reflect an attitude as warped as it is sterile. On a physical and symbolical level we can see an apparently solid institutional trauma arise: Power. Even though we know that its "edifice," and the contents therein, are only ghosts, power undergoes successive restorations. It no longer exists, even if it tries to deceive our eyes. Now nobody knows where the missing original is; nor do I think it is important to undertake an archeological search for it, that might distract us from the spiritual path.

These photographers look for other facets of the soul in a place where reality is not one but many. They reject the soul's deceiving frontal side, unless it is shown in contradiction with what is protected from the light of the other side. They have the humbleness to inquire in the minute niches on both sides, in the depths between the front and the back of the worn coin of "reality" presented to us in the official history. What attracts these artists the most is that between reality's face and its soul there are codes that allow us to see through to its suspicious character. It is enough to observe the *letter of the year*, which the Cubans impatiently wait for each Christmas, because the following 365 days will be full of alerts sent by the *orishas* (deities). Even when the state carefully tries to show its control over everything and all their meanings, the *orishas* subvert the official rhetoric with judgments that go beyond all the whims and desires of man. There is something perverse that attracts me when I discover premonitions of human politics confronted with the wisdom of the deities and ancestors. It is like a dispute about common sense and the logic of destiny.

However, let me clarify that these artists do not set out to photograph the souls of the *orishas* or poses of the black *Baró*. They avoid at all costs a folkloric approach and they do not want to partake in the commercial market interested in "typical" and "authentic" Cuban artworks. Instead, these artists are attracted by extreme situations in which enig-



Ricardo Elías. *Todo lo tengo y todo me falta – Eyeùnle tonti eyeùnle*, 2002

Schwarzen Baró zu beharren. Sie fürchten sich vor der Folklore und vermeiden es, den Markt mit dem „Typischen“ oder „Authentischen“ zu bedienen. Vielmehr werden sie von den äußeren Polen angezogen, an denen sich die Geheimnisse und Erscheinungen berühren,

mas and appearances come together. They are attracted by the extremes where secrets and appearances coincide, and in their nightly sessions they explore the hidden essence that manages to appear amidst the dense rhetoric and ritualistic miasma. These photographers

um in Nachtwachen Essenzen zu erforschen, denen es gelingt, den Miasmen der Rhetoriken und Förmlichkeiten zu entkommen. Es handelt sich um Fotografen, die sich der Spannungen in der Geschichte der dokumentarischen Aufnahmen der letzten 45 Jahre bewusst sind,

are very conscious of tensions in the history of documentary photography in the last 45 years, caused in part by the frictions between truth and poetry. They belong to a tradition that underlines poetry's ability to subvert "legitimate" truths in documentary photography.



Juan Carlos Alóm. *Carrusel*, 1998

welche im Zwiespalt zwischen nach Wahrheit oder nach Poetizität strebender Ansätze standen. Sie gehören einer Tradition an, die darauf aufmerksam macht, dass die Poesie die „legitimierten“ Wahrheiten in den fotografischen Dokumenten untergräbt. Und um die Poesie

There is no one way to find poetry, but in order to do so it is important to discover the multiple facets of the prism of doubt, which is similar to searching for the different points of view that we have of reality.

zu finden, gibt es keine abgesteckten Wege. Es geht darum, die vielen Facetten des Prismas des Zweifels kennen zu lernen, was beinahe so viel bedeutet, wie die vielen Standpunkte gegenüber der Wirklichkeit kennen zu lernen.

Reise zu den Essenzen

Vor weniger als einem Jahr widmete sich ein Leitartikel in *Vitral*, einer kubanischen soziokulturellen Zeitschrift des Centro Católico de Formación Cívica y Religiosa (Katholischen Zentrums für Bürgerliche und Religiöse Erziehung) der unbestreitbaren Tatsache, dass es auf der Insel seit vier Jahrzehnten eine falsche Alternative gibt, die heißt: *entweder du passt dich an oder du gehst*:

Anpassung bedeutet in diesem Fall nicht einen notwendigen Prozess, durch den sich jedes menschliche Wesen innerhalb eines gewissen Freiraums und mit seiner Eigenverantwortung an die Umstände anpassen muss. *Anpassung* bedeutet hier, auf seine eigene Weltsicht zu verzichten, um die offizielle als einzige, wahre und gültige zu übernehmen. *Anpassung* bedeutet in diesen Fällen auch, unser Bewusstsein zu domestizieren und unseren Willen zu brechen, denn man kann hier nicht frei denken, sich ohne Angst ausdrücken und konsequent handeln.¹¹

Mich interessieren Überlegungen dieser Art weniger als Anlass, um vom Phänomen der Auswanderung zu sprechen, sondern um mich auf andere Formen des Entkommens, Exils oder der Flucht zu beziehen. Wir sind von Konventionen umgeben, die immer wieder restauriert wurden, oder besser, wir bewohnen sie. Die Macht hält uns in undurchlässigen Behältern verschlossen. Und dort, wo die Formen rissig werden, findet der Dissens seinen Weg nach außen, kann sich die Metapher emanzipieren.

