

Körperliche Rituale. Übertragene Erinnerung

Physical Rituals. Displaced Memories

Magaly Espinosa

*Wie jeder weiß, haben die primitiven Völker
davor Angst, dass die Kamera sie eines Teils
ihres Seins beraubt.*

Susan Sontag

In der Welt von heute vollziehen sich kulturelle und künstlerische Prozesse auf dem Horizont des Problems, dass kulturell verschiedene Codes an andere Orte verpflanzt werden, sich überschneiden und darum kämpfen, schon besetzte Räume zu erobern, dabei andere Erzählungen verdrängen oder neue Bilderwelten schaffen, indem sie bestehende Kanons und Regeln umstürzen. Die moderne westliche Welt orientalisiert oder lateinamerikanisiert sich, indem sie ihre eigenen Rituale vorhersagt. Sie stellt sie in neue Kontexte, die nur in ihrem eigenen Diskurs homogen erscheinen. Man ist dann sehr überrascht, wenn man feststellt, dass diese Interpretationsversuche mehr den eigenen Vorstellungen als den ursprünglichen Quellen entsprechen. Quellen, die weit über einzelne Erscheinungsformen hinausgehen, die sich über Grenzen hinwegsetzen und die in den von ihnen beherrschten Welten neue Welten mit einer eigenen Beweglichkeit entstehen lassen.

Der Diskurs der Moderne, seine unidirektionale Logik, eignet sich für Prozesse, die sich in der Zeit entwickeln. Aber in nicht modernen Denkformen gilt ein anderer Zeitsinn. In ihnen beruht die Kultur auf sich überlagernden Schichten. Wenn man sie dann abzuschälen versucht, um an den Kern zu gelangen, so verflüchtigt sich dieser beim fort-

*As everybody knows, primitive people
fear that the camera will strip away
part of their being.*

Susan Sontag

In today's world, cultural and artistic processes are confronted with the dilemma of assimilating the displacement and exchange of codes. These codes, coming from diverse cultural origins, struggle to occupy already inhabited spaces, substitute narratives, or recreate imageries, while confronting the established canons and rules. Modern Occidental culture is becoming Orientalized and Latin Americanized by predicting its own rituals. Thereafter, the ritualistic practices are inserted into a context in which they appear homogenous only in their discourse. Surprisingly, this exercise in deduction reflects to a greater extent the point of view expressed in a discourse proposed by an artist than its original source. These sources extend even beyond what they appear to; they mock the set boundaries, and over the dominated worlds they use their mobility to form worlds of their own.

The modernist discourse has a single directional logic that was developed to interpret processes as they mature with the passing of time. However, the non-modernist perspective has another sense of temporality; here, culture is understood as the sum of many superimposed layers. If we were to pull the layers back in an effort to reach the centre, we would realize that there is no such centre. Instead, each layer has equal power, or at least they have their own power.

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



schreitenden Schalen, denn die übereinanderliegenden Schichten haben dieselbe Mächtigkeit oder zumindest eine jeweils eigene Macht.

Wenn die kulturellen Codes sehr unterschiedlich sind und die Beziehungen untereinander auf ungleichen Möglichkeiten des Austauschs und der Übertragung beruhen, ist es schwer, ein Gleichgewicht zu erreichen, das über die Beherrschung einer Sprache, die Wiederholung von Geschichten oder die Aufführung von Ritualen hinausgeht. Auf diesem Weg verwandeln sich kulturelle Beziehungen in beziehungslose Codes, die weniger genuiner Ausdruck des Eigenen sondern vielmehr Interpretationen und Reproduktionen sind.

Im Bereich des Bildnerischen haben die Lektüren der peripheren Bildwelten mit volkstümlichem Charakter die Verständnismöglichkeiten dieser Elemente sehr beeinträchtigt, denn da sie in der Hochkultur keine Gegenstücke haben, sind sie schwer zu interpretieren.

Der spanische Theoretiker José Luis Brea weist darauf hin, dass es unter den momentanen Bedingungen, unter denen künstlerische Schaffensprozesse stattfinden, im Wesentlichen nicht mehr darum geht, den Diskurs in Frage zu stellen, sondern vor allem seine Peripherie, seinen Bezug zu allem, was ihn umgibt und in seinem diskursiven Netz zugelassen ist. Ein Netz, das sich in „verschiedene Praktiken und Institutionen, unterschiedlichen Subjektivitäten und Gemeinschaften“ auflöst.¹ Sein Ansatz beruht auf „der Infragestellung der restriktiven Definition von Kunst und Künstler, von Identität und Gemeinschaft [...] Denn die Kunst ging im weiteren Feld der Kultur auf, von der die Anthropologie einst dachte, dass sie sich um sie zu kümmern habe.“² Wir haben es hier in Bezug auf das Künstlerische deshalb mit einem erkenntnistheoretischen und strukturellen Widerspruch zu tun, mit gekappten Codes und Zusätzen, die diese abgeschnittene Verbindung zu überwinden vorgeben, mit Absichten, die weiter, als die traditionellen Funktionen gehen und mit Bereichen, die dem Bezugssystem fremd sind.

When the relationship between varying cultural codes rests upon an unequal possibility of exchange and diffusion, it becomes difficult to obtain a command of their meaning, beyond an understanding of the language, the repetition of narratives, or the representation of rituals. For this reason, cultural relations become codes without references that are more closely related to the processes of interpretation and reproduction than the interest in expression alone.

In respect to visual artwork, interpretations of peripheral imagery with a folklorist tone limit these aspects of the artwork that are more difficult to understand because they do not have a counterpart in high culture.

José Luis Brea, the Spanish theorist, has commented that, considering the actual conditions in which the artistic creation flows, it is not enough to question the artistic discourses; we need to address its contexts above all. Possibly he refers to all that surrounds and is admitted into the discursive net; a net that blends together "... different practices and institutions, and other subjectivities and communities."¹ His cognitive map is based on "... the resistance of restrictive definitions of art and artists, of identity and community ... Art, after all, has been integrated into the expanded field of culture that before was only considered in the field of anthropology."² As a result, we find ourselves before an epistemologic and structural contradiction in what we consider as artistic: inaccessible codes on one hand, and on the other hand an extension of the same codes which sets out to improve upon this lack of communication, an interest that goes beyond the traditional roles of art and discourses separated from their referential system.

Under these circumstances, an awareness in the ethnographic themes contributes to a better understanding of the surrounding world, its meanings, and its ethnic and anthropological fetishes. Likewise, different hypotheses also enable the renovation and expansion of constructive procedures in art. As a result, the possible expression and

¹ Foster Hal: *El retorno de lo real*, Ed Akal, Madrid, 2001, S. 189.

