



Belkis Ayón

Ya Estamos

Aquí

Belkis Ayón

Ya Estamos Aquí

22.10.22 – 26.02.23

Mit *Ya Estamos Aquí* (Spanisch für: Wir Sind Schon Hier) präsentiert das Ludwig Forum Aachen die erste Überblicksausstellung von Belkis Ayón (Havanna, Kuba, 1967–1999) im deutschsprachigen Raum. Anhand einer Auswahl von rund siebzig Arbeiten, die im Zeitraum von Mitte der 1980er bis Ende der 1990er Jahre entstanden sind, werden wesentliche Schaffensperioden der Künstlerin vorgestellt. Die Figuren, Symbole und Rituale ihrer Collagrafien sind allesamt dem ausschließlich Männern vorbehaltenen afro-kubanischen Geheimbund Abakuá entlehnt, mit dem sich Ayón Zeit ihres Lebens intensiv beschäftigte. Vorstellungen von Synkretismus, also von der Verschmelzung verschiedener Glaubenssysteme sowie von hierarchischen Machtstrukturen, führt sie in ihren persönlichen Bearbeitungen der Abakuá Mythologien zusammen. Für diese aktualisierten Darstellungen des Mythos nutzte sie das Verfahren der Collagrafie – eine Drucktechnik, bei der collagierte und strukturierte Materialien in mühevoller Kleinarbeit auf eine Kartonmatrize geschichtet werden.

Ausgehend von neunzehn Drucken und drei Matrizen aus den frühen 1990er Jahren, die Teil der Sammlung Ludwig sind, wird die Ausstellung durch Leihgaben aus dem Nachlass von Belkis Ayón sowie eine Auswahl von Ephemera und Archivmaterialien erweitert. In dieser umfangreichen Präsentation ihrer Arbeiten werden nicht zuletzt auch Verbindungen zur Sammlung von Peter und Irene Ludwig und dem Raum Aachen deutlich, wo sie 1996 erstmals ausstellte. Belkis Ayón befragte, wie sie selbst sagte, immerzu „das Menschliche, das flüchtige Gefühl, das Spirituelle“ – Themen, die nun in der Ausstellung *Ya Estamos Aquí* einem breiten Publikum eröffnet werden.

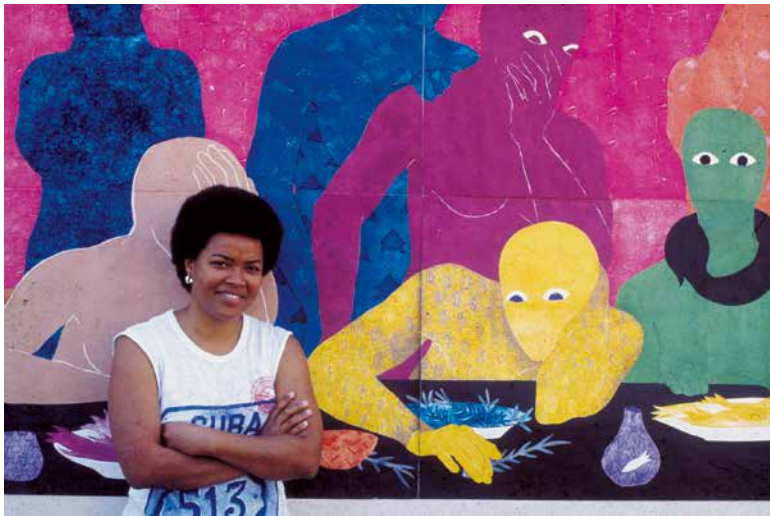
Kuratiert von: Eva Birkenstock und Annette Lagler
Assistenzkuratorin: Ana Sophie Salazar
Ausstellungsgestaltung: Studio Manuel Raeder, Berlin

Das Ausstellungsprojekt entstand in Zusammenarbeit mit dem Belkis Ayón Estate, Havanna, mit großzügiger Unterstützung der Peter und Irene Ludwig Stiftung, der STAWAG, des Landschaftsverbandes Rheinland und der Freunde des Ludwig Forums.

Belkis Ayón

Ya Estamos Aquí

22.10.22 – 26.02.23



Belkis Ayón vor / in front of *La cena*, 1988

The Ludwig Forum Aachen is pleased to present *Ya Estamos Aquí* (Spanish for: We're Here Already), the first survey exhibition of the Cuban artist Belkis Ayón (Havana, 1967–1999) in the German-speaking world. Starting from a selection of around seventy works created in the period from the mid-1980s to the late 1990s, the exhibition introduces key creative periods of the artist's career. The figures, symbols, and rituals in her collagraphs are borrowed from the Afro-Cuban secret society Abakuá, reserved exclusively for men, which Ayón studied intensively throughout her life. In her personal adaptations of Abakuá mythologies, she brings together concepts of syncretism, meaning the fusion of different belief systems, and hierarchical power structures. For her updated depictions of this myth, the artist used the process of collagraphy—a printing technique in which collaged and textured materials are painstakingly layered onto a cardboard matrix.

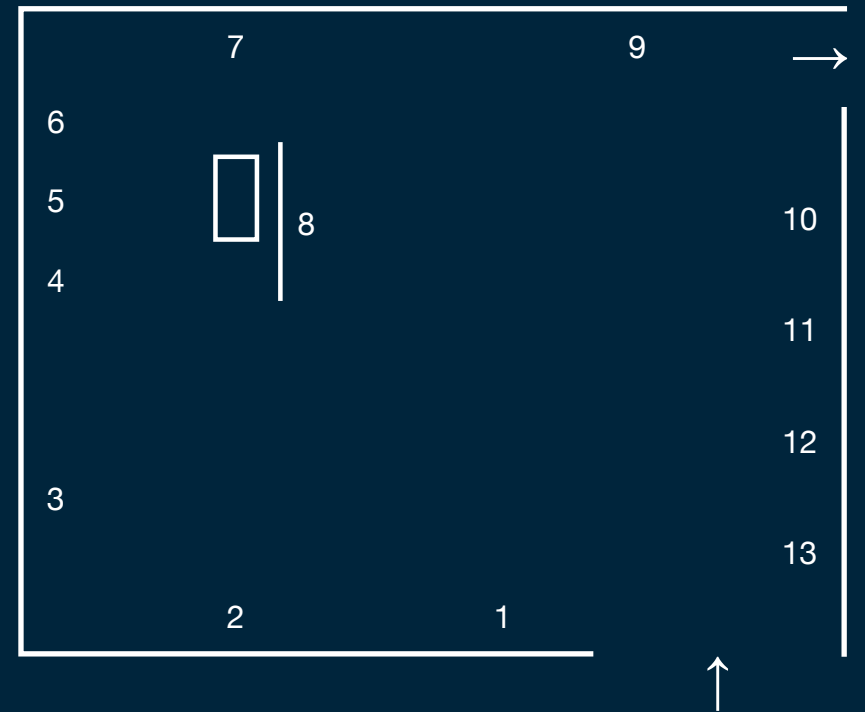
Starting with nineteen prints and three matrices from the early 1990s that are part of the Ludwig Collection, the exhibition is significantly extended and includes loans from the Belkis Ayón Estate and a selection of ephemera and archival materials. This comprehensive presentation of her practice highlights, not least, the links between the artist and Peter and Irene Ludwig's collection as well as the broader Aachen region, where she first exhibited in 1996. Belkis Ayón, according to the artist herself, always sought to question “the human, the fleeting feeling, the spiritual”—themes now opened up to a broad audience in the exhibition *Ya Estamos Aquí*.

Curated by: Eva Birkenstock and Annette Lagler

Assistant Curator: Ana Sophie Salazar

Exhibition Design: Studio Manuel Raeder, Berlin

The exhibition project was organised in collaboration with the Belkis Ayón Estate, Havana, with the generous support of the Peter und Irene Ludwig Stiftung, STAWAG, the Landschaftsverband Rheinland, and the Friends of the Ludwig Forum.



Abendmahl, welches das Eindringen des Leopardmanns in das Totem der Fischfrau offenbart; in den Gesichtern der Frauen spiegeln sich Überraschung, Pessimismus, Enttäuschung, Gleichgültigkeit und Neugier wieder angesichts der Ereignisse.—Belkis Ayón

Communion meal revealing the leopard man's intrusion into the totem of the fish woman; the women show expressions of shock, pessimism, distress, indifference and curiosity, in light of the events.—Belkis Ayón



Belkis Ayón, *La cena*, 1988

1 *La cena*, 1991
Das Abendmahl/The Supper
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper
140 × 299 cm
Courtesy Belkis Ayón Estate

7 *La cena*, 1988
Das Abendmahl/The Supper
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper,
(4 Teile/4 parts) 138 × 199 cm und/and 42 × 28,5 cm
Courtesy Belkis Ayón Estate

8 Matriz para *La cena*, 1991
Druckmatrize zu *Das Abendmahl*/
Printing matrix of *The Supper*
Diverse Materialien auf Karton/
Diverse materials on cardboard
141 × 301,5 cm
Courtesy Belkis Ayón Estate

Das künstlerische Leben von Belkis Ayón ist durch drei entscheidende Momente geprägt. Der erste davon ist der während ihres Kunststudiums gefasste Entschluss, den Geheimbund Abakuá (seine ursprünglichen Mythen, Symbole und Erscheinungsformen) zur Grundlage ihrer ästhetischen und ideologischen Ausdrucksweise zu machen. Der zweite war die Entscheidung, dass Collagrafie die für diesen Zweck geeignetste Technik ist. Der dritte Moment war der, in dem sie nach einigen Versuchen mit Farbe entschied, dass sich ihre Themen am besten mit Schwarz, Weiß und einer unendlichen Zahl an Grautönen in Kunst übertragen lassen würden. *La cena* [Das Abendmahl] verdeutlicht diese drei Momente vielleicht am besten.

Bei *La cena* erweiterte Belkis Ayón die möglichen Lesarten ihrer Arbeiten, indem sie die Abakuá-Mythologie und ihre Protagonist*innen mit anderen religiösen und symbolischen Systemen wie dem frühen Christentum verschmolz, die viele gemeinsame Darstellungscodes haben. Das führte zu einer Mehrdeutigkeit in der Arbeit. Einerseits bezieht sich *La cena* auf das Initiationsmahl (Iriampó) der Abakuá. Andererseits verweist die Arbeit durch ihre Komposition und die dargestellten Details des Mahls auf das letzte Abendmahl und die christlichen Apostel – wobei die Künstlerin die an dem Mahl Teilnehmenden veränderte: Beherrschen beim christlichen Abendmahl Männer die Szene, übernehmen in Ayóns Auslegung des Abakuá-Narrativs Frauen die Rolle der Männer. Damit zwingt uns Ayón, uns mit dem Dilemma von Selbstermächtigung und Genderungleichheit in der Geschichte aller Gesellschaften und Religionen auseinanderzusetzen. Mit *La cena* überschritt sie zudem die zur damaligen Zeit in Kuba übliche Druckgröße, indem sie mehrere Druckbögen zu einem wesentlich größeren Format zusammenführte. Auf diese Weise erreichen ihre Figuren fast Lebensgröße und erscheinen uns so, als würden sie uns Betrachter*innen einladen, die Szene zu betreten.

The artistic life of Belkis Ayón had three defining moments. The first occurred when, while an art student, she decided that the Abakuá Secret Society (its origin myth, symbolism, and manifestations) would constitute the language of her aesthetics and ideology. The decision that collagraphy was the technique best suited to her purposes was the second. The third arrived when, after experimenting with colour, she decided that white, black, and the almost infinite tones of grey would be the best way to translate the existential drama of the Abakuá subject matter, and her own reflected in it. *La cena* is the work that perhaps best epitomises these three moments.

With *La cena*, Belkis enlarged the potential readings of her work by merging the Abakuá legend and its protagonists with other religions and symbolic systems like early Christianity, which shared many representational codes. The result is an inherent ambivalence. On the one hand, *La cena* refers to the initiation banquet (Iriampó) of Abakuá. On the other, it refers, through its composition and the details of the meal to the Last Supper and the Christian apostles. Belkis, however, changed the participants. In the Christian Last Supper, men dominate the scene, but in Belkis's rendering of the Abakuá narrative, women usurp the role of men. Belkis therefore forces us to confront the dilemma of empowerment and gender conflict in the history of all societies and religions. In *La cena*, the artist also exceeded the usual format used for making prints in Cuba at the time. She assembled several printed sheets to make a much larger work than was standard. Her characters thus approach life-size and seem to suggest to viewers that they can enter the scene themselves.

4 Tríptico A

¡Quédate!, 1987
Bleib!/Stay!
Lithografie auf Papier/Lithography on paper
33,7 × 17,8 cm

Adiós, 1987
Tschüss/Good Bye
Lithografie auf Papier/Lithography on paper
30 × 30 cm

¡¡¡No te vayas!!!, 1987
Geh Nicht!/Don't Go!
Lithografie auf Papier/Lithography on paper
23,8 × 17,8 cm
Courtesy Belkis Ayón Estate

5 Tríptico B

¡Quédate!, 1987
Bleib!/Stay!
Lithografie auf Papier/Lithography on paper
46 × 17,8 cm

¡Ven!, 1987
Komm!/Come!
Lithografie auf Papier/Lithography on paper
53,7 × 29,7 cm

¡No te vayas!, 1987
Geh nicht!/Don't Go!
Lithografie auf Papier/Lithography on paper
45,5 × 18 cm
Courtesy Belkis Ayón Estate

11 *Veneración*, 1986
Verehrung/Veneration
Lithografie und Trockendruck auf Papier/
Lithography and dry printing on paper
48,5 × 73 cm (Rahmen/frame 62 × 87 cm)
Courtesy Belkis Ayón Estate

12 *Nasakó inició*, 1986
Nasakó Initiierte/Nasakó Initiated
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper
43 × 55,5 cm (Rahmen/frame 57 × 70 cm)
Courtesy Belkis Ayón Estate

13 *¡Ekwe será mío!*, 1986
Ekwe Wird Mein Sein!/Ekwe Will Be Mine!
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper
73,5 × 55 cm (Rahmen/frame 87 × 68,5 cm)
Courtesy Belkis Ayón Estate

Die Menschen, die diesen Fisch in ihren Besitz bringen konnten, werden zu den wohlhabendsten, reichsten Menschen gehören.—Belkis Ayón

Diese Arbeiten (4–5, 11–13) sind alle in Farbe und mit den Drucktechniken angefertigt, die sie während ihres Studiums an der Akademie erlernte: Lithographie, Xylographie, Linolschnitt und Collagrafie. Es handelt sich um vornehmlich geometrische Kompositionen mit sehr wenigen Elementen, mit denen die Künstlerin versuchte, ihre Lektüre zu den historischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und religiösen Ursprüngen der Abakuá und der Entstehungsgeschichte des Mythos visuell zu übersetzen.

In diesen Arbeiten konzentrierte sie sich auf die Charaktere und Symbole, die ihrer Auffassung zufolge das Wesen des Mythos darstellen: Nasakó, der Wahrsager, der einem Priester oder Vertreter der spirituellen Macht des Stammes gleichkam; Mokongo, Prinz der Efik-Gemeinschaft bestehend aus Kriegern und Jägern, Vertreter der militärischen Hierarchie; der Leopardmann, Inbegriff von Stärke, Wildheit und Macht in kriegerischen und patriarchalischen Gesellschaften; der Fisch Tanze, die Verkörperung der höchsten sakralen Macht; und Prinzessin Sikán, die einzige Frau (und ironischerweise das Zentrum des Mythos) in einer Gesellschaft, die sie dazu verurteilte, geopfert zu werden. Bei diesen Arbeiten handelt es sich um eine Art Bestandsaufnahme des typologischen/sozialen Inventars der Legende, das sie in späteren Arbeiten nach 1991, als sie in ihr künstlerisches Berufsleben einstieg, noch erweiterte.

The people who were able to appropriate that fish would be the most prosperous, richest people.—Belkis Ayón

These works (4–5, 11–13) were all made in colour using printing techniques that were included in her academic training: lithography, xylography, linocut, and collagraphy. They are geometric compositions with the highest economy of elements, in which Belkis attempted to visually translate her interpretations of the historic, economic, social, and religious origin of the Abakuá and their African genesis.