Ohne Träume gäbe es keine erträgliche Existenz. Wir brauchen diese kleinen Risse, auch wenn es nur dazu wäre, um alleine einen Fluchtplan vor

Journey Towards the Essence

A little over a year ago, an editorial in *Vitral*, a cultural publication edited in Cuba by the Centro Católico de Formación Cívica y Religiosa (Catholic Centre for Civic and Religious Training), presented an analysis on the undeniable fact that for over four decades there has only been one fatal and false alternative on the Island: *you either adapt, or leave*:

Here, adaptation does not imply a necessary process in which all humans adapt to their circumstances with certain liberty, under their total responsibility. *Adaptation* here implies giving up your own vision of the world to comply with the official vision of the world, presented as the only truthful and valid vision. *Adaptation* also implies domesticating our consciousness and giving up our will because we are not able to think freely, express ourselves without fear, and act accordingly.¹¹

I am particularly interested in this abstract, not because of its reference to the migration phenomenon, but to better understand forms of abandonment, exile, and escape. We are surrounded by conventions restored over and over, or should I say that we live within these conventions. Power keeps us shut away in leak proof compartments. Only when the seams split, can the disagreements leak out, and the metaphors free themselves.

Without ideals, our existence would be intolerable. We need this little hint of hope, even if it is only enough to mutter a plan of escape to ourselves. If there are no cracks in the walls, at least we have our bodies (our consciousness?) to break open a place and slip urgently away into the unknown. These ideas are what have brought Pedro Abascal to set out on a kind of introspective journey, in which testimony, autobiography, and fiction are mixed together. He is like a scientist that utilizes image-logic techniques borrowed from the field of medicine. He uses radiographic film, axial tomographies, ultrasounds,

¹¹ Leitartikel: „La Emigración“, in: Zeitschrift *Vitral*, Centro Católico de Formación Cívica y Religiosa, Pinar del Río, Cuba, Juli-August, X. Jahrgang, 2003, S. 13. Editorial note „La Emigración“, in: Revista *Vitral*, Centro Católico de Formación Cívica y Religiosa, Pinar del Río, Cuba, Julio-Agosto, año X, No. 53, 2003, p.13.

sich hin zu murmeln. Wenn es keine Risse in den Mauern gibt, haben wir dann zumindest unsere Körper (unser Geist?), um uns einen Schnitt zu versetzen und ins Unbekannte zu enteilen. Dies hat Pedro Abascal dazu veranlasst, eine Art Fahrt ins Innere zu unternehmen, bei der sich Zeugnis, Autobiografie und Fiktion vermischen. Er tut so, als wäre er ein Wissenschaftler, der sich der Bildgebungstechniken der Medizin bedient. Dabei verwendet er Röntgenbilder, Tomografien, Ultraschallaufnahmen, Elektrokardiogramme, alles, was ihm einer diagnostischen Interpretation seiner Identität dienen könnte. Etwas kann nicht stimmen, wenn *Sein* und *Schein* zu nach Umständen austauschbaren Rollen werden, um in der Öffentlichkeit eine Haltung aufrecht zu erhalten, die unsere private Dissidenz verbirgt. Deswegen wird dieser *Ideenarchäologe* von einem andauernden Abwechslertum angetrieben. Seine aufeinanderfolgenden Schnitte sind nur das Vorspiel zu anderen, noch viel tiefer gehenden; denn durch einen bösen Zauber wird jede Haut zur banalen Schale, sobald sie mit

electrocardiograms, and anything else that is used in the diagnostic interpretation of his identity. Something must be wrong when the *being* and his *appearance* take on conveniently interchangeable roles in order to endure a conduct that disguises the disagreement of our private lives in public. For this reason, the *archeology of ideas* is driven by his permanent inconformity. His successive cuts are preludes to even deeper ones, as if by a perfidious spell, each dermis is turned into banal rind as soon as it is touched by external reality "... the truth and the mask — says the artist — are both steps in my journey which lead me towards the essence." Because of this, he is not very moved by discoveries. He is enriched by the passage and avoids getting side-tracked by deceiving discoveries. The mysteries that are no longer alien to him deserve to me distrusted just the same, and it is necessary to continue uncovering others little by little. For Abascal, on the hunt for revelations, identity just barely finds stability and calmness in the arduous chore of searching through the debris.