Foster Hal. *El retorno de lo real*, Ed Akal, Madrid, 2001, p.189.

² Foster Hal, 2001, S. 190.

Foster Hal, 2001, p. 190.

Unter diesen Umständen zwingt die Wende zum Ethnographischen die Kunst, sich dem kulturellen Umfeld zu nähern, den ethnischen und anthropologischen Bedeutungsträgern und Fetischen. Die Möglichkeiten des Ausdrucks und Inhalts, die der schöpferische Prozess durch die Anregungen der kulturellen Gegebenheiten erhält, führen zu einer Erneuerung und Erweiterung der kreativen Herangehensweisen und zwar jenseits der traditionellen ästhetischen Formen, die, indem sie einen neuen Charakter annehmen, gleichzeitig neue ethnoästhetische Werte und Funktionen herausbilden.

In der Andersartigkeit sind sie Teil des alltäglichen Lebensflusses. Im Zusammenleben gibt es keinen Ausschluss, keine Distanz zwischen dem Beobachter und dem Handelnden oder dem Erzähler und dem Erzählten. Träger und Reproduzenten fallen im selben sozialen Subjekt zusammen. Der Künstler ist ein wahrer Transformator, ein Schamane und Ethnograph, der seinen eigenen Kontext, seine Lebensbedingungen und Überzeugungen künstlerisch festhält.

Die Kunst erneuert sich, indem sie ihre Raumrichtungen ändert. Sie lernt, die Stadt von den verletzlichsten, den unbekanntesten Stellen, den außergewöhnlichsten Persönlichkeiten, den unerhörten Geschichten aus zu erfassen. Kunst und religiöse Praktiken verbinden sich dabei und auf diese Weise verwandelt sich die Religion in eine öffentliche Sphäre des Privaten. Die Übertragung von Werten, Symbolen und Funktionen aus dem Bereich der Kulte und der Rituale vollzieht sich weniger in der Zeit als im Raum und nehmen dabei im Wechselspiel mit dem Erbe der Volkskultur ungewöhnliche Dimensionen an. Die Vorherrschaft der Zeit in der sozialen Dynamik verstärkt sich, wenn sich die Vergangenheit der Gegenwart bemächtigt und es zu einer Koexistenz auf den Plätzen, Märkten, bei den Prozessionen, Opferungen und dem zwischenmenschlichen Austausch von Glaubensvorstellungen kommt.

Für das moderne Denken ist die Vergangenheit nur in den neuen Umständen, in denen das Kunstwerk entsteht ein erkenn- und iden-

meaning of an artistic creation goes beyond the traditional interest in the aesthetics, and the artworks acquire different characteristics that consist in ethno-aesthetic values and functions.

In the realm of the "other," they are a part of every day life; here there are no exclusions in the life shared with others, nor are there distances between the observer and the person observed or between the narrator and the person spoken of; the subject and its reproducer come together to communicate a social theme. The artists become true transformers, shamans and ethnographers who delineate their own context, situation in life, and beliefs.



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

Art renews itself by changing its perspective of a space; it learns to take in the city, from the most vulnerable and unknown places to the most particular inhabitants and their inedited stories. Art and beliefs are interlocked, and religion becomes the public sphere of private lives. The shift in values, symbols and functions of the cults and rituals occurs in space, rather than in time; they interact with

tifizierbarer Referent, da sein Zitatcharakter offensichtlich ist, dagegen ist sie in den postmodernen Schöpfungen Teil eines Spiels mit Zitaten vieler Texte. Aber wenn es sich um Kunstwerke handelt, die im natürlichen Medium des Dialogs mit dem „Anderen“ entstanden sind, dann verläuft der konstruktive Prozess so, dass die Tradition als Gegenwart sichtbar wird. Deshalb steht er auf halbem Weg zwischen modernem Zitat und postmoderner Intertextualität, die er zwar in sich trägt, aber als Prozess gleichzeitig überschreitet.

Seine Absicht ist es, einen Diskurs parallel zum postmodernen zu ermöglichen, indem er die künstlerischen Organisationsformen verwendet, die von diesem geschaffen wurden, gleichzeitig aber agiert er von einer ethnokulturellen Perspektive aus, die sehr stark an universelle Mächte glaubt, wie etwa an eine zielgerichtete Geschichte, an die Ordnung über das Chaos. Das sind Werte der modernen Tradition, die eine andere Bedeutung dadurch erhalten, dass sie unter dem Mantel der Dauer fortbestehen. Eine unendlich starke Seele lässt die Vergangenheit über die Gegenwart kommen.

Vergangenheit und Gegenwart, Kunst und Ethnos vereinen sich in den Ritualen. Die besonderen Handlungen der Rituale, die Gesamtheit ihrer Regeln, ihre kulturelle und wie Jan Mukarovsky bemerkt, erworbene Qualität, bemächtigen sich der künstlerischen Metapher, sofern sie im kollektiven Unbewussten verankert sind und in ihm die Eigenschaft von Zeichen erwerben. Die intertextuelle Dialektik, die in ihrer Vereinigung von Kunst und Ethnos kennzeichnend für die gestalterische Bewegung der zeitgenössischen Kunst ist, entfaltet sich als natürliche Eigenschaft, dessen chamäleonartigen Möglichkeiten für den schöpferischen Prozess unvorhersagbar sind. Es gibt für die Anleihen, den Austausch und die Verkleidungen weder Limits noch Grenzen. Dabei geht es nicht um die Fähigkeit des Werks, die Tradition in sich aufzunehmen, sondern um die Tradition selbst, die sich entfaltet.

the archive of popular culture, acquiring unusual dimensions. The leading role of time in the social dynamic is reinforced when the past takes possession of the present, and they both coexist in the parks, markets, processions, religious offerings, and lastly, in the exchange of human beliefs.

Modern thought considers the past only as an identifiable and recognizable referent for the new conditions in which the artwork is structured, given that the understanding of art as a referent is evident. On the other hand, for postmodern structures the past is integrated into the present by linking references and citations from many



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

texts. But when artworks refer to the dialogue created by the “other,” the constructive procedure is suspended, offering a place for the tradition to emerge as the present. The result of which is an artwork situated half way between the modern referent and the postmodern inter-textuality, which it contains while overcoming it as a constructive process.