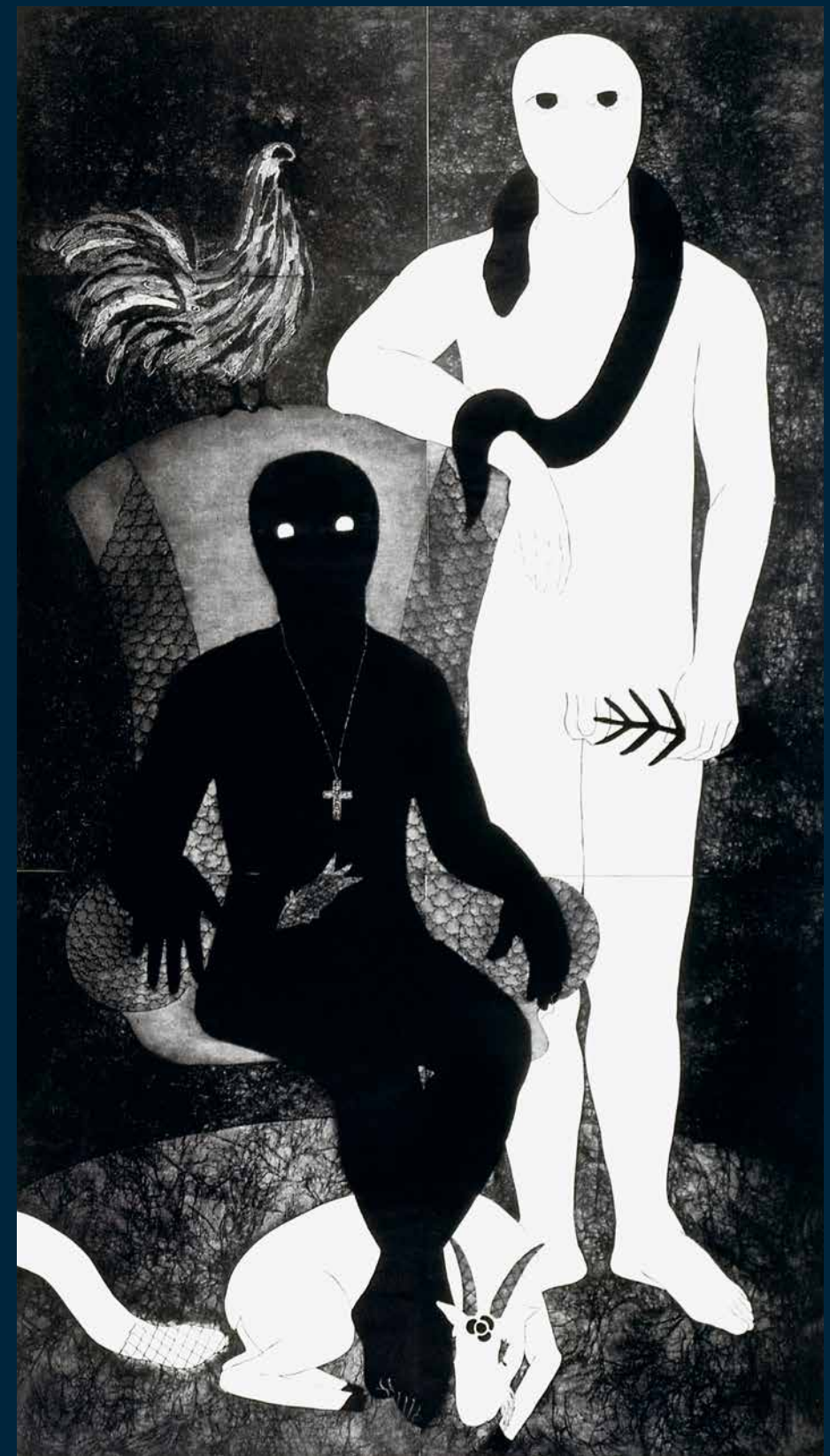
In these works the artist concentrated on the characters and symbols she believed represented the essence of the myth: Nasakó, the fortune teller, akin to a priest or representative of the spiritual power of the tribe; Mokongo, prince of the Efik community of warriors and hunters, representative of the military hierarchy; the “leopard man”, the incarnation of strength, ferociousness and power in warring and patriarchal societies; the fish Tanze, the embodiment of the highest sacred power; and princess Sikán, the only woman (and ironically the center of the myth) in a society that condemned her to sacrifice. These works were a study or typological/social inventory of the legend. She later transcended, magnified, and recreated this inventory in works after 1991, when she began her professional life.

Viele meiner Kompositionen sind von der Familie inspiriert. *La familia* schwirrte mir schon lange im Kopf herum, und ich sagte mir: „Das muss einen Grund haben.“ Tatsächlich hat das alles mit Gauguins *Ana la Javanese* zu tun. Ich liebe diese Arbeit, sie ist mir sehr wichtig, sie hat mich geprägt... *La familia* kommt von dieser Figur, die so ruhig dasitzt.—Belkis Ayón

Die schwarze Figur ist Sikán, deren Identität eng mit Tanze, dem heiligen Fisch der Abakuá verwoben ist. Ihr Thron ist zum Teil mit Fischschuppen bedeckt und sie hat einen kleinen Fisch auf dem Schoß, was beides sowohl auf Tanze als auch auf christliche Bildsprache verweist. Sikán trägt eine Kette mit Kreuz, das ebenfalls gleichzeitig auf das Christentum und auf Abasí anspielt, den höchsten Gott des Abakuá-Geheimbunds. Zu ihren Füßen liegt mit der Ziege ein Tier, das bei Abakuá-Zeremonien geopfert wird. Es erinnert an den in den Ritualen so zentralen sakralen Klang, der von Trommeln erzeugt wird, die mit Ziegenfell bespannt sind. Neben Sikán steht eine imposante weiße männliche Figur mit einer Schlange, der Hüterin von Tanzes Geheimnissen. Die männliche Gestalt ist Mokongo, Sikáns Verlobter. Abgesehen von weit geöffneten Augen stellt Belkis Ayón ihre Figuren ohne jegliche Gesichtsmerkmale dar. Sie können sehen, aber nicht die Geheimnisse verraten, die sie zu schützen geschworen haben.

Many of my compositions are inspired by the family, for example. *The Family* is a piece that I'd been thinking about for a long time. I said to myself: this idea must have come from somewhere. In fact, it all stems from Gauguin's *Annah the Javanese*. I love that painting; it's so important to me, it made such an impression on me... And that's where *The Family* comes from, that figure sitting there so peacefully.—Belkis Ayón

The black figure is Sikán, her identity entwined with Tanze, the sacred fish of the Abakuá. Her throne is partially covered with fish scales and a small fish nestles in her lap, referring both to Tanze and Christian imagery. Sikán wears a cross, a simultaneous reference to Christianity and to Abasí, the supreme god of the Abakuá society. The goat at her feet is sacrificed during Abakuá ceremonies and is a reminder that a goatskin drum generated the sacred sound essential to its rituals. Next to Sikán is an imposing white male figure with a serpent, the guardian of Tanze's secrets. This male figure is her fiancé Mokongo. Belkis depicts the faces of her protagonists without features other than wide-open eyes. They see but do not speak the secrets they are sworn to protect.



Belkis Ayón, *La familia*, 1991

- 2 *La pesca*, 1988
Das Angeln/Fishing
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper
200 × 138 cm
Courtesy Belkis Ayón Estate
- 6 *Mi alma y yo te queremos*, 1993
Meine Seele und ich lieben Dich/
My Soul and I Love You
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper
89 × 70 cm (Rahmen/frame 103 × 84,5 cm)
Courtesy Belkis Ayón Estate

Hier wird die Vollendung der Tat dargestellt, der Triumph des Patriarchats, die Verdrängung der Frauen und der damit verbundene unumkehrbare Verlust ihrer Überlebenschancen.—Belkis Ayón

La pesca war Teil von Belkis Ayóns Abschlussarbeit an der kubanischen Nationalakademie für bildende Künste San Alejandro. Diese 1988 in vier Abschnitten gedruckte Farbcollagrafie ist wohl die ehrgeizigste Arbeit in dieser ersten Phase ihrer Erforschung dieser Technik. *La pesca* ist die einzige Arbeit der Künstlerin, die sich zwar direkt auf die Abakuá-Thematik bezieht, aber keine der gemeinhin bekannten Figuren der Sage enthält. Trotzdem kann die Arbeit als zentral in der Praxis der Künstlerin betrachtet werden, weil es ihr hier gelang, den historischen Wandel von den alten matriarchalischen Gesellschaften in der afrikanischen Region Calabar zur patriarchalischen Domäne in der Neuen Welt auf prägnante Weise künstlerisch einzufangen. Zwei Kanus stoßen zusammen und ein Mann greift sich unverfroren die wertvolle Fracht der Frau – ihren Tagesfang. Gemeinschaften, die zuvor von einer von Frauen bestimmten Arbeitsteilung geprägt waren – im Fall der Cross-River-Region durch die Fischerei – wurden von anderen gesellschaftlichen Gebilden abgelöst, in denen Männer die Macht widerrechtlich an sich rissen. Eine logische Folge dieser wirtschaftlichen Entwicklung war die Herausbildung von geschlechtsspezifischen Macht- und Herrschaftsstrukturen.

Depicted here is the completion of the act, i.e. the loss, forever, of the woman's means of survival: she is cast aside by the triumph of the patriarchy.—Belkis Ayón

La pesca, part of her graduation thesis at San Alejandro Academy, is a color collagraph from 1988 made in four sections, and is perhaps the most ambitious in this first stage of her research. *La pesca* is the artist's only work directly related to the Abakuá theme that does not in fact include any of the commonly recognized characters of the legend. However, it must be regarded as a major work in her oeuvre because she was able to synthetically represent the historic period of transition from the old matriarchal societies of the African Calabar to patriarchal domination in the New World. Two canoes charge against each other and the precious cargo of the woman – her day's catch – is unapologetically snatched away by a man. Societies formerly characterized by a natural division of labor in the hands of women – fishing in the case of the Cross River region – gave way to others, divided by the usurpation and force of man. One logical consequence of economic development was the gradual stratification of powers and gender domination.



Belkis Ayón, *La pesca*, 1988

Obwohl Sikán in den verschiedenen Versionen des Mythos vielfältige Eigenschaften zugesprochen werden, stelle ich sie als Hüterin des großen Geheimnisses dar. Der obere Teil ihres Körpers ist der des Fisch Tanze. Ihm wurde nachgesagt, dass er dem Volk, das ihn besaß, viel Gutes bringen würde, daher wurde er allenthalben gefeiert und verehrt. Sikán sitzt in majestätischer Pose, zwischen ihren Händen ein Fischbecken, als Verweise auf die Fischerei, die sie früher ausübte, bis sie im Kampf zwischen Geschlecht und Ökonomie unterlag und die Möglichkeit des Fischfangs für immer verlor. All' das ist notwendig und beabsichtigt, damit die Idee den/die Betrachter*in in Form einer Geschichte erreicht.—Belkis Ayón

In the myths and their various versions, Sikán is described as having a wide range of characteristics. Here, though, I present her as the possessor of the great secret. At the top of this piece is the fish Tanze, adored and acclaimed by everybody, due to the many blessings he would bring to the tribe in possession of him. Sikán sits majestically, holding a fishbowl, as a memento or reminder of the activity of fishing, which she had to give up because of the battle between sex and economy. Everything described here is necessary and intentional, so that the idea reaches the spectator in a narrative form.—Belkis Ayón

Sikán war die Frau, die von Männern geopfert wurde, um die sakrale Stimme eines Fisches zu erhalten.

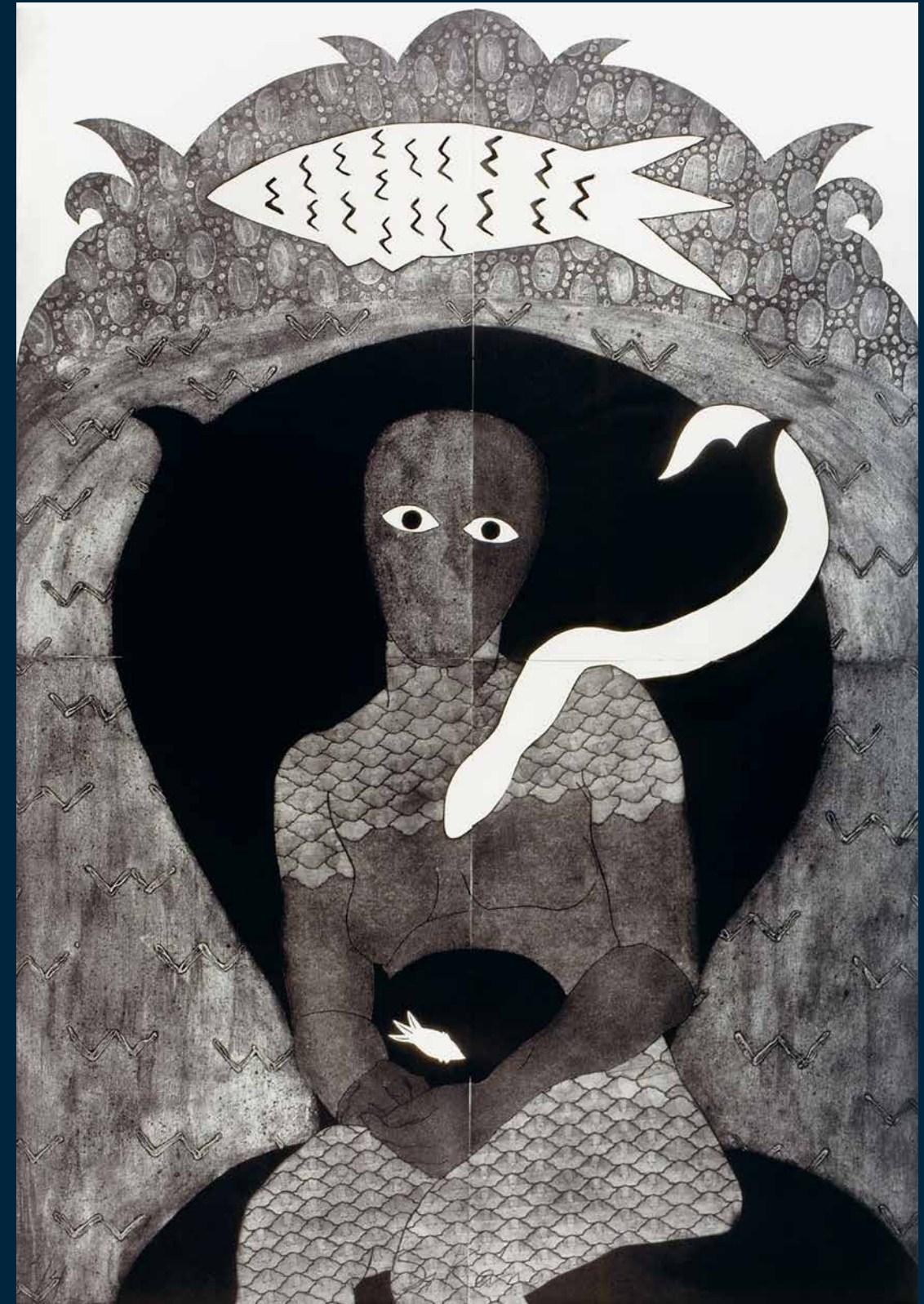
Ich sehe mich selbst als Sikán, eher beobachtend, vermittelnd und aufdeckend. Meine Bildsprache habe ich aus meinen Studien und Erfahrungen entwickelt, denn ich bin keine Gläubige. Sikán ist jemand, der Grenzen aufbricht und ich sehe sie auch so, und mich selbst ebenso.¹—Belkis Ayón

Sikán was the woman who was sacrificed by men in order to obtain the sacred voice of a fish.

I see myself as Sikán, somewhat observant, intermediary, and revealing. I invent the imagery from my studies and experiences, since I am not a believer. Sikán is a transgressor and I see her as such, as I also see myself.¹—Belkis Ayón

¹ Sarusky, Jaime. „Hablar de los mitos y el arte“ (Gespräche über Mythen und Kunst), *Revolución y Cultura*, Havana, Nr. 2–3/99, S. 68–71.

¹ Sarusky, Jaime. “Hablar de los mitos y el arte” (Speaking About Myths and Art), *Revolución y Cultura*, Havana, No 2–3/99, pp. 68–71.



Belkis Ayón, *Sikán*, 1991

Sikán tauchte erstmals 1989 als Protagonistin in Belkis Ayóns Arbeiten auf und stand bis 1991 im Zentrum ihres künstlerischen Schaffens. Die Sikán gewidmeten Arbeiten entstanden in den Jahren, in denen die Künstlerin eine enge professionelle Beziehung mit Intellektuellen aufbaute, die Mitglieder im Abakuá-Geheimbund waren; dies geschah in einer Zeit, in der sie sich von den initiierten Anhängern des Kults in ihrem Umfeld zunehmend akzeptiert fühlte und als Professorin an der San-Alejandro-Akademie mit ihrer künstlerischen Persönlichkeit erheblichen Einfluss auf Kolleg*innen und Student*innen nahm.

Die verschiedenen Variationen von Sikán in ihren Arbeiten handeln von ungerechten Urteilen, falscher Reue, dem Bedürfnis nach Seelenheil und dem Wunsch, nach dem Tod in der kollektiven Erinnerung zu bleiben. In all diesen Werken scheint Sikán vor der Künstlerin zu posieren – als ginge es um eine fotografische Nahaufnahme – und Belkis Ayón scheint Sikán gewissermaßen zu befragen. Die zentrale Rolle, die Sikán im Werk der Künstlerin spielt, und die physische Ähnlichkeit der beiden lässt uns wohl zu Recht annehmen, dass die Künstlerin selbst begann, in die existenzielle Komplexität der einzigen weiblichen Figur der Abakuá-Mythologie einzutauchen – verkörpert in dieser neuen Identität. Sie tat dies jedoch mit einem ausgeprägten synkretistischen Interesse und bezog Elemente anderer nichtafrikanischer Religionen und Kulturen mit ein. Die Dualität von Belkis Ayón und Sikán nimmt nicht nur auf Abakuá Bezug, sondern ebenso auf Gesellschafts- und Genderkonflikte, die für den historischen, religiösen und kulturellen Kontext Kubas charakteristisch sind.

Sikán first appeared as a protagonist in Belkis's work in 1989, and until 1991 remained almost exclusively the focus of the artist's attention. As Belkis noted, "Sikán is the character; the mother of all the Abakuá; the great sacrificed initiator." These early works devoted to Sikán are from the years the artist established a close professional relationship with intellectuals who were members of the Abakuá Secret Society; those were the years in which she felt increasingly accepted by the "initiates" in her milieu, and in which her artistic personality made a significant influence on colleagues and students as a professor at San Alejandro Academy.

The various Sikáns in her body of work and their titles speak of unfair judgments, false repentance, the need for salvation, and the wish to remain in the collective memory after death. In all of these works, Sikán seems to pose in front of the artist—as though for a photographic close-up—and in some respects, Belkis seems to question her. The prominent role that Sikán played in Belkis's work and the similarity of their physical features make us rightly presume that the artist herself began to appear, embodied in this new identity, immersed in the existential complexity of the only female character of the Abakuá myth. She did so with a marked syncretic interest, however, incorporating elements of other non-African religions and cultures that also formed part of her legacy. The Belkis/Sikán duality refers not only to Abakuá but also to social and gender conflicts typical of the historic, religious, and cultural contexts of Cuba.

10 *Mokongo*, 1991
Collagrapie auf Papier/
Collagraphy on paper
200 × 137 cm
Courtesy Belkis Ayón Estate



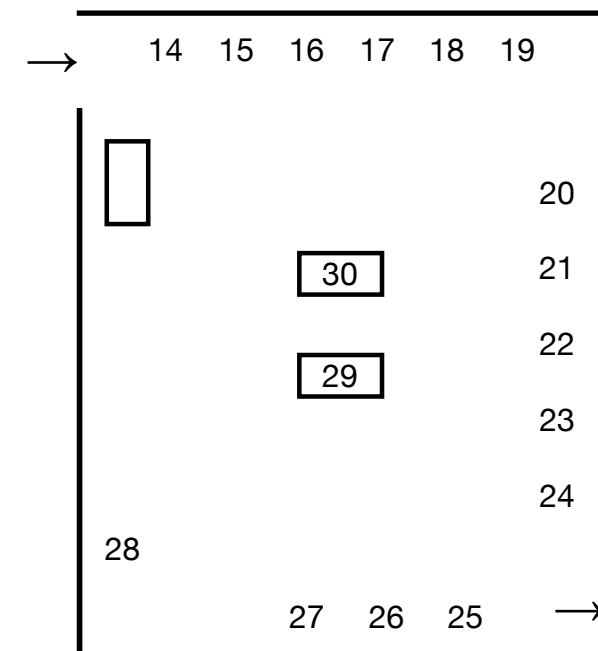
Belkis Ayón, *Mokongo*, 1991

Fürst der Efik-Gemeinschaft von Kriegern und Jägern, Vertreter der höchsten militärischen Rangordnung.