Liudmila y Nelson. *Proyecto blanco*, 2002

Discrepant Illusions

Paul Ricoeur argues that one of the problems with ideology arises "when we link [in relationships of domination] an aspiration of legitimacy with the belief of legitimacy." According to Ricoeur, the aspirations of the authorities of a dominating group always utilize a series of beliefs determined by an ideological system: "... the beliefs add *a certain element* that enables their aspirations to be accepted or even to be taken for granted by those who are subjected to the corresponding order."¹²

The official ideologies suffer a constant unease with respect to their own immunodeficiency. The gaps in the historic discourse should be seen beforehand. The dominating groups often see photography as a tool that can be used to "pre-construct" history, which means that it anticipates the stitching of any rip in the even weave of history. This is apparently the most efficient formula used to monitor the

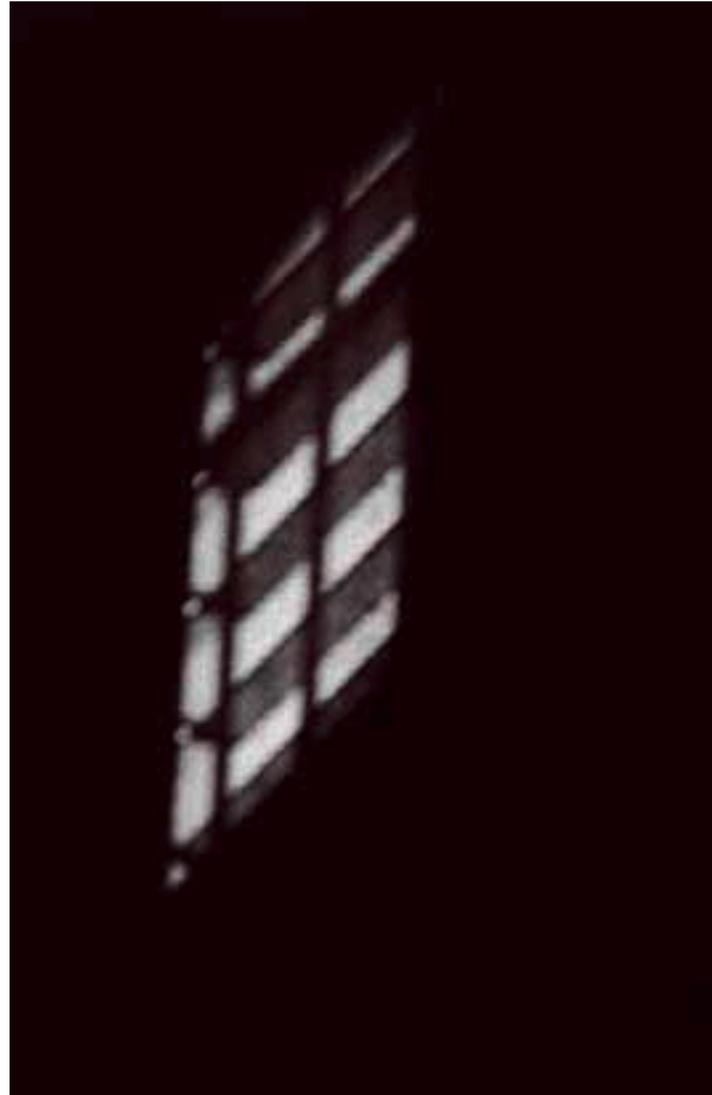
der äußeren Wirklichkeit in Berührung kommt. „Wahrheit und Maske gleichzeitig“, sagt der Künstler, „sin Stufen, auf denen ich auf meiner Reise zu den Essenzen hinuntersteige“. Deswegen geht es ihm nicht so sehr um das, was er findet. Was ihn bereichert, ist die Reise selbst. Er vermeidet, sich von trügerischen Entdeckungen ablenken zu lassen. Die Mysterien, die auf gehört haben solche zu sein, verdienen nur mehr sein Misstrauen. Er will auch weiterhin den Geheimnissen auf die Spur kommen. Für den auf dem Weg der Offenbarungen befindlichen Abascal erreicht die Identität bei dieser harten Arbeit im Schutt kaum Konsistenz oder Ruhe.