Die Kunst funktionalisiert sich innerhalb der Notwendigkeiten des Kontexts, wie der kubanische Kritiker Osvaldo Sánchez aufgezeigt hat, und es gibt daher keinen Unterschied zwischen dem Alten und dem Modernen, dem Authentischen und der Kopie. Jedes Element der Rituale, der magischen Handlungen, jeder Wert der religiösen Praktiken und Gebräuche wird bedeutungsvoll. Die Wandlungen und Ausprägungen des Rassischen oder des Geschlechtlichen erscheinen in Metaphern, die die strukturellen Möglichkeiten nutzen, die auf einer ersten stilistischen Ebene der internationale Kunstdiskurs vor allem der konzeptuellen und minimalistischen Richtungen eröffnet.

Zu Beginn der Achtziger durchliefen die bildenden Künste in Kuba einen solchen Wandel, dass die Kritiker und Kuratoren von einer neuen kubanischen Kunst zu sprechen begannen, einem Phänomen, das bis dato einzigartig in der Geschichte des Landes war.

Ohne die ästhetische Tradition der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu leugnen, begannen sie sich für die diskursiven Möglichkeiten zu interessieren, die die antiästhetischen Haltungen eröffneten, und erweiterten dadurch die Bereiche der Kunstsprache, ihre gestalterischen Kombinationen und formalen Methoden.

Die Entscheidung für antiästhetische Positionen, die der internationale avantgardistische und neoavantgardistische Diskurs hervorgebracht hatte, bedeutete, sich den innovativsten Strategien zu bemächtigen, vor allem jener der letztgenannten Avantgarde. Unter den einflussreichsten Tendenzen befanden sich der Neokonzeptualismus und die minimalistische Irritation, die gemeinsam mit der Entfaltung von mehrfachen ästhetischen Bezügen den bildenden Künsten erlaubten, eine Vorreiterrolle in der kubanischen Kunst einzunehmen. Auf dieselbe Weise und mit ähnlicher Bedeutung wurde der Horizont der Themen auf das lokale und soziokulturelle Umfeld ausgedehnt.

The desired result is to facilitate a discourse parallel to postmodernism by utilizing the movement's artistic forms of production. However, the meanings of the artworks are based on an ethno-cultural perspective that incorporates beliefs in universal powers, in history for history's sake, and in order over chaos. These values correspond in part to the modernist tradition, and they acquire new meanings because they are camouflaged in order to sustain themselves. A soul with an infinite strength can make the past slip into the present.

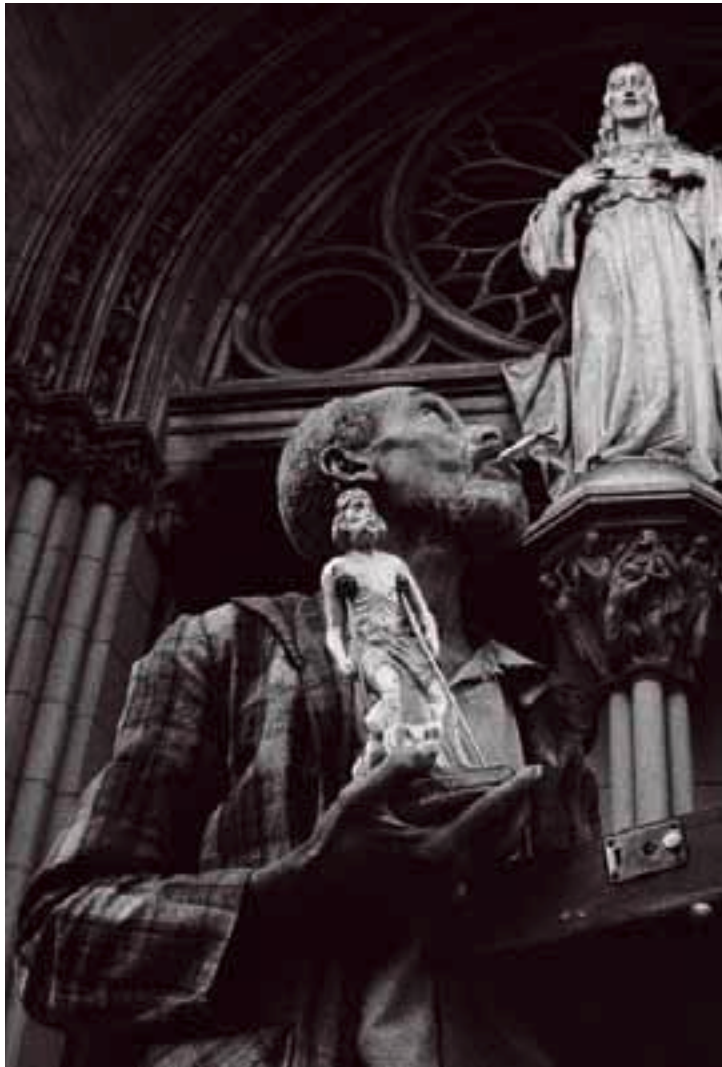
The religious rituals unite past and present, art and *ethnos*. As Jan Mukarovsky observes, when the specific procedures of the ritual, the sets of rules, and the cultural conditions function in the collective consciousness and develop connotations as a sign, they are then appropriated by the artistic metaphor. In this union between art and *ethnos*, the inter-textual dialectic that characterizes the development of configurations in contemporary art naturally expands, and its flexibility is essential to artistic creation; there are no boundaries or limits to the appropriations, exchanges, and disguises. It is not about the artwork's capacity to insert itself in tradition, but rather tradition's capacity to reveal itself in the artwork.

Art responds to the demands of the context, as the Cuban critic Osvaldo Sánchez has commented. Therefore, there is no difference between the ancient and the modern, the authentic and the copy. Each aspect of the ritual, the work of the shamans, and the value of beliefs and customs, can all be taught. Topics dealing with racial and gender issues have been twisted and modified to appear as metaphors; they adjust to the structural possibilities that the international artistic discourses offer, borrowing above all from the stylistic aspects of conceptual and minimalist trends.

In Cuba during the early eighties, the plastic arts suffered changes in which critics and curators evaluated the new Cuban art as an inedited phenomenon in the national context. Without focusing on the aes-

Innerhalb dieser Bewegung nahm die Fotografie eine hervorragende Stellung ein. Während in den Sechzigern und Siebzigern vorwiegend dokumentarisch und reportageartig gearbeitet wurde, ging man später dazu über, mit der Aufnahmetechnik selbst zu experimentieren. Das bedeutet aber nicht, dass man auf das Dokumentarische oder

thetic tradition inscribed in the art produced in the first half of the XX century, the interest of the curators and critics resided in the discursive possibilities that were inspired by ideas about the anti-aesthetic, by activating the field of artistic language, by the morphological combinations, and their formal methods.