Der Hirtenkönig wird in einer selbstbewussten Pose, auf seinem Thron sitzend porträtiert. Sein Zepter oder *Itón* steht für höchste Gerechtigkeit, in der sich das Tieropfer (Tod im Leben) und das Auftauchen des Geweihten zu seiner neuen Existenz verbinden. Das Kreuz symbolisiert den Synkretismus: Die Menschen in der Karibik sahen in ihm Abasi; während es für die Karabali ihren obersten Gott darstellte. Dies war von großer Bedeutung, da es laut den *Nāñigos* [die Mitglieder des Abakuá Kults] die Kräfte dieser Religion stärkte. Ich habe auch den heiligen Fisch und Schöpfer der gesamten Mythologie Tanze, sowie die Schlange dargestellt. Letztere ist die Wächterin jenen Flusses, in dem Tanze lebt.—Belkis Ayón

Prince of the Efik community of warriors and hunters, and representative of the highest military hierarchy.

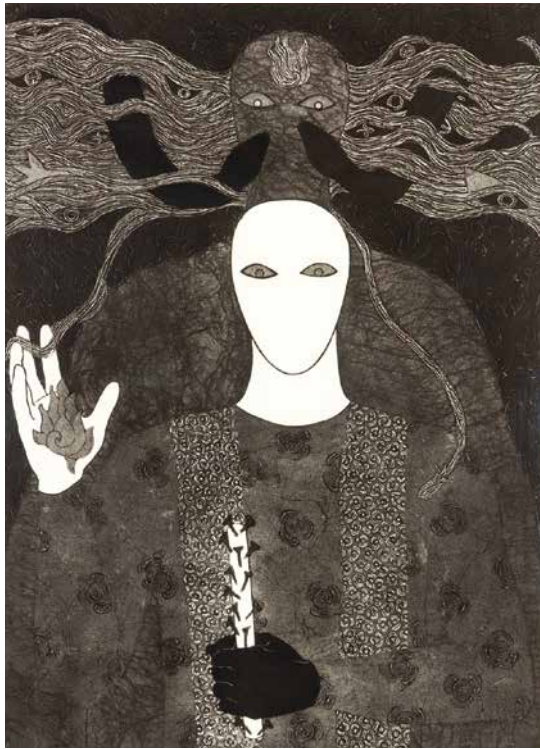
The shepherd-king is portrayed in an assertive and confident pose, sitting on his official throne. His sceptre-staff or *Itón* represents supreme justice, whereby animal sacrifice (of death in life) and the initiate's emergence into his new form of existence are considered as one. The cross shows syncretism, a representation of Abasi for the local population and the supreme god for the Calabari people. This was highly important since it reinforced the religion's powers, according to the *nāñigos* [the Abakuá members]. I also include Tanze, the sacred fish and creator of the whole mythology, and the snake who guards the river where Tanze appears.—Belkis Ayón



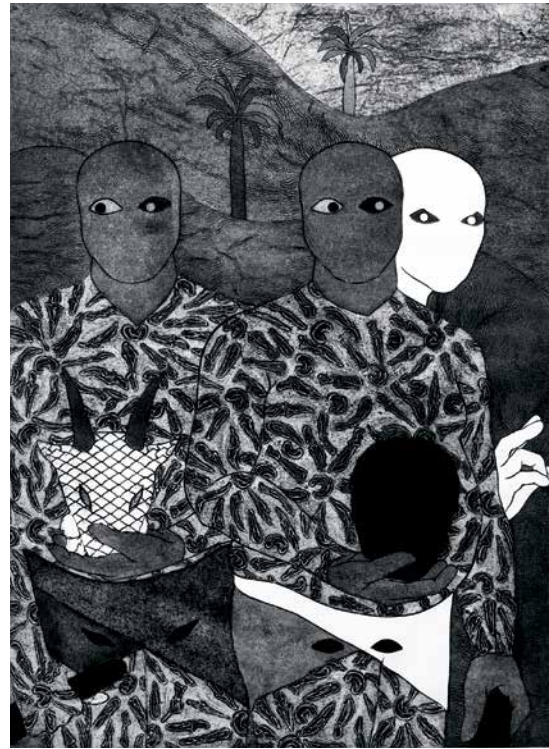
15

Sikán ist die Mutter aller Abakuá, die große Begründerin der Sekte, die geopfert wurde. Sie entdeckt das Geheimnis der Männer (die Stimme eines Fisches – die Reinkarnation eines alten Königs der Region, der verehrt und angebetet wird). Die Ziege ist das Opfertier. Nach Sikáns Tod hat sich die Stimme dieses Fisches endgültig auf der Haut der Ziege niedergelassen, in einer heiligen Trommel namens Ekué. Das Werk greift die Idee der Vereinigung dieser beiden Wesen auf, die immer das gleiche Schicksal haben werden, nämlich als Opfer dargebracht zu werden.—Belkis Ayón

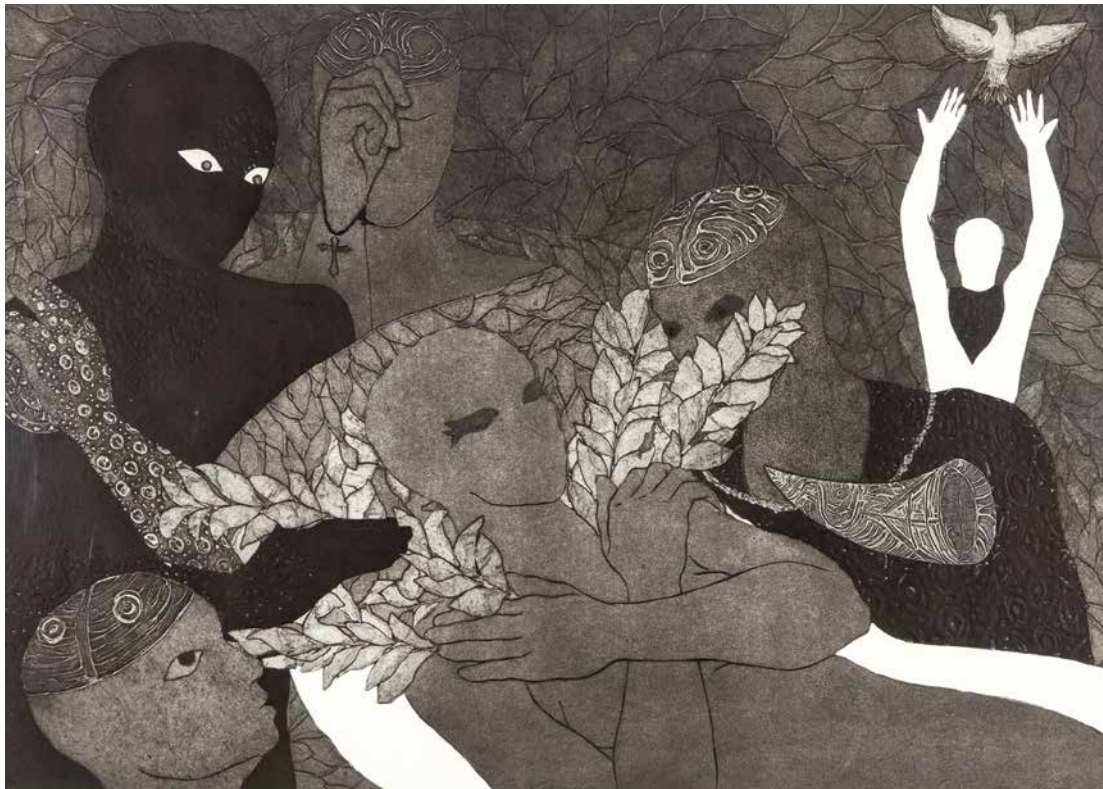
The figure here is Sikán, mother of all Abakuá members, and the great initiator who was sacrificed: she discovers the men's secret (the voice emitted by a fish—the reincarnation of an old king of the region—which is adored and venerated). The goat is the sacrificial animal; after Sikán's death, the fish's voice was permanently sealed into the goat's hide, to become part of a sacred drum called Ekwe. The idea of this piece is to bring together these two beings who will always have the same destiny: that is, to be sacrificed.—Belkis Ayón



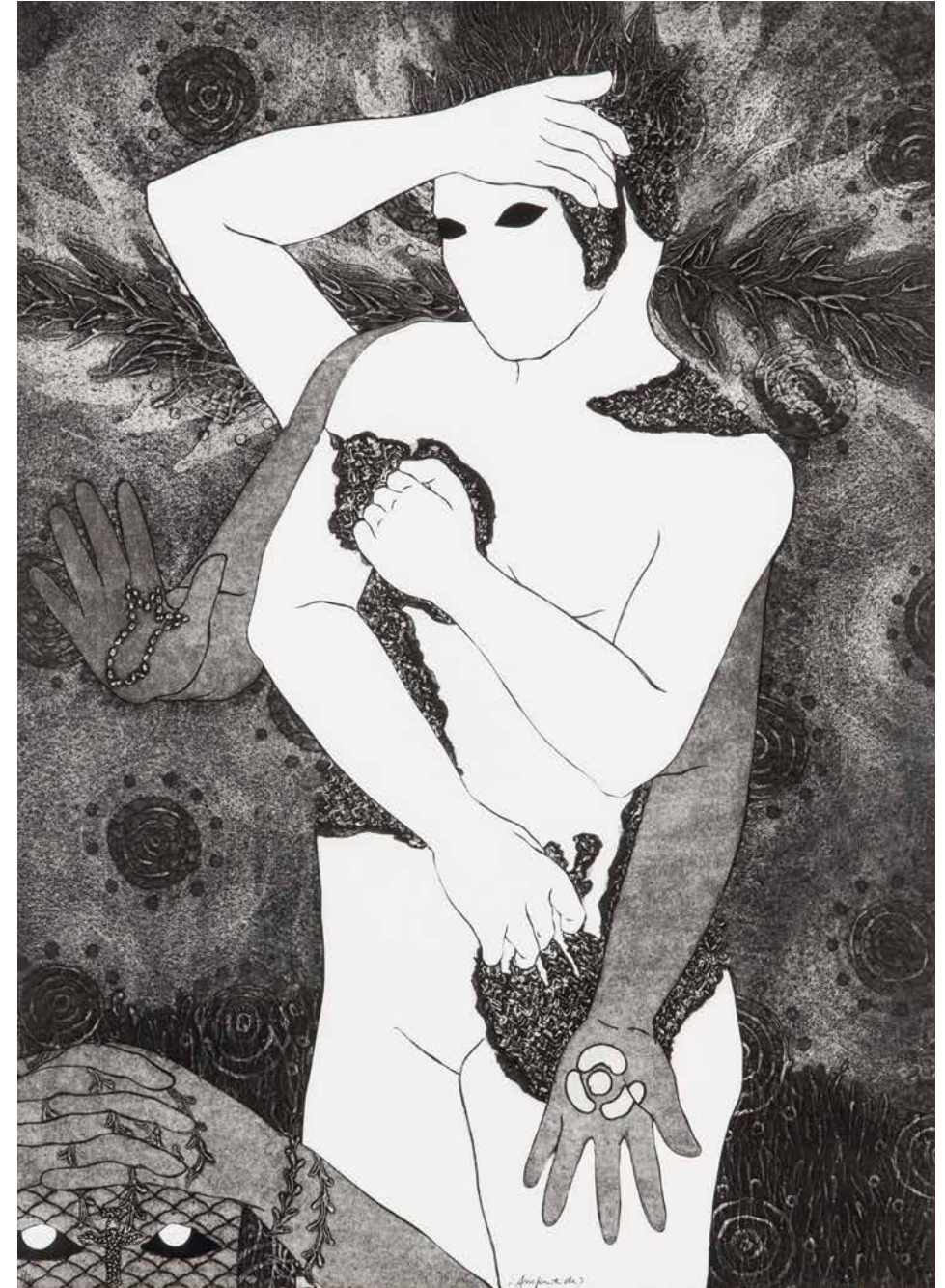
Belkis Ayón, *Yo te di el poder*, 1993



Belkis Ayón, *Nuestro deber*, 1993



Belkis Ayón, *Dormida*, 1995



Belkis Ayón, *¿Arrepentida?*, 1993

In dieser Arbeit ist eine Frau zu sehen, die sich die Haut aufreißt, als Symbol der Spannung zwischen dem, was wir sein wollen und dem, was wir wirklich sind.—Belkis Ayón

In this piece, a woman is ripping off her own skin, as a symbol of the tension between what we want to be and what we really are.—Belkis Ayón

- 14 Sin título (Sikán con serpientes y cruz blanca), 1993
Ohne Titel (Sikán mit Schlangen und weißem Kreuz)/
Untitled (Sikán with snakes and white cross)
Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
88 × 71,2 cm
Sammlung / Collection Peter und Irene Ludwig
Erworben / Acquisition 1996
- 15 Sin título (Sikán con chivo) "Ayúdame a llevar mi cruz con paciencia", 1993
Ohne Titel (Sikán mit Ziege) „Hilf mir mein Kreuz mit Geduld zu tragen“/Untitled (Sikán with Goat) "Help me to carry my cross with patience"
Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
100 × 79 × 3 cm
Sammlung / Collection Peter und Irene Ludwig
Erworben / Acquisition 1996
- 16 Sin título (Hombre con Sikán en sus manos), 1993
Ohne Titel (Mann mit Sikán in seinen Händen) /
Untitled (Man with Sikán in his hands)
Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
94,3 × 71,5 cm
Sammlung / Collection Peter und Irene Ludwig
Erworben / Acquisition 1996
- 17 Sin título (Sikán, Nasakó y Espíritu Santo), 1993
Ohne Titel (Sikán, Nasakó und Heiliger Geist) /
Untitled (Sikán, Nasakó, and Holy Spirit)
Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
100 × 79 cm
Sammlung / Collection Peter und Irene Ludwig
Erworben / Acquisition 1996
- 18 *Yo te di el poder*, 1993
Ich habe dir die Macht gegeben / I Gave You the Power
Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
95 × 68 cm
Sammlung / Collection Peter und Irene Ludwig
Erworben / Acquisition 1996
- 19 *Siempre Vuelvo* "Que yo nunca tema lo que la multitud pueda pensar o decir de mí", 1993
Ich komme immer zurück „Dass ich nie Angst davor habe, was die Leute über mich denken oder sagen könnten“ /
I Always Return "May I never fear what the crowd might think or say about me"
Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
94 × 68 cm
Sammlung / Collection Peter und Irene Ludwig
Erworben / Acquisition 1996
- 20 *Limbo*, 1993
Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
68,1 × 96,3 cm
Sammlung / Collection Peter und Irene Ludwig
Erworben / Acquisition 1996
- 21 *¿Arrepentida?* "Haz que el arrepentimiento sea sincero", 1993
Die Reuige? „Aufrichtige Reue zeigen“ /
Repentant? "Make the repentance sincere"
Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
93,8 × 67,3 cm
Sammlung / Collection Peter und Irene Ludwig
Erworben / Acquisition 1994
- 22 *Vamos "Prepárame dignamente para comulgar"*, 1993
Gehen Wir „Bereite mich würdig auf die Kommunion vor“ /
Let's Go "Prepare me with dignity for communion"
Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
79 × 100 cm
Sammlung / Collection Peter und Irene Ludwig
Erworben / Acquisition 1996
- 23 *La sentencia "Apártame de todo pecado"*, 1994
Das Urteil „Erlöse mich von aller Sünde“ /
The Sentence "Save me from all sin"
Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
100 × 79 cm
Sammlung / Collection Peter und Irene Ludwig
Erworben / Acquisition 1996
- 24 Sin título (Sikán entrando al río), 1993
Ohne Titel (Sikán steigt in den Fluss) /
Untitled (Sikán going into the river)
Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
72,8 × 94,5 cm
Sammlung / Collection Peter und Irene Ludwig
Erworben / Acquisition 1996
- 25 Sin título (Sikán con puntas blancas), 1993
Ohne Titel (Sikán mit weißen Stacheln) /
Untitled (Sikán with white spikes)
Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
100 × 79 cm
Sammlung / Collection Peter und Irene Ludwig
Erworben / Acquisition 1996
- 26 *Nuestro deber*, 1993
Unsere Pflicht / Our Duty
Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
100 × 79 × 3 cm
Sammlung / Collection Peter und Irene Ludwig
Erworben / Acquisition 1996
- 27 *Dormida*, 1995
Die Schlafende / Asleep
Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
79 × 100 cm
Sammlung / Collection Peter und Irene Ludwig
Erworben / Acquisition 1996
- 28 Sin título (Figura blanca arrodillada en el centro), 1995
Ohne Titel (Weiße Figur kniend in der Mitte) /
Untitled (White figure kneeling in the center)
Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
394,7 × 214,2 cm
Courtesy Belkis Ayón Estate
- 29 *Matriz para La sentencia*, 1993
Druckmatrize zu *Das Urteil* / Printing matrix of *The Sentence*
Diverse Materialien auf Karton / Diverse materials on cardboard
92 × 68 cm
Sammlung / Collection Peter und Irene Ludwig
Erworben / Acquisition 1994
- 30 *Boceto para La sentencia*, ca. v.1993
Skizze für *Das Urteil* / Sketch for *The Sentence*
Tinte und Bleistift auf Papier / Ink and pencil on paper
25,5 × 21,8 cm
Courtesy Belkis Ayón Estate

Kreuzweg, 1995

Im November 1995 stellte Belkis Ayón in der Kirche St. Barbara in Breinig bereits einige Werke aus, die größtenteils 1993 entstanden sind. Dafür ersetzte sie im Mittelschiff der in der Nähe von Aachen gelegenen Kirche die traditionellen katholischen Kreuzwegstationen durch ihre Abakuá-Themen. Sie gab jedem ihrer Werke einen zweiten Titel, der sich auf biblische Passagen bezog, als eine Art zweite Haut des ursprünglichen afrikanischen Mythos. Sie nannte diese Installation *Via Crucis/Kreuzweg*, da in ihr die Stationen des Weges Christi zum Kalvarienberg symbolisch durchlaufen wurden, wobei gleichzeitig ein neues Narrativ entstand, indem sie Christus durch ihr Alter Ego Sikán ersetzte. Die 14 Arbeiten dieser Installation stammen aus den produktivsten und intensivsten Jahren in der Karriere der Künstlerin: die lokal konnotierte Abakuá-Religion – und jedes andere „afrokubanische Vermächtnis“ – hatte sie vollständig überwunden, um sich universellen Formen von Spiritualität, von symbolischem Austausch sowie anderen sozialen Kontexten zu widmen. Etwa zur selben Zeit schließt sich Ayón endgültig einer Gruppe von postmodernen kubanischen Künstler*innen an, die sich inmitten der post-sozialistischen Krise formiert hatte.