Auseinanderdriftende Illusionen

Paul Ricoeur hat behauptet, dass eines der Probleme der Ideologie sich dann stellt, „wenn wir [in Bezug auf die Herrschaft] den Anspruch auf Legitimität mit dem Glauben an die Legitimität verbinden“. Laut Ricoeur liegt im Streben der herrschenden Gruppen nach Autorität immer auch etwas von einem Glauben, der von einem ideologischen System gestützt wird: „... der Glauben fügt *ein gewisses Etwas* hinzu, das es erlaubt, den Anspruch zu akzeptieren oder von denen als selbstverständlich angenommen zu werden, die der entsprechenden Ordnung unterworfen sind.“¹²

Die offiziellen Ideologien sind, was ihre eigene Immunschwäche betrifft, in ständiger Unruhe. Und die Hohlheit des historischen Diskurses ist schon von weitem sichtbar. Aus der Sicht der herrschenden Gruppen wird von der Fotografie für gewöhnlich verlangt, dass sie die Geschichte „vor-bildet“, was bedeutet, dass sie die Nähte jedes möglichen Risses in den starren und regelmäßigen geschichtlichen Geweben vorwegnehmen muss. Das scheint die wirkungsvollste Formel zu sein, um die Höhen und Tiefen der Legitimität und der Glaubwürdigkeit in den Griff zu bekommen. Vielleicht benötigen die Bilder der Helden, die „Erinnerungen“ der Nation deshalb eine funktionelle Zwischenphase, in der Wirklichkeit und Realität aufeinander abgestimmt werden. Es soll keinen Widerspruch zwischen dem Dokumentierten

highs and lows of legitimacy and credibility. Perhaps, for this reason, the pictures of heroes, the “keepsakes” of a nation, need to pass through an efficient inter-phase that makes the reality and the ritual compatible. There should not be any contradictions between the



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

¹² Paul Ricoeur: *Ideologia y Utopía*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1994, S. 228–229. Kursivsetzungen sind von meiner Hand. In einem seiner Vorträge, aus denen sich dieses Buch zusammensetzt, schlägt Ricoeur, auf eine Studie über Max Weber gestützt, vor, dass es vielleicht „nicht nur eine ökonomische Quelle des Mehrwerts“ gibt, wie es Karl Marx in seinem Buch *Das Kapital* vorgeschlagen hat, „sondern auch eine, die mit der Quelle von Autorität oder Macht zusammenhängt“. S. 229. (Alle Zitate von Ricoeur auf Deutsch vom Übersetzer. Das Original ist unter dem Titel *Ideologie et Utopie* bei Le Seuil, 1997, erschienen).
Paul Ricoeur: *Ideologia y Utopía*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1994, pp. 228–229. The brackets are mine, [In a conference included in this book, based on a study of Max Weber, Ricoeur proposes a hypothesis suggesting that there may not be just one economic source of added value — as Karl Marx proposed in *The Capital* —, but it also has to do with the source of authority and power, p. 229].

und dem Symbolischen geben, sondern eine mythische Dimension, eine Art Verdinglichung der Ursprünge der herrschenden Gruppe.

Die geläufige – und fallweise banale – Auffassung von der symbolischen Aneignung der Wirklichkeit durch fotografische Darstellung, führt uns dazu, das Fotografierte als einen Spiegel der Welt zu denken. Es könnte aber auch vielleicht ein umgekehrter und beinahe magischer Effekt entstehen: die Illusion einer Welt, die vor dem fotografischen Bild stehen geblieben ist. Wenn wir akzeptieren, dass die Fotografie historische Erwartungen der Gesellschaft im Hinblick auf eine Darstellung mit erkenntnistheoretischen und gleichzeitig ethischen Werten zu erfüllen hat, dann müssen wir auch anerkennen, dass die fotografierte Wirklichkeit einen doppelten Anspruch erfüllen kann, nämlich sich selbst in der Ewigkeit zu verankern und uns damit in ihr, sowie den Lauf der realen Welt und das Dargestellte in einem Spiel der Spiegel nebeneinander zu stellen: das Wirkliche – und das Wahre – scheint dann aus der Darstellung zu entstehen und ist nicht mehr ihr Bezugs- oder Ausgangspunkt.