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



Humberto Mayol. *Ohne Titel*, aus der Serie „Los santos de la calle“
Untitled, from the series “Los santos de la calle,” 1999

die Wiedergabe der Wirklichkeit als Anlass der Fotografie verzichtete, aber man ging durch verschiedene Formen der Konstruktion und den Rückgriff auf den Kunstdiskurs darüber hinaus.

Durch die Bedeutung, die in den bildenden Künsten die Kritik und die soziologischen und kulturellen Bezüge haben, brachte der komplexe, dem Konzeptualismus nahe stehende Diskurs eine Vielfalt ästhetischer Visionen der Wirklichkeit hervor, die sich mit dem Ethnologischen, dem Alltagsleben, der sozialen Existenz befassten.

Wenn es die Absicht dieser Ausstellung gewesen wäre, unter dem Thema der synkretistischen Kulte eine repräsentative Schau der kubanischen Fotografie der letzten Jahrzehnte zusammenzustellen, dann wäre sie nur eine weitere, die sich mit diesem Thema beschäftigt. Aber das Spiel mit den Zitaten, die Fetisch-Parodien, die kulturellen Scheinbilder, die uns aus den Werken entgegneten, ergeben einen umfassenden Überblick über die ästhetischen Wege, die die kubanische Fotografie in den letzten Jahrzehnten eingeschlagen hat.

Da es ihre ausdrückliche Absicht ist, ins Innere der kubanischen Kultur vorzudringen, besteht hier die Möglichkeit die kulturellen Texte wie Mosaik wahrzunehmen, deren Texturen, deren Muster, deren Mischung der Bezüge, deren Dialog zwischen den Teilen man beim Darüberschreiten verspürt.

Indem die Träger über den eigenen kulturellen Prozess zum Sprechen gebracht werden, wird die Stimme des „Anderen“ von der Tradition aus hörbar, von einer Seele aus, die immer verboten war. Dadurch wird die verborgene Seite dessen zum Vorschein gebracht, was man nicht wahrnehmen will: Boshaftigkeit und Hexerei, unerklärliche Mächte, uralte Schäden, unheilbare Wunden.

Es war für diese Schau eine Herausforderung, sich einerseits in eine uralte Tradition zu versenken und sie andererseits durch den expres-

Opting for an anti-aesthetic attitude towards art, established by the *avant-garde* and from the *neo-avant garde* artistic proposals, implied taking on novel procedures, above all from this last tendency. Among the most influential artistic tendencies were neo-conceptualism and the minimalist irritation, in addition to the development of numerous aesthetic ideas that enabled the plastic arts to assert their sophistication in Cuban art. Likewise, and almost as importantly, there was a concern for the themes that incorporated both vernacular and socio-cultural issues.

Within this movement, photography held a predominate place in the arts. The photojournalism and documentary tradition of the sixties and seventies underwent an experimental process to explore the possibilities of the photographic medium. In other words, photography was able to experience changes in how the images and artistic discourses were constructed, without overlooking the expressive capacity of documentary photography and its ability to reproduce reality as motivating factors in the photographic act.

Due to the important role of the art critics and the sociological and cultural references, the complex discourses based on conceptualism has produced multiple aesthetic ideas concerning reality which refer to the development of themes such as *ethnos*, every day life, and social existence.

If the purpose of this exhibit had been to illustrate the syncretistic cults with the images of a representative group of Cuban photographers who have been producing artwork in the last decades, it would be one more among many. But here, the textual associations, the fetish paradoxes, and the cultural simulacrum that these images bring to light, offer a compact view of the aesthetic trends in Cuban photography in recent decades.

This exhibit specifically sets out to penetrate into Cuban culture. It provides an opportunity for different cultural texts to be presented

siven Reichtum des Künstlerischen sichtbar zu machen. Sie führt eine Gruppe von verschiedenen Künstlern zusammen, die sich auf unterschiedliche Weisen den kulturellen Referenten der religiösen Bräuche und Systeme nähern, die in Kuba heimisch geworden und sich hier weiterentwickelt haben. Ihre Arbeiten gehören zu jener anhaltenden und innovativen Tendenz der anthropologischen Linie, die die neue Kunst der letzten zwanzig Jahre auf der Insel kennzeichnet.

Innerhalb der experimentellsten fotografischen Bewegung der kubanischen Kunst ist diese Beschäftigung eine Konstante, die in verschiedenen Ausformungen erscheint, sei es in dokumentarischen Bezügen, in Bildern von den Ritualen, die letztere darstellen, ästhetisieren oder durch die Interpretation innerhalb des Rituals der Kunst selbst bereichern.

Diese Faktoren überschneiden sich in verschiedenen Arten von Poetiken in denen dann eine Darstellungsform, eine Interpretationswahl, eine Kompositionsart über die andere vorherrscht. Das Geflecht der Vorstellungsbilder, das die synkretistischen Kulte auf Kuba der Kunst eröffnet, wird weitergewebt und enthüllt durch die auratische Aufladung, den durch die Kunst hinzugefügten Wert des Künstlerischen, der die Kulte jenseits der äußerlichen Wahrnehmung durch den nichteingeweihten Beobachter sichtbar macht, eine Welt, die diese Praktiken übersteigt.

Unter den in dieser Ausstellung versammelten Künstlern gibt es trotz der Unterschiede Affinitäten, was die Sensibilitäten, den Stil oder die ästhetischen Vorgangsweisen betrifft, die die Dynamik der Schausachen. Das ist beispielsweise bei Marta María Pérez, René Peña und Jorge Luis Álvarez Pupo der Fall, denn sie verwenden ihre eigenen Körper, um das Ritual zu veranschaulichen und zwar in einer Haltung, die der Repräsentation und Metaphorisierung der rituellen Vorgänge nahe steht. Das dabei vorherrschende Gestaltungsmittel besteht darin, das Ritual als Hintergrund zu verwenden, und es mit Hilfe der