Belkis Ayóns Interesse über die Zweidimensionalität der traditionellen Druckgrafik hinauszugehen, veranlasste sie, einzelne Druckabschnitte aneinanderzufügen, um ihre Szenen und Figuren fast in Lebensgröße darzustellen. In den Drucken dieser Jahre ist auch der Wunsch zu erkennen, mit dem Ausstellungsraum und dem Publikum zu interagieren. In diesen Arbeiten beginnt sie damit, eine Art Szenenbild zu entwerfen, das über eine Erzählung hinausgeht, um die Betrachter*innen in die Handlung einzubeziehen.

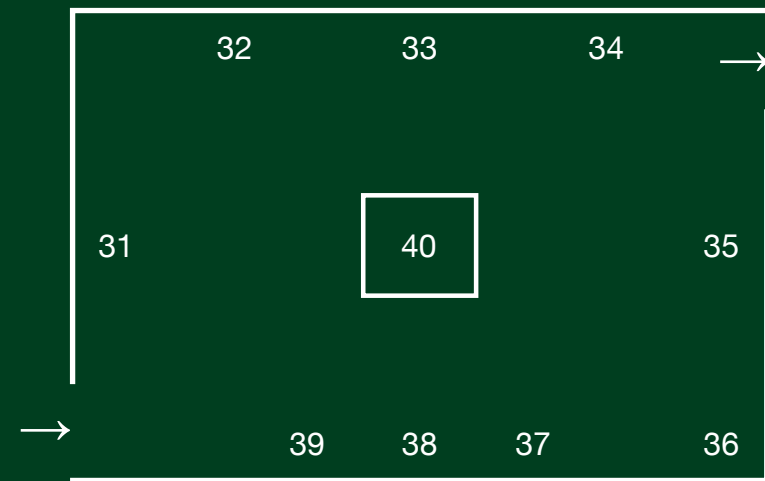
Zudem erweiterte sie ihre Vision vom Abakuá-Mythos und konzentrierte sich nicht mehr so sehr auf die Ausgestaltung der einzelnen Figuren und die Symbolik ihrer Attribute, sondern erweckte die Riten in fast epischen Dimensionen zum Leben: die Weihung des Initierten, das Begräbnis des toten Abakuá, die Wiedergeburt des Geistes, Verrat, ungerechte Opferung und die Himmelfahrt der Seelen. In diesen Szenen vermischt die Künstlerin den Abakuá-Kult mit den bekanntesten Übergangsriten der katholischen Religion. Belkis Ayón ging über die spezifisch afrokubanischen Aspekte der Erzählung hinaus, und machte sie zu einem Teil des menschlichen Epos im Allgemeinen, wobei sie im Raum der Kunst einen Platz für das Mythische schaffte.

The Way of the Cross, 1995

In November 1995, the artist exhibited a set of works, most of which had been made in 1993, at the nearby St. Barbara church in Breinig, Germany. On that occasion, she carried out an intervention within the church's nave, replacing the traditional scenes of the Catholic Way of the Cross with her own Abakuá-themed works. Belkis gave her pieces a second title, each of which alluded to a passage from the Bible, like a second layer upon the original African myth. She called this installation *The Way of the Cross* because it symbolically moved through the stations of Christ's journey to Calvary, while also creating a new narrative by replacing the biblical Christ with Sikán, her alter ego. The 14 works in this set were made in one of the most productive and intense years in Belkis's career, in which she completely transcended the local connotation of the Abakuá religion—and any other "Afro-Cuban legacy"—to reach a more universal spirituality, with a more extensive symbolic exchange and social context. This period also marked her inclusion, once and for all, into the group of Cuban postmodern artists who had begun to emerge in the midst of the post-socialist crisis.

Belkis' interest in going beyond the two-dimensionality of traditional printmaking led her to assemble multiple sections that would allow her to increase the dimensions of her scenes and characters up to almost life-size. The prints of those years also reflect a desire to interact with the exhibition space and the viewer. In these works, she begins to create a kind of scenery, moving beyond narration, in order to further involve the viewer in the action.

She also widened her vision regarding the Abakuá myth and, instead of focusing on the configuration of the characters and the symbols of their attributes, gave life to the rite in nearly epic dimensions: the consecration of the initiate, the funeral of the dead Abakuá, the reincarnation of the spirit, betrayal, unfair sacrifice, and the ascension of souls to heaven. These scenes clearly hybridise Abakuá with the most recognisable passages of Catholic religion. Belkis transcended the Afro-Cuban aspects of the narrative, turning it into a part of the human epic, creating a space for the mythical within the space of art.



31 *Nlloro*, 1991
 Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
 215 × 300 cm
 Courtesy Belkis Ayón Estate



Belkis Ayón, *Nlloro*, 1991

Bei *Nlloro* („weinen“ in der Sprache der Abakuá) handelt es sich um ein Beerdigungsritual der Abakuá, das nach der Beerdigung eines Ekobio, eines religiösen Bruders abgehalten wird. Belkis Ayón platzierte den Verstorbenen allerdings in der Mitte der Zeremonie (die auf dem Rücken liegende weiße Figur), was an kubanisch-katholische Rituale erinnert. Das *Nlloro*-Ritual soll die friedliche Himmelfahrt des Verstorbenen sichern und seine Rückkehr verhindern. Die Posen, Tränen und flehenden Gesten aller Figuren sind Ausdruck der Trauer für den toten Bruder.

Dieser Druck ist sowohl in seiner Komposition als auch in seiner Symbolik sehr komplex. Die rechts über dem Toten stehende und mit Anaforuanas (kunstvollen graphischen Symbolen) bedeckte schwarze Gestalt ist der Geist Anamangüí. Er erscheint ausschließlich während des *Nlloro* und ist dafür verantwortlich, den Geist des Verstorbenen in den Himmel zu geleiten. Ganz links ist Mpegó zu sehen (der Priester der Symbole), der eine gleichnamige Trommel trägt. Ihm fällt in allen Zeremonien die Aufgabe zu, die Anaforuanas zu zeichnen. Dass viele der Figuren in Leopardenfell gekleidet sind, ist wahrscheinlich eine Anspielung auf die Trauer der gesamten Abakuá-Gemeinschaft über den Verlust. Das *Nlloro* wird beendet, wenn sicher ist, dass die Seele des Verstorbenen für immer gegangen ist.

The *Nlloro* (“weeping” in the Abakuá language) is the Abakuá funerary ritual, held after a religious brother, an ekobio, is buried. Belkis, however, placed the deceased at the center of the ceremony (the white male figure, lying face upward), recalling Cuban Catholic rituals. The *Nlloro* ritual is held to guarantee the peaceful ascension of the deceased to heaven and to prevent his return. The poses, tears, and supplicant gestures of all the figures express grief for the dead brother.

The composition and symbolism of this print are complex. Toward the right, the Anamangüí spirit, a black figure covered in anaforuanas (intricate graphic symbols) stands over the deceased. This spirit only appears during the *Nlloro* and is responsible for guiding the spirit of the deceased to heaven. To the extreme left we find Mpegó (the priest of symbols) carrying a drum of the same name. It is he who draws the anaforuanas in all the ceremonies. The leopard skins worn by many of the characters probably allude to the pain of the entire Abakuá community over the loss. The *Nlloro* draws to an end when it is revealed that the soul of the deceased is gone forever.

32 *La consagración I*, 1991
 Die Einweihung I / The Consecration I
 Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
 224 × 299,5 cm
 Courtesy Belkis Ayón Estate

33 *La consagración II*, 1991
 Die Einweihung II / The Consecration II
 Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
 225 × 300 cm
 Courtesy Belkis Ayón Estate

34 *La consagración III*, 1991
 Die Einweihung III / The Consecration III
 Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
 224 × 301 cm
 Courtesy Belkis Ayón Estate

Im Jahr 1991 wurde Belkis Ayón zur 4. Biennale von Havanna eingeladen, wo sie zum ersten Mal ihr im selben Jahr geschaffenes Triptychon *La consagración I, II, III* ausstellte. Die dargestellten Abakuá-Weihszeremonien ähneln in vielerlei Hinsicht den Ritualen anderer Religionen und gesellschaftspolitischer Strukturen, die den Machterhalt garantieren und die eigene Position legitimieren sollen. In diesem Werk stellt Belkis die drei fundamentalen Ebenen des Abakuá-Geheimbunds dar: die Geburt oder Initiation des angehenden Mitglieds (des *Ndisime*), die Vereidigung der Hierarchen oder spirituellen Anführer (*Plazas*) und die Entstehung einer neuen Gruppe (*Potencia*), die das kleinste organisatorische Glied innerhalb der Struktur des Geheimbundes darstellt.

Die künstlerische Interpretation und Inszenierung des Rituals respektiert die grundlegenden Charaktere und ihre Eigenschaften. Ayón verdeutlicht die Rolle, die jedes Mitglied darin spielt, sie zeigt aber vor allem auch das Machtgefälle, die Hierarchien und Strukturen der Gemeinschaft, die einer Pyramide gleicht: getragen von einer Basis „einfacher“ Mitglieder, die in miteinander verbundenen territorialen Kerngruppen organisiert sind, befinden sich an der Spitze einige wenige gewählte Personen – eine Nachbildung der Struktur der politischen Macht in Kuba seit 1959 in kleinerem Maßstab. Die herrschende Elite garantiert den ideologischen Fluss (immer von oben nach unten) durch ihre verschiedenen hierarchischen Ebenen und ein System von Vorschriften und Regeln, die ihren Fortbestand sichern. Es ist kein Zufall, dass Belkis sich ausgerechnet 1991 für diese Hierarchien zu interessieren begann: Es war die Zeit des Zusammenbruchs der Machtstrukturen im gesamten sozialistischen Europa.

Nlloro und *La consagración* (Die Einweihung) markierten Belkis Ayóns Eintritt in die internationale Kunstszene.

In 1991, Belkis Ayón was invited to take part in the 4th Havana Biennial, where she exhibited, for the first time, the triptych *The Consecration I, II, III*, following its completion that same year. In this work, Belkis depicts the Abakuá consecration ceremonies, which are largely similar to those performed by other religions and sociopolitical structures for the sake of legitimising their position and guaranteeing their own continuity. Here, Belkis shows the three fundamental levels in the Abakuá Secret Society: the birth or initiation of an aspiring member (the *Ndisime*), the swearing-in of the spiritual chiefs or leaders (*Plazas*) and the formation of a new grouping (*Potencia*), the society’s minimum organisational core.

The artist interprets and stages the ritual, respecting the key figures and their attributes. Above all, she shows the community’s power imbalance, hierarchy and structures, and the role played by each member. It is a pyramidal structure, held up by “simple” members at its base, who are organised into linked territorial groupings. However, they are led by select figures at the top of the pyramid, so this system replicates – albeit on a smaller scale – the stratification of political power in Cuba since 1959. The society’s ruling elite determine the flow of ideology (always top-down) by means of their control over the various hierarchical levels and a complex web of rules and regulations, thus ensuring that they perpetually remain in power. It is no coincidence that Belkis became interested in studying the Abakuá hierarchy in 1991, the same time that similar power structures would end up collapsing throughout socialist Europe.

Nlloro und *La consagración* (The Consecration) were breakthrough pieces for Belkis Ayón, marking her arrival on the international art scene.



La consagración I

Der Ndísime, oder Anwärter, von einem niedrigeren Rang, ist auf der linken Seite der Komposition dargestellt. Er steht mit dem Rücken zu den anderen und hat die Augen verbunden. Als Neuling hat er keine Aufgabe in der Zeremonie. In der Szene sind alle Elemente enthalten, die für die Opferung und die Erzeugung der sakralen Stimme notwendig sind (Ziege, Hahn, Priester und Zeremoniestab), aber der Anwärter muss sich erst bewähren, bevor er als Mitglied aufgenommen wird.

La consagración II

Auf diesem Druck ist die Weihe eines initiierten Abakuá-Mitglieds zu sehen, das seine Verdienste und Kenntnisse der Liturgie ausreichend bewiesen hat, um als spiritueller Führer (Plaza) anerkannt zu werden und größere Macht innerhalb der religiösen Strukturen zu erhalten. Zudem wird er größeren ethischen und sozialen Einfluss auf seine Gemeinschaft haben. In dieser Szene erhält der rechts dargestellte neue geistige Führer von den in der Hierarchie über ihm Stehenden (Abasongo, der schwarzen Figur links, und Iyamba, der zentralen Figur in Weiß) das Siegel, das ihn als Mitglied der Abakuá-Machtstruktur auszeichnet.

La consagración III

Eine Abakuá-Potencia (eine „Lodge“ oder Organisationseinheit) wird mit einem gemeinsamen Friedensgelöbnis und einem Eid auf die religiöse Einheit gegründet. Hier erscheint Sikán mit einer Haut aus Fischschuppen links neben ihrem Vater Iyamba. Ihr Gesicht ist weiß, die Farbe des Todes. Sie ist auch in der oberen Mitte der Komposition als Geopferte und Gekreuzigte zu sehen, weil Frieden nur durch Opfer zu erreichen ist.

La consagración I

The Ndísime, or aspirant, of a lower rank, appears at the left of the composition; his back is turned, and he is blindfolded. As a neophyte, he has no role in the ceremony. All the elements necessary for the sacrifice and the reproduction of the sacred voice are included in the scene (the goat, rooster, priest, and ceremonial staff), but the aspirant must prove his worth before being admitted to membership.

La consagración II

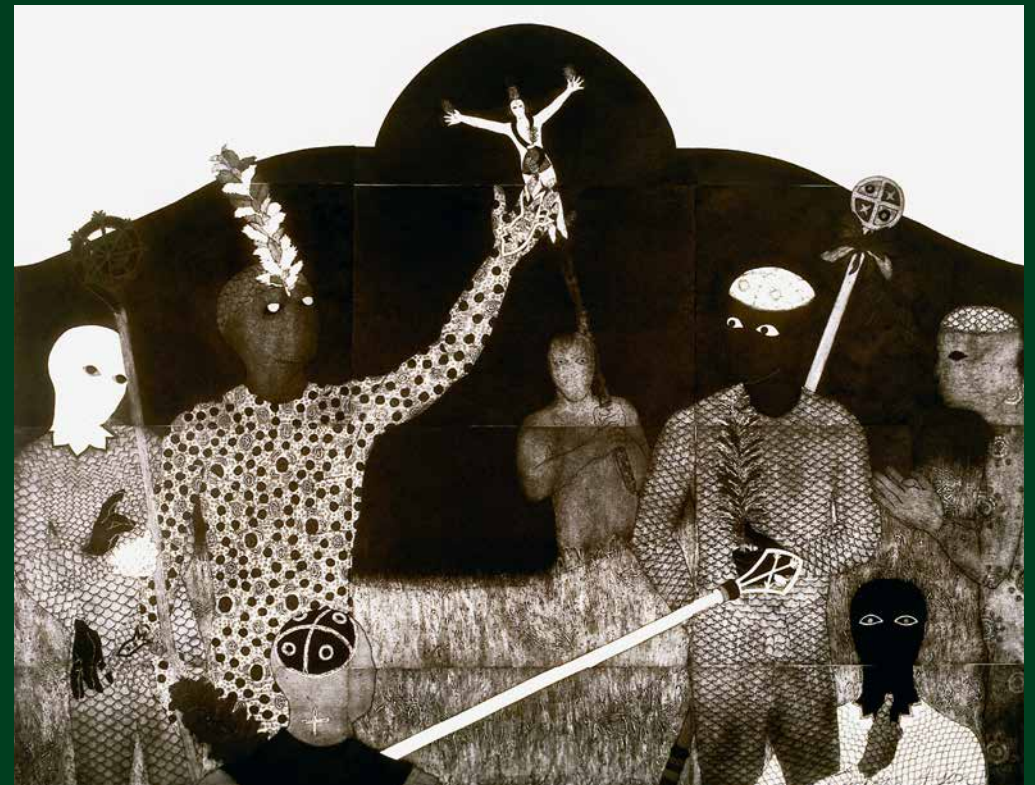
The initiate in this print has shown sufficient merit and knowledge of the liturgy to be recognised as a spiritual leader (Plaza) and will receive greater power within the religious structure. He will also have more ethical and social influence on his community. At this moment, the new leader at the right receives from his superiors (Abasongo, the black figure at the left, and Iyamba, the central figure in white) the seal that will make him recognisable as a member of the Abakuá power structure.

La consagración III

An Abakuá Potencia (a “lodge,” or organisational unit) emerges united by an oath of peace and religious unity. Sikán appears with fish-scale skin at the left beside her father, Iyamba. Her face is white, the color of death. She also appears sacrificed and crucified at the top center of the composition, because peace is only attained through sacrifice.