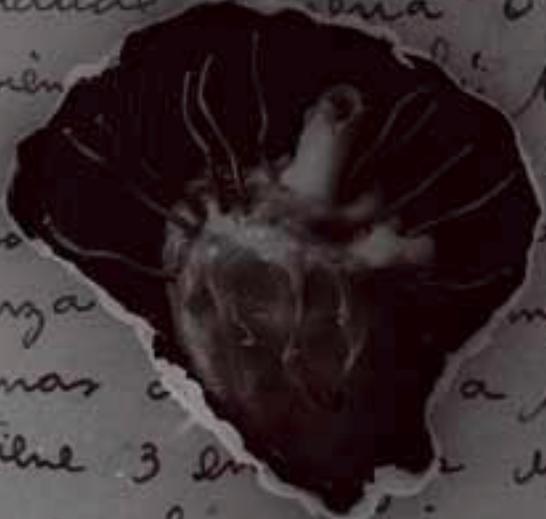
Es war nach meiner Meinung diese prekäre Kluft zwischen Anspruch und Glauben an die Legitimität, die die Wechselbeziehung zwischen den verschiedenen ideologischen Ansätzen, die in der kubanischen Fotografie nach 1959 aufeinander trafen, bestimmte. Wenn etwas die postrevolutionäre Fotografie bestimmt hat, dann der Unterschied zwischen einer Haltung, die gegenüber dem Dokument dazu neigt, ihm ein Mehr an Glaubwürdigkeit zu verleihen, und einer anderen, die ihm ein Mehr an Misstrauen hinzufügt. Dies hat sehr stark mit der Funktion der Fotografie zu tun. Die Schlüssel zum Verständnis der Art, wie beide fotografischen Wege mit ihrem Kontext und ihrer Zeit verbunden waren, liegen nicht nur in der Art der Annäherung an die Gegenwart, sondern auch in der Weise, wie sich ihre Auffassung von Wahrheit gestaltet und in jenen Idealen, die ihnen als Referenzmodelle dienen. Es handelt sich dabei um weit auseinanderliegende Ansichten über das Wünschenswerte und das Mögliche.

document and the symbol, but rather a mythic dimension in conjunction with a feeling of sanctification towards the origin of the dominating group.

The reoccurring, and occasionally banal, conception of the meaning of the symbolic appropriation of reality in the photographic representation leads us to think of photographs as a mirror of the world. However, we could prompt an inverse and almost magical interpretation: the illusion of a world halted before the photograph. If we agree that photographs satisfy the historic expectations of the epistemological values as well as the ethic values of representation in a society, we would have to recognize the fact that the photographed reality can fulfill a double aspiration: to anchor itself in eternity and to link us with eternity, to compare the real world and its continuous time with the representation in a spectacular game; the real, and the true to life, appear to be born of the representation instead of being its referent and starting point.

In my opinion, here lies the precarious gap between the intention and the belief in an artistic legitimacy that have been defining the correlation between different ideological positions intertwined in Cuban photography since 1959. If something can distinguish post-revolutionary photography, it would be the contrast between different attitudes towards the document that on the one hand tends to include a measure of belief, and on the other hand adds a measure of suspicion. The practical use of photography is determined by these discourses. The key to understanding the way in which the photographic paths have been connected to their context and their actuality not only resides in how they relate to the present, but also in how they construct their notion of truth and which ideals are used as reference models. It is about distinct points of view regarding what is desirable and what is possible.

que que esta persona esta sobersaltada y no
explicar lo que le pasa esta abumida tiene
permanentes su cabeza esta bien mala hasta
tiene en su pensamiento una idea que es como
sulle no es de mano de Dios que le esta
lo trame preparando a la vida o se la echo en
do, no esta bien... mucha tragedia
ha visto usted... asunto o le a
mado la atencion... da no quiere
en casa o piensa... mpo o desvarato
casa tiene ganas... a una persona
ello guardado tiene 3 en... uno muy trique
rudo que el peor es el que quiere acabar con un
persona que se esta regitrando es hija de
ntence a ella toda la rogacion que se le
an tiene que llevar 9 cosas distintas menos el
d tiene que tener ciudado con la candela en
ud es una persona maliciosa muchas pe
ace la boba para saber mas ahi quien es
es boba pero en todo...



Juan Carlos Alóm.
Un libro abierto, 1998