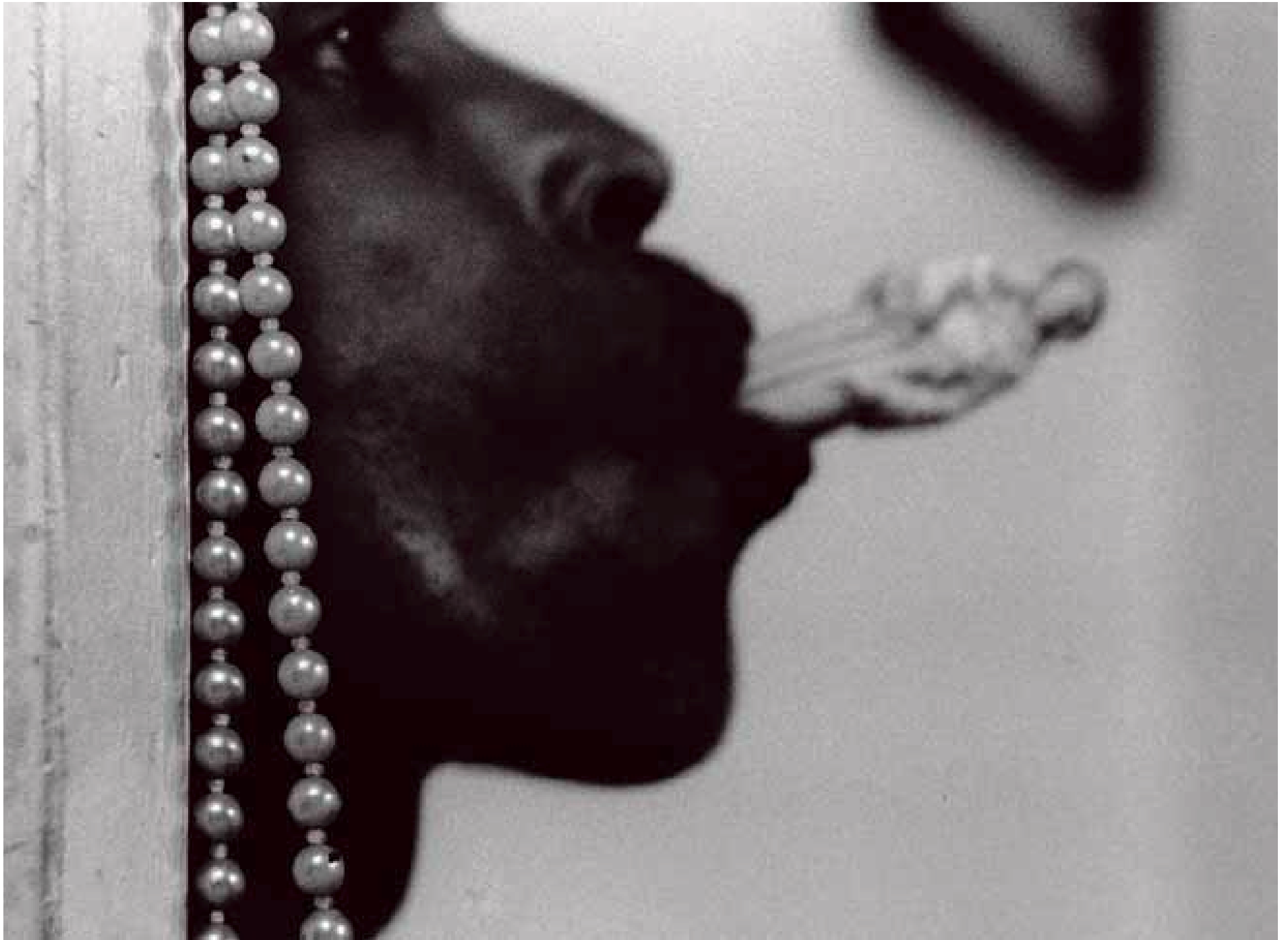
as a mosaic in which it is possible to recognize its textures and figures, the different referents, and the dialogue between the diverse elements, when looking over it.

Through these artworks, the religious followers have been encouraged to speak about their own cultural processes and the voice of the "other" is heard from the depths of the traditions; it is the voice of a soul that has always been prohibited. The occult side emerges, showing us what we would rather not perceive: malevolence and spells, incomprehensible powers, ancient damages, and incurable wounds.

The objective of this exhibit was to create a space immersed with ancestral tradition, making it visible through the expressive richness of the artworks. The show groups together artists who have found a variety of ways to use cultural referents concerning the beliefs and the religious systems that have been established and transformed in Cuba. Their works belong to the anthropological lineage, a persistently evolving field that has contributed to the art produced by young artists in Cuba in the past twenty years.

Within the most experimental photographic movement in Cuba, this reference is a consistent quality in the multiple forms of representation. Beginning with an interpretative exercise of the artistic ritual itself, the artists may visually portray the rituals by representing them, by stylizing them, or by enriching them.

The use of different types of poetics may allow different expressive possibilities to overlap, taking into consideration that one form of representation may dominate over another, be it an interpretative inclination or constructive procedure. While at the same time, the discovery of the beliefs of syncretistic Cuban cults reveals a universe that transcends them, due to charges of energy and added artistic value that help illustrate the cults beyond the perceptions of an observer, unfamiliar with the knowledge of the cults.



René Peña. *Ohne Titel*, aus der Serie „Ritos“ / *Untitled*, from the series “Ritos,” 1995

Möglichkeiten, die der Vorstellungskraft des Schaffenden zur Verfügung stehen, sichtbar zu machen.

Im Gegensatz dazu dokumentieren Sandra Ramos, Kattia García, Humberto Mayol, Raúl Cañibano, Elio Delgado und Ramón Pacheco aus sehr verschiedenen Perspektiven die Rituale. Einen besonderen Platz nehmen in dieser Gruppe von Künstlern Pedro Abascal, Juan Carlos Alóm und das Duo Nelson und Liudmila ein. Sie betonen die neokonzeptuelle Vorgangsweise, sie nähern sich zwar dem Ritual, aber verbergen es gleichzeitig hinter der Metapher.

Unter all diesen Künstlern nimmt Marta María Pérez die Rolle einer Pionierin der experimentellen Ritualfotografie ein. Sie zeigt aber kein besonderes Interesse für die Technik der Fotografie, ihre Arbeit beruht vielmehr auf der symbolischen Darstellung der Rituale der Santería und des täglichen Lebens und den Kenntnissen, die sie über das tausendjährige Wissen, das die synkretistischen Kulte bewahren, verfügt. Sie interpretiert ihre Bedeutungen mittels Bilder, die die rituellen Handlungen bezeugen; sie verkörpert sie, ohne sie zu verändern, wie beispielsweise in jenem Werk, in dem sie selbst die häusliche Erscheinungsform von Elegguá annimmt.³

Sie nimmt den Symbolismus der Santería, des Kultes, auf den sich ihre Werke im Allgemeinen beziehen, und jene Bereiche der Vorstellungswelt des Alltags her, die von Glaubenspraktiken durchdrungen sind. Durch ihren Körper erhellt sie die Wege, die die Gebräuche und religiösen Riten nehmen, sie vereint verschiedene Momente der Rituale und potenziert dadurch ihre Darstellungskräfte. Auf diese Weise bereichert sie die Vorstellungen, die auf dem Wege der Volkskultur und ihre religiöse, ebenfalls volkstümliche Praxis verbreitet wurden.