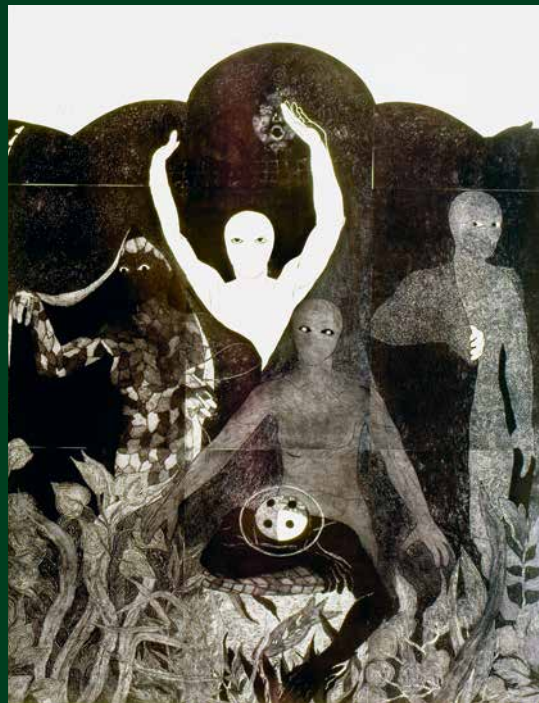


Belkis Ayón, *La consagración I*, 1991



Belkis Ayón, *La consagración III*, 1991

35 *Resurrección*, 1998
 Auferstehung / Resurrection
 Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
 270 × 214,5 cm
 Courtesy Belkis Ayón Estate



Belkis Ayón, *Resurrección*, 1998

Resurrección (Auferstehung) ist ein weiteres der vielen monumentalen Arbeiten von Belkis Ayón. Es könnte sich auf den bedeutungsschweren Moment beziehen, wenn der Ndisime (Anwärter) nach seiner Initiation und Verwandlung in einen Obonekue (Eingeweihten) in sein neues Leben im Abakuá-Geheimbund hineingeboren wird. Das Anaforuana oder graphische Symbol, das auf den geschorenen Kopf der nach vorne gebeugten schwarzen Figur, dem gerade Initiierten, in der unteren Mitte des Bildes gemalt wird, scheint darauf hinzuweisen. Die Vorhänge im Hintergrund könnten die des Iriongo repräsentieren, des geheimen Ortes, wo die Ekué, die heilige Trommel der Abakuá, versteckt ist. Auch der Fluss ist ein wesentliches Element dieses Rituals und die Figuren im Hintergrund sind vermutlich Geister, die aus dem Busch hervorkommen. Bei der Figur hinter dem gerade Initiierten handelt es sich vermutlich um den Geist von Sikán, die zu seinem Schutz kommt. Ganz oben auf dem Druck und fast in der Dunkelheit versteckt ist ein mysteriöses Gesicht mit offenem Mund zu erkennen, das den sakralen Klang der Ekué nachzumachen scheint, einer Trommel, die stumm bleibt.

Die komplexen Mythen, denen Belkis Ayón sich widmete, könnten sicher auch anders gedeutet werden. Vielleicht beziehen sie sich auf Situationen in ihrem täglichen emotionalen und psychischen Leben, vielleicht handelt es sich um Kommentare zu Frauenrechten oder Forderungen nach Gleichberechtigung der Geschlechter. Unbestritten ist fraglos die Existenz einer gleichbleibenden poetischen Sprache in ihren Arbeiten und die fundierten Kenntnisse über afrokubanische Traditionen.

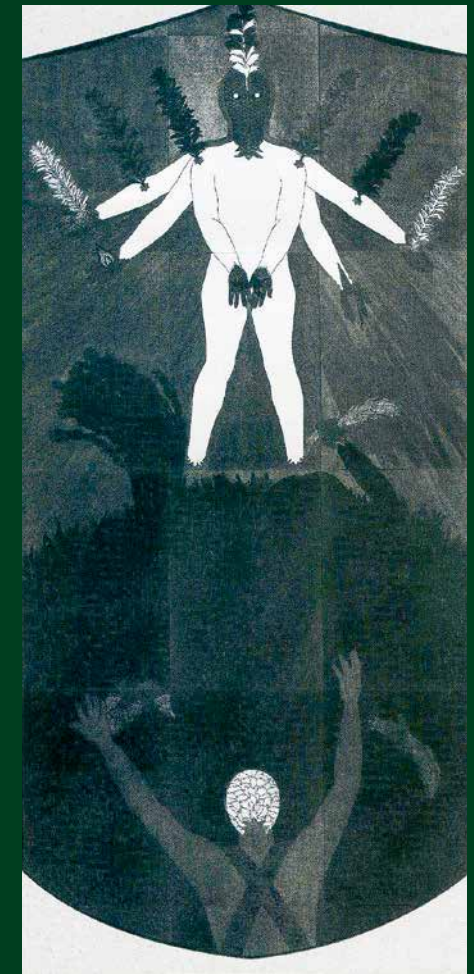
Resurrección is another of the many monumental and powerful works by Belkis Ayón. It could refer to the portentous moment when the Ndisime (aspirant), after having been initiated and transformed into an obonekue (initiate), is born into a new life in the Abakuá society. The anaforuana, or graphic symbol, painted on the shaved head of the bent-over, black initiate figure at the lower center of the print, seems to indicate this. The curtains in the background could represent those of the iriongo, or secret place, where the Ekwe, the sacred drum of the Abakuá, is hidden. The river is essential to this ritual, and the figures in the background are probably spirits emerging from the bush. The figure behind the recent initiate is probably the spirit of Sikán, who comes to protect him. At the very top of the print, almost hidden in darkness, a mysterious open-mouthed face seems to mimic the sacred sound made by the Ekwe, a drum that remains silent.

All these complex myths narrated by Belkis Ayón could also be interpreted differently and may refer to situations in her daily emotional or psychological life. Perhaps they are comments on women's rights or demands for gender equity. But what is evident is the existence of a consistent poetic language, well-informed about Afro-Cuban religious traditions.

36 *Pa' que me quieras por siempre*, 1991
 Damit du mich für immer liebst /
 To make you love me forever
 Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
 436,7 × 210 cm
 Courtesy Belkis Ayón Estate

37 *¿Dónde estás?*, 1993
 Wo bist du? / Where are you?
 Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
 92,5 × 67,5 cm (Rahmen / frame 108,5 × 82 cm)
 Courtesy Belkis Ayón Estate

38 *Aunque vayamos al cielo siempre se acordarán de nosotros*, 1990
 Auch wenn wir in den Himmel kommen, werden sie sich immer an uns erinnern / Even if we go to heaven, they will always remember us
 Collagrapie auf Papier / Collagraphy on paper
 99,5 × 69 cm (Rahmen / frame 114 × 83 cm)
 Courtesy Belkis Ayón Estate



Belkis Ayón, *Pa' que me quieras por siempre*, 1991

Ich kehre immer wieder zurück: Die Geschichte wiederholt sich und wird bestätigt durch Damit du mich für immer liebst.—Belkis Ayón

Im Juni 1993 erhielt Belkis Ayón eine Einladung zur 45. Biennale di Venezia. Ihre Abreise aus Havanna begann mit einer gefährlichen Fahrradfahrt (das einzige Transportmittel, das Kubaner*innen in jenen Jahren zur Verfügung stand) von ihrer Wohnung zum Flughafen – eine Strecke von über 30 km. Die Druckgrafik, die ihr Vater auf einem zweiten Fahrrad zum Flughafen bringen wollte, war jedoch nicht pünktlich zum Abflug da und landete erst einige Stunden vor der Ausstellungseröffnung in Venedig. *Pa' que me quieras por siempre* war die bis dahin größte Druckgrafik der Künstlerin. Sie installierte die beiden Abschnitte des Werkes in einem rechten Winkel zueinander zwischen Wand und Boden des lateinamerikanischen Pavillons. Im unteren in Schwarz gehaltenen Teil des Drucks (das irdische Reich) sind gläubige männliche Figuren zu sehen, die Sikán anbeten, die im oberen Teil (dem himmlischen Reich) als imposante Figur dargestellt ist (in Weiß, einem Symbol des Todes). Ihre gefederten Arme deuten Bewegung und Himmelfahrt an.

I Always Return: it always returns, history repeats itself and is reaffirmed with To make you love me forever.—Belkis Ayón

In June of 1993, Belkis was invited to the 45th Venice Biennale. Her departure from Havana was preceded by a hazardous bicycle ride (the only means of transport available to Cubans in those years) from her home to the airport, a distance of around 20 miles. The print, which was carried by her father on a second bicycle, did not, however, arrive in time for the flight's departure and landed in Venice only a few hours before the opening. *Pa' que me quieras por siempre* was at that time the largest print Belkis had produced. She installed the print on a right angle between the wall and the floor of the Latin American Pavilion. The lower black segment of the print (the earthly realm) features devout male figures worshipping; the upper part (the celestial realm) is reserved for the imposing figure of Sikán (portrayed in white, a symbol of death). Her feathered arms indicate movement and ascension.

39 Sin título (La sogá y el fuego), 1996
 Ohne Titel (Das Seil und das Feuer) /
 Untitled (The Rope and the Fire)
 Collagraphie auf Papier / Collagraphy on paper
 89 × 70 cm (Rahmen / frame 103 × 84,5 cm)
 Courtesy Belkis Ayón Estate

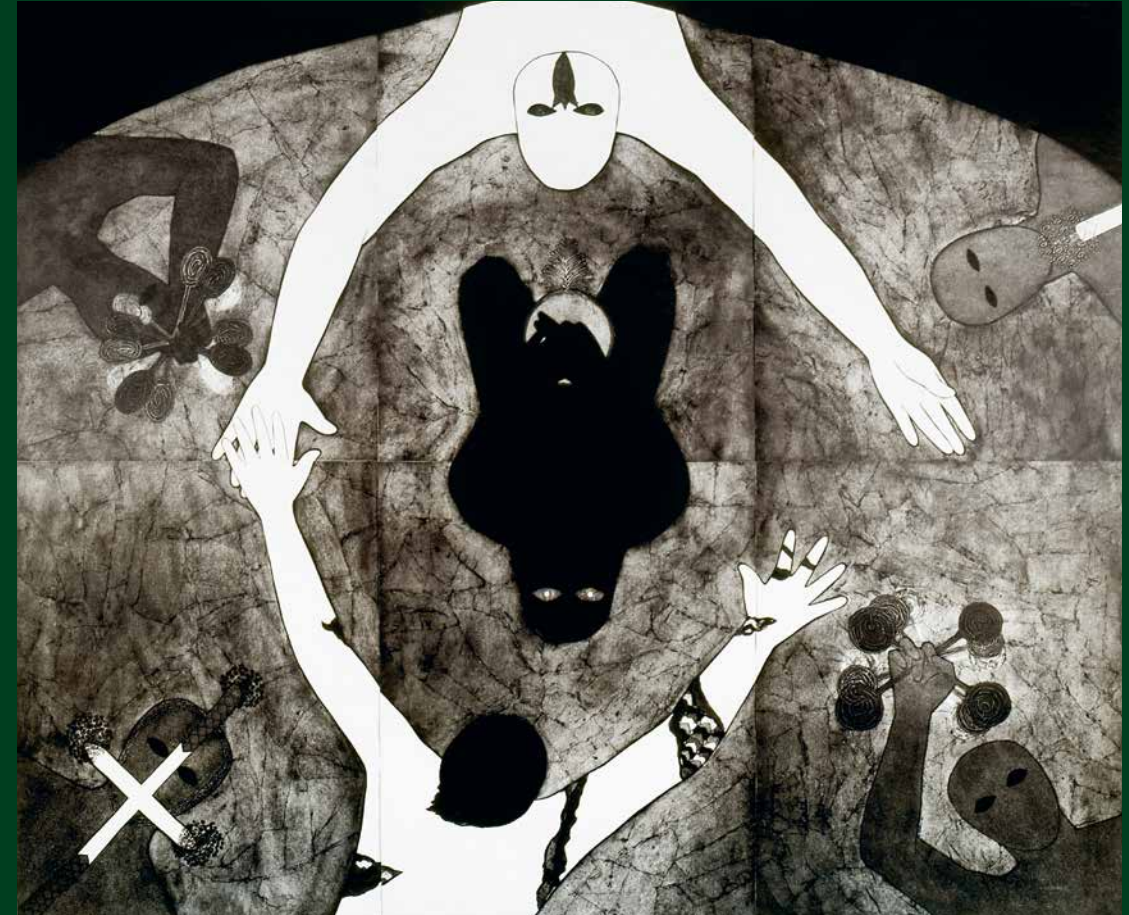


Belkis Ayón, Sin título (La sogá y el fuego), 1996

In diesem Werk fordert der Blick der zentralen Figur die Betrachtenden heraus und macht sie zu Mitwissenden ihrer Gefühle; einzig durch den intensiven Blick ihrer Augen klagt sie uns an oder lädt uns ein, über ihr Leid nachzudenken; wird das Seil uns helfen, das Festhalten an irgendetwas unsere Rettung sein? Hier sind wir, quasi gefesselt an Händen und Füßen, aber immer gibt es noch einen Ausweg, eine Lösung, ein rettendes Licht, das uns jemand anbietet.—Belkis Ayón

In this piece, the spectator is confronted by the candid gaze of the central figure, and we become complicit in their emotions. With only the intense expression of the eyes, the figure either blames us or invites us to imagine their suffering. Could the rope, or just clinging onto anything at all, in fact be our salvation? We are essentially tied at the hands and feet anyway, but there's always a way out, there's always a solution; somebody's guiding light will always save us.—Belkis Ayón

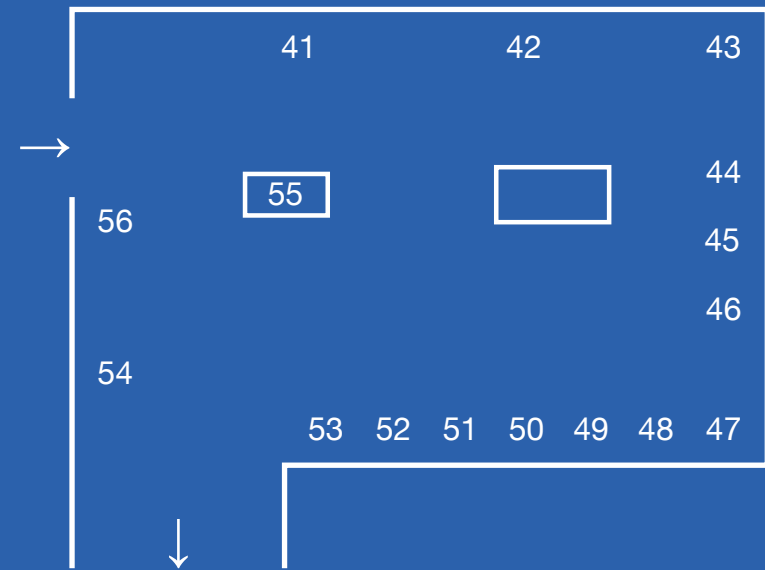
40 Ya estamos aquí, 1991
 Wir Sind Schon Hier / We're Here Already
 Collagraphie auf Papier / Collagraphy on paper
 184,5 × 216 cm
 Courtesy Belkis Ayón Estate



Belkis Ayón, Ya estamos aquí, 1991

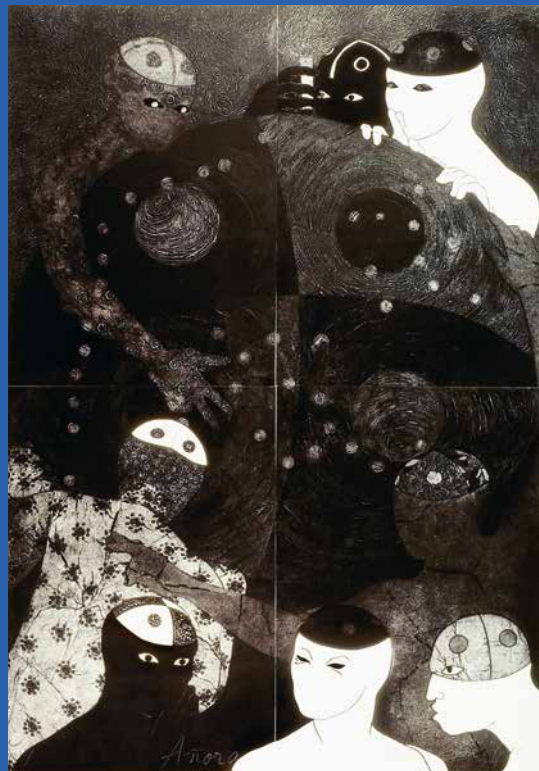
Der Fisch ist die Reinkarnation des Königs, in Anlehnung an den Pharao, den Gott auf Erden. Vor seinem Tod sagte der König, er würde als Fisch wiedergeboren werden. Wann immer eine Zeremonie stattfindet, gehen die Männer hinaus, um die Geister von Tanze und Sikán anzurufen (Tanze ist der Name des Fisches). Das Kreuz symbolisiert die Aneignung der katholischen Symbolik durch die Afrikaner*innen zur Verehrung ihrer eigenen Gottheiten.

The fish is shown to be the reincarnation of the king. A parallel can be drawn with the pharaoh-god on Earth. Before the king died, he said that he would be reincarnated as a fish. In all Abakuá ceremonies, the men come out to invoke the spirits of Tanze and Sikán (Tanze is the name of the fish). The cross symbolises how Africans appropriated Catholic imagery to worship their own deities.



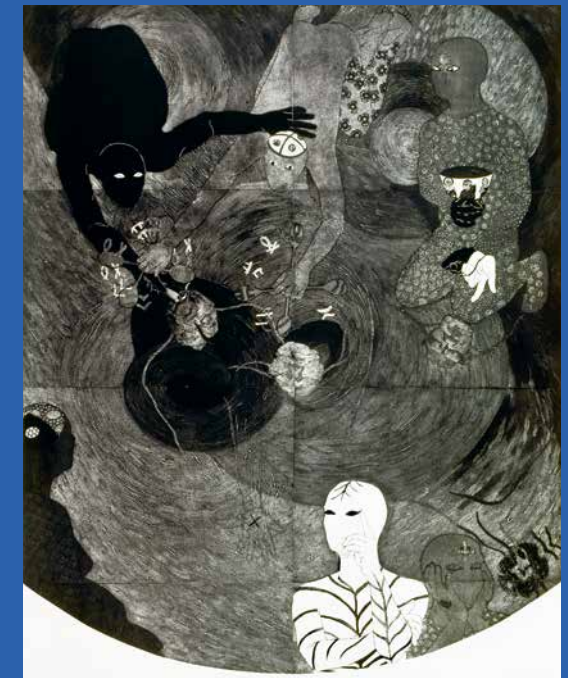
41 *Añoranza*, 1998
 Heimweh/Longing
 Collagrapie auf Papier/Collagraphy on paper
 201 × 143 cm
 Courtesy Belkis Ayón Estate

42 *Desobediencia*, 1998
 Ungehorsamkeit/Disobedience
 Collagrapie auf Papier/Collagraphy on paper
 255 × 197 cm
 Courtesy Belkis Ayón Estate



Belkis Ayón, *Añoranza*, 1998

43 *Perfidia*, 1998
 Perfidie/Perfidy
 Collagrapie auf Papier/Collagraphy on paper
 208 × 252 cm
 Courtesy Belkis Ayón Estate



Belkis Ayón, *Desobediencia*, 1998

Zwischen 1991 und 1998 produzierte Ayón weitere großformatige Collagrapien, die auf elliptische Weise immer auch die existenzielle Krise widerspiegelten, die die kubanische Gesellschaft zu der Zeit erlebte. Sie betonten zudem ihr anhaltendes Interesse an einer Interaktion zwischen Publikum und Ausstellungsraum. Diese „Grafik-Installationen“ wurden so aufgestellt, dass die Handlung regelrecht auf die Betrachter*innen übergehen sollte. Dieser Effekt wird durch die unregelmäßigen Formen der Arbeiten verstärkt, deren Ränder an bestimmte Baustile denken ließen (byzantinische Kuppeln, mittelalterliche christliche Krypten). Schließlich wurden die Werke häufig auf schrägen oder abgewinkelten Flächen angebracht, die sich an die sie umgebende Architektur anpassten, oder die Illusion einer neuen Architektur weckten. All das gab den Werken eine Tiefe und Dynamik, die es in der kubanischen Druckgrafik bis dahin nicht gegeben hatte.