René Peña ist auch ein Besessener der rituellen Darstellung. Wie Marta María lotet er mit seinem Körper den Sinn des Dargestellten aus. Er setzt Geschlecht, Sexualität und Volkskultur durch Rituale miteinander in Be-

Among the participating artists in the present exhibit, while acknowledging differences in their artistic production, we can also find emotional and stylistic similarities in the aesthetic practices which facilitate the show's dynamic. Such is the case with Marta María Pérez, René Peña, and Jorge Luis Álvarez Pupo who use their own bodies to illustrate the ritual, which is a process correlated to the development of representations and metaphors of ritualistic practices. The principal constructive resource of these artists consists in using the ritual as a back-drop that is illuminated by the perspective of the creators' imagination.

Meanwhile, Sandra Ramos, Kattia García, Humberto Mayol, Raúl Cañibano, Elio Delgado, and Ramón Pacheco, document rituals from quite dissimilar perspectives. Pedro Abascal, Juan Carlos Alóm, and the duo Nelson y Liudmila have a distinct role in this show because they emphasize on neo-conceptual methods, yet the references they make to rituals are hidden behind metaphors.

Of all of these artists, Marta María Pérez comes forth as a pioneer in the photographic experimentation of rituals. Marta does not show any special interest in photographic techniques; her artistic creation lies fundamentally in the symbolic representation of rituals pertaining to *Santería* and every day life, as well as in her knowledge of the ancient wisdom withheld by syncretistic cults. To interpret the meanings of these rituals, she uses images to verify them and she embodies their images without altering them. An example of which is the artwork in which the artist personifies the domestic image of Elegguá.³ She appropriates the symbolism of *Santería* (the cult she commonly makes reference to in her artwork), as well as the realm of imagery taken from our everyday lives that are also filled with beliefs. Using her body, she shines light upon the customs and religious rituals by uniting different moments of the rituals and trying to enhance their strength as representations. She enriches these ideas and beliefs which traditionally have been transmitted by way of popular culture and its religious practices, which are also popular.

³ „Die Yoruba-Mythologie, deren philosophischer Reichtum und poetischer Inhalt sich mit der griechischen vergleichen lassen, ist das einzige feste Ideensystem über die Erschaffung der Welt, das Kuba als Schatz der traditionellen Volkskultur zu bieten hat [...] Spontan kam es zu einem Synkretismus, der neue kosmische Wertungen und die Gleichsetzung von Yoruba-Gottheiten mit katholischen Heiligen einführte. Als Ergebnis dieses Synkretismus entstand ein ‚Santería‘ genannter religiöser Komplex, dessen Glaubenssystem und rituelle Struktur auf der Anbetung der mit den entsprechenden katholischen Heiligen gleichgesetzten Orishas des nigerianischen Yoruba-Pantheons beruht.“ Miguel Barnet: *Afrokubanische Kulte. Die Regla de Ocha. Die Regla de Palo Monte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, S. 17. In ihr ist Elegguá der oberste Gott. „Er hat den Schlüssel des Schicksals, er öffnet und schließt das Tor zum Unglück und Glück. Er ist die Verkörperung des Zufalls und des Todes. Er ist der Herr des Waldes und der Savanne.“ Natalia Bolívar: *Los orishas en Cuba*, Ediciones Unión, UNEAC, La Habana, 1990, S. 35.

“The Yoruba mythology is comparable to Greek mythology in its philosophical richness and poetic values. It is the only solid body of ideas about the creation of the world that our country has to offer as a treasure of popular and traditional culture [...] Spontaneously, it underwent a process of synchronization which implied a new valuation of the cosmos that created a parallel between Yoruba deities and Catholic saints. The result of this syncretization was the founding of a complex religion called ‘Santería’. It has a belief system and ritual structure based on the adoration of the orishas, adopted from the Yoruba pantheon in Nigeria...” Miguel Barnet: *Cultos Afrocubanos. La Regla de Ocha. La Regla de Palo Monte*, Ed. Unión, UNEAC, La Habana, 1995, p. 7. In this system, Elegguá is the greatest of all orishas: “He carries the key of destiny; he opens and closes the door to the misfortune and happiness. He is the personification of chance and death. Gatekeeper of the mountains and the savannah...” Natalia Bolívar, *Los orishas en Cuba*, Ediciones Unión. UNEAC, La Habana, 1990, p. 35.

ziehungen, die das Wirkliche verschleiern. Es handelt sich um Inszenierungen der Tradition, die ihre Vorstellungswelt, ihre möglichen Symbole, ihre Bedeutungen verfeinern. Das zeigt sich auf dem Foto, in dem sein Körper mit Schalenpuder bestäubt ist, oder auf jenem anderen, in dem er auf das mit Eiern vollzogene Reinigungsritual anspielt.⁴ Wir haben es hier mit einer der paradigmatischen Schöpfungen der neuen kubanischen Fotografie zu tun. Die visuelle Synthese, die Bewegung, die die Haltung entfaltet, das Spiel mit Hell-Dunkel, das die Figuren bestimmt, machen sie zum obligaten Referenzpunkt, wenn es darum geht, ein Ritual durch gesteigerte Ausdrucksmöglichkeiten darzustellen.

Während der anthropologische Diskurs lange Erklärungen braucht, um über kulturelle Übertragungen oder erzwungene Anpassungen zu sprechen, geht Peña mit Hilfe überraschender visueller Synthesen an das Thema heran. So zum Beispiel in jenem Bild mit dem Gesicht des Künstlers, aus dessen Mund eine Marienstatuette herauswächst. Dieses Foto scheint uns sagen zu wollen: Es wächst aus mir, nur was ich will, dass aus mir wächst. So scheint ein Bild aktiv auf eine jahrhundertealte Unterdrückung antworten zu können.

Es handelt sich um körperliche Erlebnisse, die jede performative Haltung bereichern, die hier aber nicht nach den unterschiedlichen Dialogen der auratischen Traditionen aufgebaut, sondern in ihrem gewöhnlichen Handlungsfeld entfaltet werden. Die Handlungen dienen als Referenzpunkte der visuellen Komposition, die Intertextualität entsteht durch den Inhalt des Rituals, um das sie kreisen, nämlich um Belange des Geschlechts und der Rasse. Während beim Pastiche, der Parodie und der postmodernen Simulation die Anspielungen an den soziokulturellen Kontext der Kunst geläufig sind, scheinen diese Mittel die an der Peripherie arbeitenden Künstler dazu anzuregen, den symbolischen Reichtum der sie umgebenden Wirklichkeit zu entdecken.

Das dokumentierte Ritual ist eine andere Form die Erinnerung zu metaphorisieren. Humberto Mayol und Kattia García nähern sich dem durch

René Peña is another demon obsessed with the ritual representation. Like Marta María, he uses his body to explore the meaning of the represented subject. He inter-relates gender, sex and popular culture, using rituals that camouflage the real. The images always portray staged scenes, and this artist is constantly refining his imagery, his symbolism, and their possible meanings. We are able to observe these characteristics in the artwork in which his body is marked with a powder made from egg shells, or in another artwork that accentuates the "cleansing" ritual, which also utilizes egg shells.⁴ His artwork offers us one of the paradigmatic developments in contemporary Cuban photography. The visual synthesis, the movements that unfold the body and the effect of the light and dark tones framing the figure, all become required references when trying to illustrate a ritual and maximize its expressive possibilities. While an anthropological description would need a long explication in order to address the cultural impositions and changes, Peña approaches the subject with an impressive visual synthesis. An example of this would be the image showing the artist's face with an object in the shape of a virgin emerging from his mouth. With this photo the artist proposes: what grows from me, after all, is no other than what I want to grow from me. Thus, an image can actively respond to a dominion that has lasted hundreds of years.

The corporal experiences enrich the idea of performance art, not in order to perform according to the diverse dialogues of the tradition charged with auratic energy, but rather to unfold within their habitual space of action. The actions are used as an orientation for the visual composition of the artwork, while the intertextuality is derived from different aspects of the ritual that combine anxieties about gender or race. While references to the socio-cultural universe include the pastiche, paradox, and postmodern simulation, for artists on the periphery these resources seem to motivate them to discover the symbolic richness of their surrounding reality.

⁴ Die „Reinigung“ mit Eiern und Schalenpuder (Wie der Name schon sagt, wird er aus getrockneten Eierschalen gewonnen) ist eine alte verbreitete Praxis, die mit der Santería zusammenhängt. Mit ihrer Hilfe soll man sich von jedem, durch Zauberei erworbenem Übel befreien können. Der Schalenpuder wird häufig in den verschiedenen Ritualen des Kultes verwendet.

The "cleansing" ritual that uses *cascarilla* or "little shells" (a powder prepared with the egg shells that have been dried, hence the name) is a very popular practice related to *Santería*. It is used to help liberate oneself from any evil caused by spells. Egg shells are utilized in different rituals carried out by this cult.



Ramón Pacheco. *Ohne Titel, aus der Serie „Funeral Abakuá“*
Untitled, from the series "Funeral Abakuá," 2001

Fotografien, in denen sie die Gläubigen mit ihren Ritualgegenständen in städtischer oder häuslicher Umgebung in Beziehung setzen. Mayol zeigt den Dekor von Innenräumen im Zusammenspiel mit religiösen Ritualen. Kattias Blick fokussiert auf weibliche Gläubige vor ihren Hausaltären, die dort stehen, als würden sie vor dem Geliebtesten posieren.

In sehr unterschiedlicher Gestalt befassen sich Sandra Ramos und Raúl Cañibano mit der Zeremonie, die sich jedes Jahr am Tag des Heiligen Lazarus⁵ während der Prozession zu seinem Schrein vollzieht. Glaubensstänze, die die Künstler unverfälscht einfangen, dokumentarische Bilder und Ästhetisierungen des Heiligen und des Rituals sind die beiden komplementären Seiten des Versuchs, die Tatsache durch sich selbst zu erzählen. Es vermischen sich Glaubensüberzeugungen und Rituale, die im Gedächtnis der Prozession vereint sind.

Diese Prozession wird auch von Elio Delgado thematisiert und zwar der Moment der Vermischung des Katholischen mit dem Volkstümlichen. Aber der besondere Wert seiner Bilder liegt in den Möglichkei-



Ramón Pacheco. *Ohne Titel, aus der Serie „Funeral Abakuá“*
Untitled, from the series "Funeral Abakuá," 2001

The documented ritual is another resource for suggesting metaphors about the idea of memory. Humberto Mayol and Kattia García work with this idea by presenting photographs that associate practicing religious members and objects of worship in both urban and domestic settings. While Mayol shows interior decoration in connection with religious rituals, Kattia focuses her sight on the female religious members posed before niches as if they were standing next to the person they loved the most.

Meanwhile, Sandra Ramos and Raúl Cañibano use different expressive means to recreate the ceremony that is organized every year in honor of Saint Lazarus⁵ along the route to his sanctuary. Dances of faith as well as documentary and stylized images of the Saint are carefully collected by the artists during the rituals to complement an account of an event in which beliefs and rituals mix together, united in the memory of the procession.

Elio Delgado uses the pilgrimage to show moments of syncretization between Catholic and popular traditions. However, the most valuable

⁵ Der Heilige Lazarus wird in der Santería-Religion unter dem Namen Babalu Ayé verehrt. „Ein hoher Orisha und sehr verehrter Heiliger. Gott der Pocken, Lepra, der Geschlechtskrankheiten und der Hautkrankheiten im Allgemeinen“. Natalia Bolívar, 1990, S. 142.

In *Santería*, Saint Lazarus is known as Babalú Ayé. "The greatest *Orisha* and highly adored Saint. Deity of smallpox, leprosy, venereal sicknesses, and skin diseases in general." Natalia Bolívar, 1990, p. 142.



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

ten, die sie einer Annäherung an das natürliche Umfeld eröffnen, in dem beide miteinander existieren, und vor allem an die Menschen, die diese Religionen ausüben.

Ramón Pacheco hingegen fängt in seinen Fotografien verschiedene Momente bei den Begräbnisfeierlichkeiten eines Mitglieds der Abakuá-

aspect of his images resides in offering us the possibility to observe the natural context in which both religions co-exist, and above all the human context that maintains them.

On the other hand, Ramón Pacheco uses funeral ceremonies of the Abakuá sect as the subject matter for his photography. Also with an

Sekte ein. Durchaus mit der Absicht Zeugnis abzulegen bringt uns der Künstler eher die Emotionalität des Augenblicks näher als die Merkmale eines Kults, der Außenstehenden verschlossen ist.