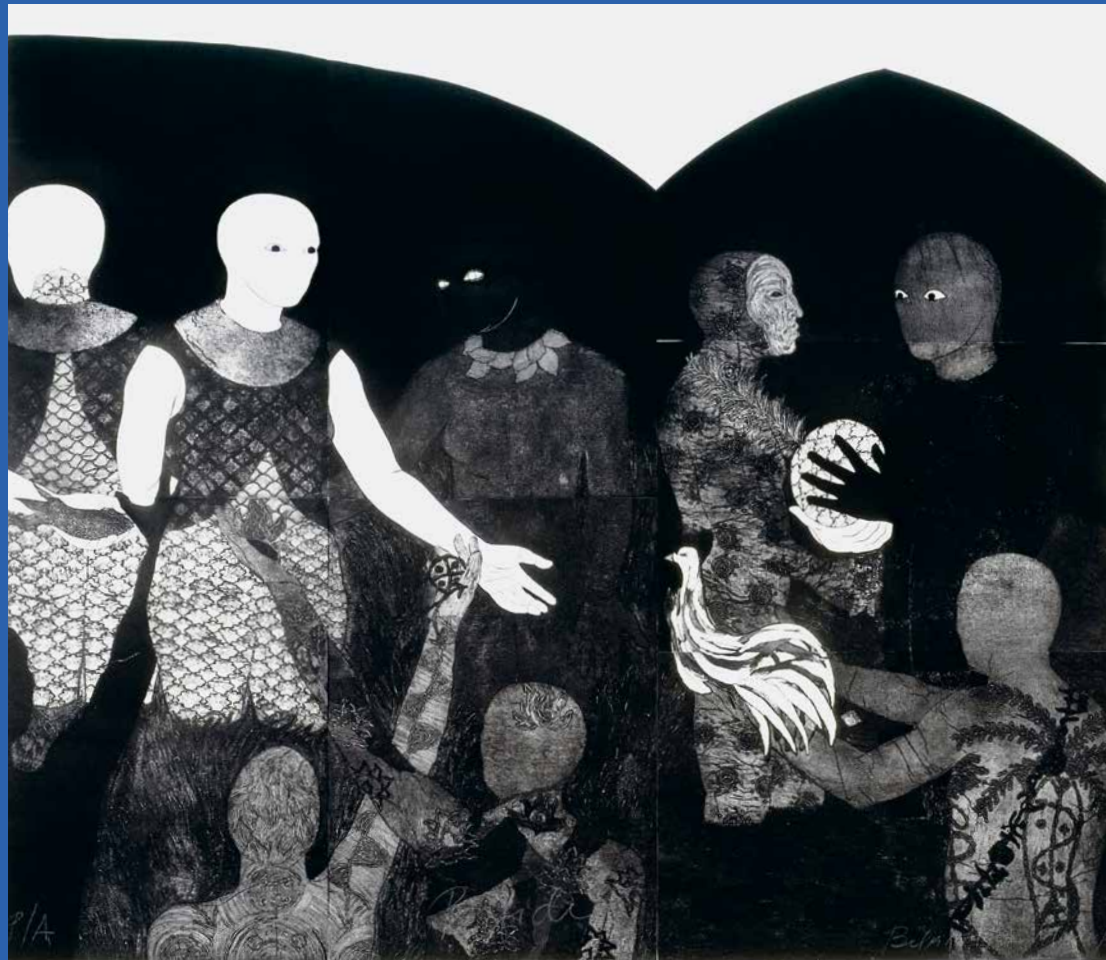
Between 1991 and 1998 Ayón produced further large-scale collagraphs whose content articulated universal values but also reflected—in elliptical fashion—the existential crisis Cuban society was experiencing at the time. The extra scale suggested her continued interest in a new interaction between the spectator and the exhibition space, for these “print installations” were set up in such a way that the action appeared to leap out at the viewer. The effect was enhanced by the works’ irregular shapes, with borders suggesting certain architectural styles (Byzantine domes; medieval Christian crypts), and the hanging itself, with works mounted on sloping or angled surfaces, adapting to the surrounding architecture or creating the allusion of a new one. All this gave the work a depth and dynamism that was unprecedented in Cuban printmaking.

Auf der rechten Seite ist Mpegó zu sehen, ein Obón, einer der gehobenen Würdenträger in der Abakuá-Hierarchie. Er hält seine kleine Trommel der Autorität und meldet vermutlich König Iyamba, Sikáns Vater, dass die Prinzessin geopfert werden muss. Sikán ist auf der linken Seite dargestellt; ihr Körper ist mit Fischschuppen bedeckt. Sie ist gleichzeitig von vorne und von hinten abgebildet, um zu zeigen, dass sie den begehrten Fisch, Tanze, hinter ihrem Rücken in ihrer rechten Hand versteckt hält. Die Figur rechts unten im Bild, die mit graphischen Symbolen (Anaforuanas) auf ihrem Rücken geschmückt ist, die seinen Status als Wahrsager anzeigen, ist Nasakó, der einen weißen Hahn darbringt. Der Hahn ist das erste Tier, das Nasakó im Busch opferte, um Tanze zu reinigen. Eine andere Figur auf der linken Seite bietet ihm etwas, das Kerzenlicht, Schießpulver oder Weihrauch sein könnte, um die bösen Geister zu vertreiben. All dies geschieht, damit der Geist von Sikán erscheint, denn ohne sie kann keine Zeremonie stattfinden. Wahrscheinlich sind es genau diese Opfergaben – versehen mit einem Hauch von Erpressung –, auf die Belkis Ayón in ihrem Titel anspielt, denn sie hat schon zuvor dieselbe Zusammenstellung im Zusammenhang mit der Opferung beziehungsweise dem rituellen Tod von Sikán benutzt.¹

Despite the necessarily limited nature of our interpretations, we seem to see on the right side Mpegó, one of the obones, or elevated dignitaries within the Abakuá hierarchy, holding his small drum of authority and reporting, probably to King Iyamba, Sikán’s father, the need to sacrifice the princess. To the left, her body covered in fish scales, is Princess Sikán. The front and back of Sikán are simultaneously depicted in order to show that she hides the coveted fish, Tanze, in her right hand. Below, to the right, with graphic symbols (anaforuana) on his back that represent his status as a diviner, Nasakó offers a white rooster. The rooster is the first animal that Nasakó sacrificed in the bush to purify Tanze. Another character at the far left offers him what could be the light of a candle, gun powder, or incense to remove bad spirits. All this is done to make the spirit of Sikán appear, as without her no ceremony can be performed. It is probably this set of offerings—tinged with a sense of blackmail—that Belkis alludes to in her title, as she has previously used the same grouping to suggest the sacrifice or the ritual death of Sikán.¹

¹ Dieser Eintrag erschien in etwas anderer Form zuerst in Orlando Hernández, *Without Masks: Contemporary AfroCuban Art, The Von Christierson Collection*, Watch Hill Foundation, London, 2010.

¹ This entry, in slightly different form, originally appeared in Orlando Hernández, *Without Masks: Contemporary AfroCuban Art, The Von Christierson Collection*, Watch Hill Foundation, London, 2010.



Belkis Ayón, *Perfidia*, 1998

Wir sind praktisch an Händen und Füßen gefesselt, aber
irgendjemand bietet immer einen Ausweg an, eine Lösung,
ein erlösendes Licht.—Belkis Ayón

We are practically tied hand and foot, but someone always
offers a way out, a solution, a redeeming light.
—Belkis Ayón

- 44 *My vernicle o tu amor me condena*, 1998
My Vernicle oder Deine Liebe Verdammt Mich/
My Vernicle or Your Love Condemns Me
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper
100 × 75,4 cm (Rahmen/frame 111 × 85 cm)
Courtesy Belkis Ayón Estate
- 45 *My vernicle o si yo no te olvido*, 1998
My Vernicle oder Wenn Ich Dich Nicht Vergesse/
My Vernicle or If I Don't Forget You
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper
100 × 75 cm (Rahmen/frame 111 × 85 cm)
Courtesy Belkis Ayón Estate
- 46 *My vernicle o...si solo sé que yo te amo*, 1998
My Vernicle oder...Ich Weiß Nur, Dass Ich Dich Liebe/
My Vernicle or...All I Know Is That I Love You
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper
100 × 74,7 cm (Rahmen/frame 111 × 85 cm)
Courtesy Belkis Ayón Estate
- 47 *My vernicle o la honda herida*, 1998
My Vernicle oder Die Tiefe Wunde/
My Vernicle or The Deep Wound
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper
99,5 × 74,5 cm (Rahmen/frame 111 × 85 cm)
Courtesy Belkis Ayón Estate
- 48 *Hay que tener paciencia*, 1998
Man Muss Geduldig Sein/One Must Be Patient
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper
99,5 × 74,7 cm (mit Rahmen 114 × 89 cm)
Courtesy Belkis Ayón Estate
- 49 *Intolerancia*, 1998
Intoleranz/Intolerance
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper
101,5 × 74 cm
Courtesy Belkis Ayón Estate
- 50 *Acoso*, 1998
Belästigung/Harassment
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper
99 × 75 cm
Courtesy Belkis Ayón Estate
- 51 *Siempre hay algo que se nos escapa o lo inevitable*, 1998
Es Gibt Immer Etwas, Das Wir Übersehen oder
Das Unvermeidliche/There Is Always Something that
Escapes Us or The Inevitable
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper
102 × 75 cm (Rahmen/frame 114 × 89 cm)
Courtesy Belkis Ayón Estate
- 52 *¡Déjame salir!*, 1998
Lass Mich Raus!/ Let Me Out!
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper
99 × 75 cm (Rahmen/frame 114 × 89 cm)
Courtesy Belkis Ayón Estate
- 53 *Temores infundados*, 1998
Unbegründete Ängste/Unfounded Fears
Collagrafie auf Papier/Collagraphy on paper
98 × 75 cm
Courtesy Belkis Ayón Estate

Es ist die subtile Gewalt, die maßvolle Aggression, das
Runde ist der Form der Trommel entlehnt, des Teils, der
angeschlagen wird. Was den Klang erzeugt, was der Klang
beabsichtigt, drückt sich in Bildern aus: die Erscheinung
von Sikán, Mbori und Tanze.—Belkis Ayón

This is about subtle violence, measured aggression. The
piece is round, partly because of the shape of the drum,
the surface that you hit. Sound produces images, that's
the purpose of sound: it makes Sikán, Mbori and Tanze
appear.—Belkis Ayón

Von 1997 bis 1999 arbeitete Belkis Ayón intensiv daran, die formalen und thematischen Aspekte ihres Werkes zu erweitern. Für ihre letzte Einzelausstellung *Desasosiego/Restlessness*, die im März 1998 in der Couturier Gallery in Los Angeles stattfand, fertigte sie eine Reihe von mittelgroßen, runden Collagrafien, in denen vermehrt Alltagserfahrungen an die Stelle der Auseinandersetzung mit dem Abakuá Mythos rückten.

Ayóns Inhalte werden persönlicher und zeugen von Unruhe, der Bildaufbau erscheint zunehmend abstrakter, auch wenn noch vereinzelte Symbole wie der Fisch oder die Ziege auftauchen, und sie in Anlehnung an die Trommel Ekué den bedruckten Bereich auf einen Kreis beschränkte.

Belkis Ayón gab den meisten der Arbeiten der Serie zweiteilige Titel: Der erste Teil, *My Vernicle*, nimmt dabei Bezug auf das Schweiß Tuch der heiligen Veronika, die Christus auf seinem Kreuzweg begleitete. Der zweite Teil ist populistischen kolumbianischen Liebesliedern, sogenannten Vallenatos, entnommen, in denen Liebesgeschichten in der herzerreißenden Art des traditionellen Genres populärer lateinamerikanischer Songs erzählt werden: „Ich habe eine tiefe Wunde, die schmerzt. Ich habe eine tiefe Wunde, die mich umbringt. Ein so geschundener Mensch sollte besser sterben. Oh, zu sehen, dass er endlich Ruhe findet.“¹

Belkis selbst schrieb über die Arbeiten, „Ich betrachtete die Werke, die ich schon fertiggestellt hatte, und fragte mich, welche Gefühle sie gemeinsam hatten. (...) Ich brachte sie in Zusammenhang mit dem, was ich in diesen letzten Monaten gefühlt habe: eine große Rastlosigkeit, etwas, das nach und nach fast unbewusst in meiner Arbeit zu sehen war.“

Belkis worked intensely between 1997–1999 trying to renew once again the formal and thematic aspects of her work. This stylistic shift was evident in her last solo exhibition *Desasosiego/Restlessness* at Couturier Gallery in Los Angeles in March 1998. For this exhibition, she produced a series of medium-sized collagraphies of unusual circular form in which the allusions to the Abakuá legend were further diluted and self-referential images and everyday experiences emerged more prominently.

The content of the works appears more personal—they seem to bear a certain restlessness, while becoming increasingly abstract, although isolated Abakuá symbols, such as the fish or the goat, are still present, and Ayón limits the printed area to a circle, following the shape of the drum Ekué. Belkis Ayón uses mostly two-part titles for most of these works. The first part, *My Vernicle*, refers to the shroud of Saint Veronica, who accompanied Christ on his way to the cross. The second part is taken from populist Colombian love songs, so-called vallenatos, in which love stories are told in the heart-breaking manner of traditional genres of popular Latin American songs: “I have a deep wound that hurts. I have a deep wound that is killing me. A man like this should better die. Oh, to see if he finally rests.”¹

Belkis herself wrote about the series, “I considered the works I had already finished and asked myself what feelings they had in common... and I associated them with what I have been feeling in these last few months: a great restlessness, something that almost unconsciously began to appear in my work.”



Belkis Ayón, *Siempre hay algo que se nos espaca o lo inevitable*, 1998



Belkis Ayón, *Hay que tener paciencia*, 1998



Belkis Ayón, *Acosa*, 1998



Belkis Ayón, *Intolerancia*, 1998



Belkis Ayón, *Temores infundados*, 1998

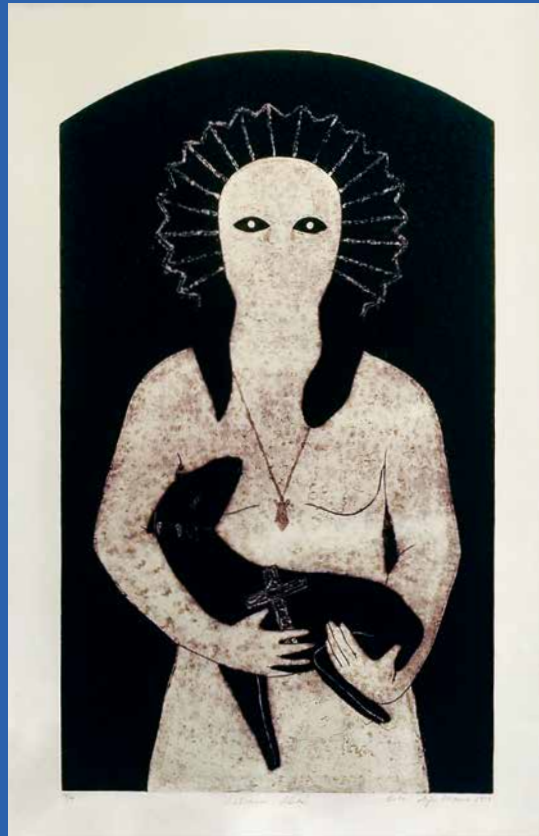


Belkis Ayón, *¡Déjame salir!*, 1998

¹ Text aus dem Vallenato *La honda herida* (Die Tiefe Wunde) von Rafael Escalona.

¹ Lyrics from the vallenato *La honda herida* (The Deep Wound) by Rafael Escalona.

54 *Abasí, salvanos*, 1989
 Abasí, Rette Uns/ Abasí, Save Us
 Collagrapie auf Papier/ Collagraphy on paper
 72,5 × 47 cm (Rahmen/ frame 87 × 62 cm)
 Courtesy Belkis Ayón Estate



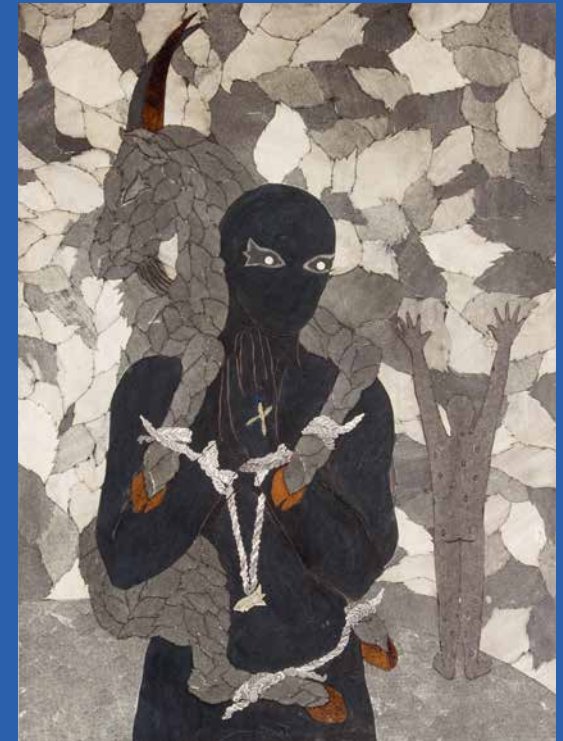
Belkis Ayón, *Abasí, salvanos*, 1989

Abasí, salvanos (Rette uns, Abasí) ist die erste Darstellung von Sikán in Belkis Ayóns Arbeit. Sikán hält eine Ziege in den Armen und ein Kreuz in der Hand, das sowohl auf Abasí, den höchsten Gott der Abakuá, als auch auf das Christentum verweist. Der Fischenhänger an Sikáns Halskette steht für Tanze und die auf ihren Schultern liegende Schlange ist eine vom Wahrsager Nasakó geschickte Wächterin. Diese schlichte Frontalansicht von Sikán mit ihren wichtigen ikonographischen Elementen hatte die Künstlerin für ihre Teilnahme an der 6. Internationalen Biennale für Porträtmalerei und Zeichnungen 1990 in Jugoslawien ausgewählt.