Der am schwersten zu fassende Künstler dieser Schau ist Juan Carlos Alóm. Ähnlich wie Pedro Abascal widmet er sich den Ritualen mit neo-konzeptuellen und minimalistischen Absichten. Während die Bilder von Abascal die Weisheit eines Spruchs, der in einem *Patakí* steht, thematisieren, zielt der Diskurs der Werke Alóms auf das Innere der religiösen und sozialen Bedeutungen, wie beispielsweise in *Árbol replantado* (Verpflanzter Baum). Seinen Bildern eignet eine dichte Poetik, in der sich die durch die afrokubanische Herkunft besonders betonten Codes mit Bezügen auf die sozialhistorischen Bedingungen der Schwarzen mischen und verbinden, jener Erinnerung daran, was ein imaginäres Ritual sein könnte. Es handelt sich hier um eine künstlerische Gestaltungsform, die sich über jede Ordnung der Bezüge hinwegsetzt, da ihre visuelle Synthese das Ergebnis von Umständen ist, die die Kultur konzeptualisieren, und nicht von der Existenz des Rituals selbst.

Sie werden herausgelöst und schaffen so bei der Deutung eine große Unsicherheit. Man sieht nie erkennbare Gestalten in ihrer Umgebung, sondern Anspielungen, Referenzen auf die Codes der Schwarzen, die offensichtlich an die Rituale erinnern. Man ist daher darauf angewiesen, die Bilder über die Bedeutung dieses Umfelds zu erschließen, in den Sinngehalten, die es beleben, und nicht in dem, was sie dem Auge bieten.

Ebenfalls dem Neokonzeptualismus ist das Duo Nelson und Liudmila verpflichtet, die diese Analyse um eine Wendung bereichern, die alle Möglichkeiten zu beinhalten scheint: Zeugnis, Ritual und Ästhetik.

Ihre Fähigkeit, die Stadt, die Bewohner und ihre stummen Glaubenspraktiken vermittels eines symbolischen Spaziergangs zu erfassen, der nicht einmal die mögliche Haltung eines Passanten entgeht, machen aus diesem Werk einen stummen, einfachen und bizarren Scherz, der

intention of elaborating a testimony, the artist gives us more of an understanding of the emotion of the moment, than of the characteristics of a cult that is inaccessible to outsiders.

The most unpredictable of the artists in this show is Juan Carlos Alóm. He and Pedro Abascal both appropriate rituals in conjunction with neo-conceptual or minimalist proposals. While Abascal's images poetize the wisdom in the judgments of a *patakí*, the artwork of Alóm reflects upon the essence of religious and social principles, an example of which is the piece titled *Árbol replantado* (Replanted Tree). His artwork has a concise poetic that mixes the codes that most accentuate the characteristics of Afro Cuban origin, and in turn, they interconnect with the referents concerning the socio-historical condition of the black race, the memory of what could be thought of as an imaginary ritual. We find ourselves before a constructive process that seems to make light of all referential order because the visual synthesis of this artwork is the result of the circumstances that conceptualize the culture and not the existence of the ritual itself.

The codes are taken apart, creating great uncertainty in the interpretive act. They never show us recognizable figures in their context, but rather the values that are linked to the codes of the black culture which are expressed by way of the visible memory of the rituals. In this sense, it is necessary to look for a way to decipher the meaning of the image, not based on what is seen in the images, but in the meaning of the circumstances in which they are produced and the values given to them by the artists.

Also underlying the neo-conceptualist practices, the duo Nelson and Liudmila, complement this analysis with a twist that seems to unite all the possibilities: testimonies, rituals, and aesthetics. To portray a city, its inhabitants, and the silent beliefs by way of a symbolism, without leaving out the possible presence of the visitor, these artists make

dem wichtigsten Zentrum des synkretistischen Kults auf der Insel Tribut zollt. In der Santería-Religion ist die Farbe Weiß der Anfang und das Ende des Initiierten, Begleiter des Paten, Sinnbild des Guten und des Wohlstands. Mit weiß vermommtem Gesicht durch die Stadt zu gehen, auf sein Sehvermögen zu verzichten, ist eine starke Metapher, die viele gegenwärtige und zukünftige Bedeutungen beinhaltet.

Dokumentieren, darstellen oder ästhetisieren sind die Möglichkeiten, die die Kulte eröffnen. Sie erzählen unser Leben durch ihr eigenes Medium. Und ihnen gegenüber ist nur eine demütige Haltung möglich und Freude, wenn sie uns wie in den Märchen ein glückliches Ende verheißen:

Das *Patakí* von Obatalá erzählt, dass „die Menschen zu bestimmten Gelegenheiten große Feiern zu Ehren der *Orishas* ausrichteten, aber durch einen unerklärlichen Fehler wurde Yemayá vergessen. Erzürnt beschwor sie das Meer, das die Erde zu verschlingen begann. Es war furchterregend zu sehen, wie sie blass mit ihrem Silberfächer über die höchsten Wogen ritt. Die erschrockenen Menschen wussten nicht, was sie tun sollten und riefen Obatalá an. Als die tosende Unermesslichkeit Yemayás über den Rest der Welt herzufallen drohte, stellte sich Obatalá dazwischen, erhob sein *opayé* (Zepter) und befahl Yemayá innezuhalten. Aus Respekt dämmte sie die Wogen ein und versprach, von ihrem Zorn Abstand zu nehmen. Denn, wenn Obatalá die Menschen erschaffen hat, wie wird er dann zulassen, dass jemand sie vernichtet?“⁶

a silent, simple, and capricious joke that pays tribute to the core of the largest syncretistic cult on the island. In *Santería*, white signifies the beginning and end for the religious followers, it is the godfather's companion, and it has the function of announcing all that is good and bountiful. To pass through the city with the face covered and denying the sense of sight, creates a strong metaphor that contains many feelings about the present and the future.

The cults offer the possibility of documenting, representing, or stylizing. There they are, narrating our lives through their own medium. We must have only the most humble attitude towards them, and to take joy when they tell us a happy ending, just like in a story for children:

The *patakí* of Obatalá tells us that "on a certain occasion the men were preparing for the grand celebration in honour of the *orishas*. But due to an unexplainable oversight, they forgot Yemayá. She was furious and conspired with the sea to devour the land. It was scary to see her in such a livid state, riding on the highest waves with her silver fan in hand. The fearful men did not know what to do and so they went to Obatalá, pleading for help. When the roaring and immense Yemayá plunged down on what was left of the world, Obatalá intervened, and picked up his *opayé* (sceptre) and ordered Yemayá to stop. Out of respect, the ruler of the sea took a short cut to the water and promised to end her rage. How could Obatalá, the creator of man, ever let somebody kill them off?"⁶

⁶ Natalia Bolívar, 1990, S. 79.
Natalia Bolívar, 1990, p. 79.



Jorge Luis Alvarez Pupo. *Ohne Titel*, aus der Serie „*Los poderes de Ogú*“ / *Untitled*, from the series “*Los poderes de Ogú*,” 2000