Abasí, salvanos (Save Us, Abasí) is the earliest representation of Sikán in Belkis Ayón's work and is evidence of her conceptual approach to the "portrait", in the purest sense of the genre. Sikán stands cradling a goat and also holds a cross, which represents the supreme deity Abasí and also refers to Christianity. The fish necklace Sikán wears evokes Tanze, and the serpent draped over her shoulders is a guardian sent by the diviner Nasakó. This simple frontal representation of Sikán, with its essential iconographic elements, was selected by Belkis for inclusion in the 6th International Biennale Exhibition of Portraits and Drawings held in Yugoslavia in 1990.

55 *Matriz para La sentencia*, 1993
 Druckmatrize zu Das Urteil/
 Printing matrix of The Sentence
 Diverse Materialien auf Karton/
 Diverse materials on cardboard
 93,5 × 69 cm
 Sammlung/ Collection Peter und Irene Ludwig
 Erworben/ Acquisition 1994

56 *La sentencia*, 1993
 Das Urteil/ The Sentence
 Collagrapie auf Papier/ Collagraphy on paper
 100 × 79 cm
 Sammlung/ Collection Peter und Irene Ludwig
 Erworben/ Acquisition 1994



Belkis Ayón, Druckmatrize zu / Printing matrix of *La sentencia*, 1993

Sikán bewegt sich mit Mühe im Busch, da sich dornige Zweige in ihre Haut gebohrt und sie verletzt haben wie die Pfeile des Hl. Sebastian. Ihre Hände sind mit Ketten gefesselt, aber im Hintergrund sind zwei weitere Hände zu sehen, denen Kreuze auf die Handfläche gezeichnet wurden; eine weitere Hand zeigt deutlich auf eines der Kreuze: Sikán wurde zum Tod verurteilt. Aus einer Entwurfsskizze wird ersichtlich, dass die Künstlerin ursprünglich auch die Figur des Fisches Tanze in dieses Werk einbeziehen wollte, doch in der endgültigen Fassung ist der Fisch nicht zu sehen. Stattdessen entschied sie sich, Sikáns Körper mit Fischschuppen zu bedecken, als habe diese Frau ihre irdische Haut in eine andere sakrale Haut verwandelt. Auch die Ziege, die in so vielen ihrer Darstellungen von Sikán zu sehen ist, fehlt in diesem Bild. *La sentencia* ist ein prägnantes und eindeutiges Werk, in dem die Ketten, die beiden Kreuze und ein stummes Gesicht auf das unausweichliche Schicksal der Protagonistin hinweisen.

Sikán moves with difficulty in the bush injured by thorny branches buried in her skin, like the arrows of St. Sebastian. Her two hands are chained, but there are two others seen in the background with crosses drawn on their palms; another hand clearly points to one of the crosses: Sikán has been sentenced to die. The figure of the fish Tanze that Belkis considered including is present in a preparatory sketch. Instead, she opted for covering all of Sikán's body with scales, as though this woman had mutated her earthly skin into another sacred skin. The goat that accompanied her in so many other representations as a pair and premonition of sacrifice is also missing. *La sentencia* is a succinct and categorical work, in which the chains, two crosses, and a silent face indicate the inescapable fate of the protagonist.

DIE POLITIK DER DIFFERENZ UND DIE POETIK DES KÖRPER-ARCHIVS

Die moderne Konstitution von Subjektivitäten und politischen Körpern beruht auf Prozessen der Ausdifferenzierung von *race* und Gender¹ durch epistemische Matrizen, die wiederum von autoritären Machtbeziehungen durchdrungen sind. Es ist deshalb unbedingt notwendig, Räume des Zuhörens und der kritischen Auseinandersetzung für andere vielfältig eingeschriebene und historisch situierte Prozesse zu schaffen, um die kolonisierten Erzählungen immer wieder und *ad infinitum* von Neuem zu erzählen. Betrachtet man die Arbeiten von Belkis Ayón von diesen konzeptuellen Koordinaten aus, muss der analytische Rahmen um die Auseinandersetzung mit den Stimmen derjenigen Künstler*innen erweitert werden, die sich mit Prozessen der Konstruktion von *race* und Gender beschäftigt haben, um so die heutige Persistenz kolonialer Bilder und Vorstellungen kritisch und neu zu durchdenken.

Aus den symbolischen Praktiken Belkis Ayóns und ihrer Konstruktion einer eingängig visuellen Darstellung des weiblichen Körpers entstehen Verknotungen und Spannungen, die eine Auseinandersetzung mit der Thematik der Differenz sichtbar machen: Der Körper als Dispositiv, um Erfahrungen, Spuren, Archive, Traumata, Erinnerungen und Wege der Identifikation miteinander zu verweben und Vergessenes, Ausgelöschtes sowie Prozesse des (Neu-)Erzählens zu entschlüsseln. In Ayóns Arbeiten wird der Körper zur bedeutungsvollen Ikone, zum Körper-Archiv, zur reflexiven Unterstützung einer zeitgenössischen künstlerischen Praxis. Ihre visuellen Erzählungen erzeugen politische Affekte, die den offiziellen Diskurs über die komplexen Verschränkungen von Gender und *race* in der kubanischen Geopolitik unterlaufen.

Historisch betrachtet produzierte der Körper der Schwarzen² und *mestiza* Frau in Kuba stets sexualisierte Bildwelten sowie gewaltvolle und marginalisierende Narrative, die charakteristisch für die rassistischen Strukturen sind, die sich mit dem Beginn der Sklaverei auf Kuba etablierten. Das weibliche Selbstverständnis erfuhr eine doppelte Subalternisierung: zunächst durch weiße Männer und Frauen, die sich die Strukturen der Kolonialisierung zunutze machten, und später (oder zugleich) durch die patriarchalen Strategien der Ermächtigung Schwarzer und *mestizo* Männer. Hinzu kommt, dass Schwarze Frauen in (historischen, politischen, kulturellen etc.) Berichten und Darstellungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die sich mit der Gründung der kubanischen Nation auseinandersetzten, lediglich als Gespenster – Gespenster der Differenz – in Erscheinung traten. Die Abschaffung der Sklaverei im Jahr 1886 trug dazu bei, eine neue rassistische Politik im Land zu untermauern; zugleich suchte man nach klaren Konturen für eine Nation, die ihre weißen und spanischen Herkunft in den Vordergrund stellte. So hatte es sich die *Sociedad Antropológica de la Isla de Cuba* [Anthropologische Gesellschaft der Insel Kuba] bei ihrer Gründung im Jahr 1877 zur Aufgabe gemacht, „den Kubaner“ zu definieren und kam zu dem Schluss, diese seien alle auf der Insel geborenen Weißen.

1 Anmerkung der Übersetzung: Im folgenden Aufsatz verwenden wir ausschließlich den englischen Begriff „*race*“, der sich im deutschsprachigen Diskurs zum Thema durchgesetzt hat. Ähnlich wie die Verwendung des Begriffs „Gender“ soll „*race*“ soziale Konstruiertheit der Kategorie hervorheben und eine Analyse struktureller Ungleichheit und Diskriminierung ermöglichen.

2 Anmerkung der Übersetzer: Der Begriff „Schwarz“ wird als selbstgewählte Zuschreibung großgeschrieben siehe Noah Sow, *Deutschland Schwarz Weiß. Der alltägliche Rassismus*, Norderstedt: Books on Demand, 2018, S. 25.

Eine sehr deutliche und zugleich widersprüchliche Entscheidung angesichts der Tatsache, dass Tausende versklavter Menschen aus Afrika zur gleichen Zeit für die Unabhängigkeit Kubas gegen die spanische Armee kämpften.³

Auch die kubanische Revolution von 1959 mit ihren Bestrebungen und Maßnahmen zur Förderung der Gleichberechtigung konnte weder den zahlreichen Formen rassistischer Diskriminierung und Kultur ein Ende setzen, noch die strukturellen Benachteiligungen der Schwarzen Bevölkerung schwächen.⁴ Diejenigen Schwarzen Frauen, die dennoch landesweit wahrgenommen wurden, stilisierte man zu Heldinnen des Vaterlandes, dem sie Kinder schenkten, um für die Unabhängigkeit des Landes zu kämpfen. Paradoxe Weise verschleiern diese Heldinnengeschichten die Konflikte ihrer durch *race* bestimmten Zuschreibung und Wahrnehmung und erzeugen so – aus meiner Sicht – eine weitere Undurchsichtigkeit in der ohnehin schon mehrdeutigen Beziehung zwischen den Prozessen des Weißwerdens und den institutionellen Narrativen zur Geschichte Kubas.

Aus dieser historischen Erfahrung Schwarzer Frauen folgt die Notwendigkeit einer tiefergehenden, kritischen Auseinandersetzung mit einem vorherrschenden, offiziellen Diskurs, mit dem diese Konflikte über die kubanische Nation verdrängt und zum Schweigen gebracht werden; zugleich erlaubt uns diese Auseinandersetzung auch die Bedeutung von *race* und Gender in den Vordergrund zu rücken, die für die politische Dimension und kritische Perspektive im Werk von Belkis Ayón entscheidend sind. Die kubanische Soziologin Yulexis Almeida erklärt dazu:

„[...] der Begriff *race* folgt der gleichen genealogischen Logik wie der Begriff Gender; die gesellschaftliche Kategorisierung erfolgt in beiden Fällen anhand biologischer Faktoren. Physische Unterschiede werden mit sozialen Konstruktionen belegt und anatomisch erweitert und bestimmen das symbolische Universum einer jeden Kultur.

Gender und *race* sind somit soziale Konstruktionen, aus deren Interaktion soziale Hierarchien entstehen. Ihre Verbindung ist weder eindimensional, noch impliziert sie eine Kausalität. Es handelt sich nicht um zwei isolierte Systeme, die sich klar und deutlich miteinander in Bezug setzen, sondern um zwei ineinander verschränkte Kategorien, deren komplexen Beziehung sich nicht mit Hilfe eines einzigen theoretisch-methodischen Bezugsrahmens erschließen lässt. Beide wirken auf allen Ebenen, interagieren miteinander und mit anderen Achsen der Unterdrückung, aus deren Verbindung sich überschneidende soziale Ungleichheiten entstehen.“⁵

3 Andrés Lozano Zamora, „La antropología en Cuba. Realidades, retos y perspectivas“, in: *Batey. Una Revista Cubana de Antropología Sociocultural*, Universidad de Las Tunas, Vol. 3, Nr. 3, 2012, S. 87–99.

4 Hierzu merkt der kubanische Historiker Fernando Martínez Heredia in „La cuestión racial en Cuba y este número de Caminos“ [„Ethnien in Kuba und diese Ausgabe von Caminos“] treffend an: „In Kuba haben sich die Konstruktion von *race* auf das Leben der Menschen ausgewirkt. In der Geschichte des Landes haben sie lange eine sehr wichtige gesellschaftliche Rolle gespielt, und bis heute haben sie mehr Gewicht, als es scheint. Eine antirassistische Strategie muss die Wurzeln und die historische Bewegung unserer Konstruktionen von *race* kennen. In unserem Fall wirft diese Geschichte ein sehr deutliches Licht auf Merkmale und Nuancen, die die aktuelle Situation beeinflussen und Potenzial für wirksame Maßnahmen aufzeigen“, in: Esther Pérez und Marcel Lueiro (Hrsg.): *Antología de Caminos. Raza y racism*, La Habana, Editorial Caminos, 2009, S. 14.

5 Yulexis Almeida Junco, „Género y racialidad: una reflexión obligada en la Cuba de hoy“, in: Inés María Martíu Terry und Daisy Rubiera Castillo (Hrsg.) *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2011, S. 133–134.

Diese Intersektionalität von Gender und *race* eröffnet eine Perspektive auf einen sensiblen Bereich kubanischer Kultur und Politik. Schwarze weibliche Subjektivität ist auch heute noch von Denkansätzen bestimmt, die die Komplexität ihres Selbstverständnisses leugnen und – den ihnen von der historischen Erzählung zugewiesenen Tropus übernehmend – deren einseitige Betrachtung sie stets als das Andere in den Blick nimmt. Die Anthropologin Rita Segato merkt diesbezüglich an: „*Race* bezeichnet keine dem rassifizierten Subjekt oder genauer gesagt seinem Organismus innewohnende Eigenschaft, sondern ist eine Form der Qualifizierung, die im Blick des Betrachtenden verankert ist.“⁶ Eine Schwarze Frau zu sein bedeutet innerhalb der politischen Identitäten des heutigen Kubas, die zahlreichen Ebenen einer systematischen Praxis der Subalternisierung offenzulegen, die dem staatlichen Diskurs der Konfiguration des nationalen Zusammenhalts zuwiderläuft.

Die Fragen bleiben jedoch im Raum und die zum Schweigen gebrachten Körper sprengen die Sprachlosigkeit der Archive: Wie können die Narrative über die Erfahrung von *race* und Gender von den wenigen kubanischen Künstlerinnen, die sich mit diesen Themen befasst haben, mit Hilfe körperlicher visueller Praktiken (neu) geschrieben werden? Mit verschiedenen künstlerischen Mitteln hat Belkis Ayón in ihren Werken eine andere Dimension des weiblichen Körpers in den Vordergrund gerückt, indem sie die historische Betonung der Trilogie Schwarzsein-Frau-Sexualität negiert und verwischt. Dieser Aspekt wurde von der karibischen Theoretikerin Yuderlys Espinosa als *razón eurocentrada del feminismo*, als eurozentrische Vernunft des Feminismus bezeichnet.⁷ Dagegen erzeugt die selbstreflexive Positionierung der Künstlerin Belkis Ayón kritische Verschiebungen hinsichtlich der von ihr behandelten Themen und unterstützt die Loslösung von einer klassischen feministischen, auf Gender und Sexualität konzentrierten Interpretation durch die Konfiguration einer von heterogenen und komplexen historischen Prozessen geprägten Körperlichkeit. Es ist eine politische Übung, mit der Praktiken verwebt und zusammengenäht werden, die bestimmte Körper dazu ermächtigt, eigene Blickregime zu entwickeln, die den kolonisierenden Blick erwidern und in Frage stellen.

SITUIERTE SZENARIEN: SIKÁNS UNGEHORSAM

Innerhalb der neuen kubanischen Enklaven, die sich in den 1990er Jahren mit bildender Kunst auseinandersetzten, kam Belkis Ayón eine bedeutende Rolle zu. Gemeinsam mit einer Gruppe einflussreicher Künstler*innen erneuerte und erweiterte sie die diskursiven Möglichkeiten der Graphik und entwickelte sich zu einer ihrer wichtigsten Vertreterinnen. Sie arbeitete mit verschiedenen grafischen Techniken: Lithografie, Kupferstich und vor allem Collagrafie ermöglichten ihr, mit einer Vielzahl von Materialien und großen weißen, schwarzen und grauen Flächen zu experimentieren. Die Verwendung dieser Farben diente nicht als bloßer struktureller kompositorischer Vorwand, sondern wies auch eine soziale Konnotation auf, die viel mit den Spuren von Subjekten zu tun hat, die von historischen Kontingenzen durchzogen sind. Im Kontrast dazu entwickelte sich dieser chromatische Appell zum Ausdruck von Angst, Verrat, Unzufriedenheit, Geheimnis, Opfer und Spannung. All das entlud sich, als die junge und vielversprechende Künstlerin – kaum 32 Jahre alt – im September 1999 entschied, ihrem Leben ein Ende zu setzen.

6 Rita Segato, „Raza es signo“, in: *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, Buenos Aires, Editorial Prometeo, 2007, S. 132.

7 Yuderlys Espinosa, „Presentación“, in: *Oyéwúmi, Oyéronké. La invención de las mujeres. Una perspectiva Africana sobre los discursos occidentales de género*, Bogotá, Editorial en la frontera, 2017, S. 11.

Der Geheimbund der Abakuá⁸ diene Belkis Ayón als konzeptionelle und formale Grundlage ihrer Arbeit, wobei sie sich nicht auf seine theologischen Aussagen bezog. Vielmehr gehörte sie zu jenen Künstler*innen, die mit den mythischen Elementen der afro-kubanischen Religionen arbeiteten, um Anliegen zu kanalisieren, die die Grenzen des Religiösen überschreiten. Dennoch intensivierte sich durch ihr Eindringen in diese Gebiete die Beziehung zwischen künstlerischem Schaffen und dem angeeigneten rituellen Bereich, da es sich um die Praktiken einer geheimen, ausschließlich Männern vorbehaltenen Bruderschaft handelt, der – aus ebendiesen Gründen – in der kubanischen Kulturszene wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde. In der Figur der Sikán, der Frau, die der Überlieferung zufolge das Geheimnis der Abakuá verriet und deshalb geopfert werden musste, fand die Künstlerin ihr Alter Ego.

Diese Glaubensgemeinschaft, die sie ausschließt und diskriminiert, wählt Belkis Ayón als Ausgangspunkt für die Produktion einer Ikonographie, die sie mit neuen Bedeutungen versieht. Ausgehend von ihrem eigenen Körper (dem Körper einer Schwarzen Frau), erweitert sie die Fragestellungen, die die Variablen Gender und *race* zusammenbringen. Wie Sikán durchbricht die Künstlerin das Schweigen. Sie verwandelt sich dabei gleichzeitig in eine Beobachterin und Teilnehmerin. Weiblicher Protagonismus bekommt wieder Raum, während die autoritären Blicke und Interpretationen an Standfestigkeit verlieren. Laut des kubanischen Kunstkritikers David Mateo scheint der Mythos Sikáns „einen inhärenten Konflikt zu betonen. Das Anliegen des einen entfaltet sich mehr und mehr, bis es zum Anliegen des anderen wurde“.⁹ Das in sich geschlossene Abakuá-Universum erlaubte es Belkis Ayón, wie wir heute wissen, eine Analogie zu ihrem eigenen Ich zu skizzieren. So entstand aus ihrem visuellen Werk ein Mikrotext, an dessen Erlebnisimperativen wir teilhaben können.

Kunstkritiker*innen und Kurator*innen konzentrieren sich meistens auf die Experimente mit grafischen Techniken, das Spiel mit dem Visuellen oder den Aspekt der Zerstörung der weiblichen Position im Mythos der Sikán. Diesen die technischen und thematischen Stärken der Künstlerin hervorhebende Analysen stimme ich voll und ganz zu. Meine Analyse konzentriert sich jedoch auf die Rolle des weiblichen Körpers als Ort der (Neu-)Bestimmung der Nation, die Konstruktion von Gender und *race* gemäß den Matrizen einer Religiosität, die Afrika und die Karibik, und insbesondere Kuba, in der zeitlichen Gegenüberstellung einer kolonialen Vergangenheit mit einer fortdauernden postkolonialen Gegenwart miteinander verbindet.

Hier erlaube ich mir – im Rückbezug auf die eigenen kritischen Überlegungen der Künstlerin – die Verbindung mit dem Präfix „Post-“ zu bemühen, das, wie Ella Shohat sagen würde, „das Postkoloniale in eine Reihe stellt mit anderen „Posts“, die ebenfalls für die Idee einer weiterreichenden Bewegung [...], den Übergang zu einer neuen Epoche und den mit Datum und Siegel festgelegten Abschluss eines Zeitabschnitts oder historischen Periode stehen“.¹⁰ Die Künstlerin ermöglicht uns, diesen umstrittenen Punkt, der eine der großen Ängste des postrevolutionären Kuba darstellt, zu erforschen und zu problematisieren.

8 Geheimbund, der im 19. Jahrhundert mit versklavten Menschen aus dem Gebiet von Calabar, heute im Südosten Nigeria und im Westen Kameruns, nach Kuba kam. Siehe Lydia Cabrera, *El Monte*, Havanna, Editorial Letras Cubanas, 1993.

9 David Mateo, „Volver sobre los sentidos“, in: *Siempre Vuelvo: colografías de Belkis Ayón* in la VII Bial de la Habana, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 2000 [cat. exp.].

10 Ella Shohat, „Notas sobre lo postcolonial“, in: Sandro Mezzadra (Hrsg.) *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008, S. 106. [Übertragung aus dem Spanischen ins Deutsche].

Um nach 1959 einen nationalen Diskurs zu entwickeln, der alle kulturellen, religiösen und durch *race* bestimmten Besonderheiten des Inselstaats berücksichtigte, war es in vielerlei Hinsicht unerlässlich, die afrokubanische Komponente in den Prozess der Konstruktion einer nationalen Identität aufzunehmen. Dass jedoch weder ihre religiösen Praktiken noch die historischen Konflikte, mit denen die versklavten Menschen seit ihrer Ankunft auf der Insel zu kämpfen hatten, einbezogen wurden, ist direkter Ausdruck des kolonialen Einflusses und des kolonialen Projekts. Jegliche politische Bestrebung, das Fortbestehen sozialer Ungleichheiten oder rassistischer Diskriminierung der Menschen afrikanischer Herkunft bis in die Gegenwart zu untersuchen, wurde somit von vornherein unterbunden.¹¹ Selbst Belkis Ayón erklärte in einem Interview mit dem kubanischen Schriftsteller Jaime Sarusky auf die Frage: „Würden Sie sagen, dass die Tatsache, dass Sie eine Frau und Schwarz sind, sich in irgendeiner Weise in den provokanten Charakteren Ihrer Kunst ausdrückt?“¹²: „Überhaupt nicht, oder zumindest nehme ich mir das nicht vor. Ich habe noch nie Rassismus erfahren.“¹³

Ich erlaube mir jedoch, dem zu widersprechen und wage zu behaupten, dass die narrativen Faltungen und Fantasien zwischen Vergangenheit und Gegenwart Ayón die Textualität einer materiellen Zeit zur Verfügung stellten, um aus der in ihrem Frausein begründeten Ausgrenzung Sikáns in der Zeit des Mythos eine tropologische Erzählung zu schaffen, die andere Negationen umso deutlicher hervortreten ließ und die divergierenden und heterogenen Zeitlichkeiten der kubanischen Nation in Frage stellte. Ebendiese Mehrdeutigkeit, aus der heraus die Künstlerin den Ausgangspunkt ihrer Aussage konstruiert hat, hilft uns, die produktiven Überschneidungen in den Gesten von Reproduktion, Aneignung und Opposition gegenüber den staatlichen Strategien, über die eine legitimierende Konstruktion der postkolonialen Nation geschaffen werden soll, zu verstehen. Der Kulturtheoretiker Homi K. Bhabha beschrieb den Platz der Nation im Rahmen der Zeitlichkeit folgendermaßen:

„[...] das Narrativ der Nation sieht sich gezwungen, sich mit einer unvermeidlichen Ambivalenz auseinanderzusetzen, mit zwei interagierenden zeitlichen Ebenen. Auf der einen Ebene ist das Volk Gegenstand einer nationalen Pädagogik, da es sich kontinuierlich im Aufbau befindet, in einem Prozess des historischen Fortschritts auf dem Weg zu einem Bestimmungsort, den die Nation niemals erreichen wird. Doch auf der anderen Ebene muss die Einheit des Volkes, seine dauerhafte, immerwährende Identifikation mit der Nation, stets aufs Neue dargestellt, wiederholt und inszeniert werden.“¹⁴

11 Tomás Fernández Robaina, Forscher an der kubanischen Nationalbibliothek, schreibt: „Die 'traditionelle' Diskriminierung ist verschwunden (Segregation in Schulen, Parks, öffentlichen Plätzen). Damals glaubte man, dass diese Maßnahmen ausreichen würden und dass mit der Zeit die Vorurteile abnehmen würden, so dass sich Diskriminierung und Rassismus als Niederlage aus unserer Gesellschaft zurückziehen würden. *Race* als Problem wurde dogmatisch behandelt. Weder im Kapitalismus noch im Sozialismus wurde es überwunden: Die Geschichte hat gezeigt, dass es nicht möglich ist, den traditionellen und tief verwurzelten Rassismus durch einen Appell an das Gewissen oder durch eine Änderung der sozialen und wirtschaftlichen Strukturen einer sozioökonomischen Formation vollständig zu lösen. Die historischen, rassistischen, wirtschaftlichen, erzieherischen, gegenderten und religiösen Aspekte müssen berücksichtigt werden, und der Kampf muss andere unterdrückte gesellschaftliche Gruppen einbeziehen: Frauen, Jugendliche, Homosexuelle“ in: „La prosa de Nicolás Guillén en la defensa del negro cubano“, *Cuba: personalidades en el debate racial*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 2008, S. 23.

12 Jaime Sarusky, „Hablar de los mitos del arte“, in: *Revolución y Cultura*, Nr. 2–3, 1999, S. 68–71.

13 Ebd. aus dem Span. übersetzt

14 Homi K. Bhabha, „Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna“, in: *El Lugar de la cultura*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 2002, S. 185.

Ausgehend von den Koordinaten dieser performativen Gesten gelang es Ayón, die Zweidimensionalität der visuellen Oberflächen ihrer Arbeit zu überwinden, um der Welt der Geister des afrikanischen Erbes, jenen Gespenstern der Nation, die Tag für Tag in den stummen und dennoch allgegenwärtigen Werkzeugen kolonialer Gewalt auftauchen, Volumen, Gewicht und metaphorische Körperlichkeit zu verleihen. Die Worte des kubanischen Forschers Orlando Hernández begreife ich als Unterstützung meiner Argumentation:

„Was Belkis mit ihrer Arbeit wiederzugewinnen versucht, ist vielleicht der Respekt gegenüber kulturellen und ästhetischen Praktiken, die unsere Gesellschaft aufgrund unseres langen kolonialen Erbes an den Rand gedrängt und fehlinterpretiert hat, was nicht nur ihrem rationalistischen, sondern auch dem weißen, katholischen oder atheistischen Einfluss geschuldet ist.“¹⁵

Werke wie *Abasí, sálvanos* [Abasí, rette uns] (1989), *Aunque vayamos al cielo siempre se acordarán de nosotros* [Auch wenn wir zum Himmel aufsteigen, werden sie uns nie vergessen] (1990), *¿Arrepentida?* [Bereuen] (1993), *Temores infundados* [Unbegründete Ängste] (1997), *Intolerancia* [Intoleranz] und *Acoso* [Belästigung] (beide 1998) entwickelten sich zu Orten des Widerspruchs, die zugleich den Ausschluss und die Abwesenheit der Anderen in ihrer Differenz kritisch hinterfragen. In allen Arbeiten fungiert der Körper als Matrix und reflexive Stütze eines Spiels mit dem Sichtbaren und dem (Un-)Sichtbaren, mit der Materialität und dem (Im-)Materiellen, mit dem Erlaubten und dem Verbotenen. Der Körper als liminaler Raum ist durchzogen von den von Belkis neu erfundenen und neugestalteten Ritualen. Insofern ist die Figur der Sikán, sind ihr Körper, ihre Augen und ihr durchdringender Blick die Protagonist*innen in der Gesamtheit ihrer künstlerischen Kreationen.

Die szenografische Intensität dieses Prozesses der Neuerfindung und Wiederherstellung in dem von Ayón gestalteten visuellen Faktum evoziert die Entstehung einer politischen Subjektivität, die danach strebt, jene Archive zu durchforsten oder zu entstauben, in denen Machtverhältnisse und restriktive Klassifizierungen regieren. Das Werk *¿Arrepentida?* [Bereuen?] erforscht die verschiedenen Stadien eines Subjekts/Körpers im Prozess der Umwandlung. Um es mit Ayóns eigenen Worten zu sagen: „Darin erscheint eine Frau, die sich die Haut aufreißt. [Sie steht] als Symbol der Ambivalenz zwischen dem, was wir sein wollen, und dem, was wir wirklich sind.“¹⁶ Auch in *Aunque vayamos al cielo siempre se acordarán de nosotros* [Auch wenn wir zum Himmel aufsteigen, werden sie uns nie vergessen] hat die Künstlerin Sikán bereits aus dem Wahrheitsregime entfernt, das durch die Wege einer überlieferten Tradition eingesetzt wurde, um – wie der Titel bereits andeutet – den Streit um die Bedeutung eines Wissens hervorzuheben, von dem sie kontrolliert wird. Ayón wählt dafür nicht den explosiven Schrei nach Befreiung, sondern tut dies mit der Kraft einer die Macht über ihr Ausdrucksvermögen besitzenden Person.

Es geht nicht darum, die komplizierte Geschichte des Gründungsmythos der Abakuá zu erzählen. Nichts Anekdotisches liegt in den dargestellten Gesten; es ist die Begegnung mit einer fast schon philosophischen Spiritualität, die durch die Ermächtigung eines weiblichen Diskurses den Umsturz der historischen Rollen, die Sikán zugewiesen

wurden, herbeiführt. Sikán ihrerseits vervielfältigt sich, wächst und drückt sich im Namen vieler aus. Die Wiederholung der Gesichter ohne Mund (eine deutliche Anspielung auf den Fisch Tanze, die heilige Stimme, das ursprüngliche Geheimnis) verweist auf die Stille, nicht als Form der Abwesenheit, sondern als Indiz ihrer Präsenz.

Die Sprachlosigkeit der Körper, denen das Zeichen der Alterität eingeschrieben ist, wird durch das Paar Belkis/Sikán aufgebrochen; sie beginnen zu sprechen, werden zu Körpern mit Silhouetten, zu Körpern, die bezeugen, zu Körpern, die erinnern, zu Körper-Archiven. In den Worten der Philosophin Judith Butler: „Die Körper tendierten nicht nur dazu, eine Welt jenseits ihrer selbst anzudeuten, sondern diese Bewegung über ihre eigenen Grenzen hinaus, eine Bewegung der Grenze selbst, schien von ganz zentraler Bedeutung für das zu sein, was Körper ‚sind‘.“¹⁷

Die symbolische Geografie, die in den Körpern von Ayóns Bildern ausbricht, ist ein Territorium aus vorgefundenen Texturen und verschiedenen Materialschichten. Die *Anaforuanas*, die Symbole der Abakuá-Rituale, wie die Schuppen des Tanze-Fisches, das Muster des Leopardenfells oder die Sprengelung der Schlangenhaut, werden in einer Art visuellem Palimpsest nebeneinander gestellt. Die Technik der Collagrafie erlaubt es, mit Ausschnitten und Reliefs zu experimentieren; das handwerkliche und fast archäologische Verfahren scheint den Eintragungen in ein Archiv entlehnt. Das von der Pädagogik des Nationalstaats alltäglich reproduzierte Bild, in dem die religiöse Kultur der afrikanischen Vorfahren nur in Form von Ruinen und schemenhaften Spuren von Vergangenen erscheint und in den Narrativen der Begründung der kubanischen Nation eine insgesamt untergeordnete Position einnimmt, tritt an den grafischen Oberflächen der von Belkis Ayón produzierten Figurationen mit ungewöhnlicher Schärfe zutage und regt zahlreiche neue Debatten an.

Das eigene anthropologische Eintauchen der Künstlerin in den Geheimbund der Abakuá: eine persönliche Reise, die mit einem Faible für Bücher über historische Zeugnisse und Daten begann und zur Erforschung der genetischen und philosophischen Grundlagen von Erfahrungen führte, bedeutete eine große Veränderung und ermöglichte, ihren kritischen Blick auf zwei Aspekte zu fokussieren: die Forderung nach einem weiblichen Diskurs im Rahmen einer politischen Praxis, die Gender, Körper und Religiosität miteinander in Beziehung setzt, und gleichzeitig, ausgehend von diesem epistemologischen Punkt, die Reflexion über die Markierungen von *race* und die Produktion (sozialer, kultureller und politischer) Differenz in Körpern, die durch den säubernden und kontrollierenden kolonisierenden Blick geformt werden. Im Bewusstsein dieser doppelten Alterität beschmutzt, entstellt und verschmiert Belkis die gestochene Schärfe der Körper, mit denen sie arbeitet. In *Intolerancia* [Intoleranz] (1998) und *Acoso* [Belästigung] (1998) materialisieren sich Suche und unbequeme Fragen bereits im Spiel mit den Farbflächen: Weiße, schwarze und graue Töne vermischen und überlagern sich in Schattenräumen voller Spuren, die die Technik der Gravur ihr zu erkunden erlaubt. Die grafische Oberfläche verliert die Ruhe früherer Produktionen und wird selbst zum dynamischen Element; der Körper verschwindet, und was bleibt, ist seine Synekdoche: Gesichter, Hände, Augen, Blicke.

Belkis Ayóns letzte Streifzüge bringen uns zurück zu Judith Butlers Untersuchungen und ihrer Frage:

Ist es [...] noch möglich, die kritische Frage zu stellen, wie derartige Zwänge nicht bloß den Bereich intelligibler Körper erzeugen, sondern

15 Orlando Hernández, „La respetuosa arbitrariedad de Belkis Ayón.“ Zugänglich bei http://www.ayonbelkis.cult.cu/belkis_es/ [letzter Zugriff: 12.04.2021].

16 David Mateo, „En confianza irregular“, in: *La Gaceta de Cuba*, año 35, Nr. 2, März/April 1997, S. 50–51.

17 Judith Butler, „Vorwort“, in: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin 2021, S. 13.

auch einen Bereich der undenkbaren, verworfenen, nicht-lebbaren Körper herstellen? Dieser letztgenannte Bereich ist nicht das Gegenteil des ersten, denn Gegensätze sind schließlich Teil der Intelligibilität; letzterer ist der ausgeschlossene und nicht entzifferbare Bereich, der den ersten Bereich als das Gespenst seiner eigenen Unmöglichkeit heimsucht, ist die eigentliche Grenze zur Intelligibilität, deren konstitutives Außen. Wie also könnten die Bestimmungen geändert werden, die den „notwendigen“ Bereich von Körpern dadurch konstituieren, dass sie einen anderen Bereich von Körpern, solchen Körpern, die nicht in derselben Weise Gewicht haben, undenkbar und nicht-lebbar machen? [...] Welchen Körpern wird Gewicht beigemessen – und warum?¹⁸

CODA: KÖRPER VON GEWICHT

Belkis Ayóns symbolische Annäherungen verstehen den Körper der Schwarzen Frau als ein umkämpftes Territorium, das kartografisch erfasst werden kann, einer Landkarte gleich, die mehrere Geschichten offenbart und gleichzeitig verbirgt, während sich überall tiefe Narben eingegraben haben. Der Körper wird zum Ort der politischen Diskussion, zum Instrument der Erinnerung, zum aktiven Signifikanten, der aufzeigt, wie sich die rassistische Klassifizierung konstituiert und mit welchen diskursiven Werkzeugen die Mechanismen der Produktion von Differenz, die dem kolonialen Projekt zugrunde liegen, naturalisiert werden.

In Belkis Ayóns künstlerischen Gesten treten aus ihren visuellen Narrativen die Blickregime und die Politiken des Sichtbarmachens des weiblichen Körpers hervor und tragen dazu bei, die historischen Technologien des autoritären Zugriffs auf die Körper sichtbar zu machen. Der Körper des kolonialen Subjekts – das seine verdichtetste Form im Körper der Schwarzen Frau findet – vergegenständlicht sich immer als Exzess, als das Ausgestoßene, Monströse, Primitive, als die eigentliche Entgrenzung des weißen, männlichen und rationalen Körpers hegemonialer Vorstellungen. Die Möglichkeit, die Normen dieser Produktion von Körperbildern mit Hilfe ihrer eigenen genetischen Argumentation zu destabilisieren und zu stören, mobilisiert das kritische Arsenal der – ebenfalls postkolonialen – Methodologien, die diese Künstlerin wieder aufgreift, um – einmal mehr – die Brüche und Anomalien solcher Konstruktionen aufzuzeigen.

Die von Heterodoxie und Tradition geprägte zeitgenössische kubanische Kunst hat in Belkis Ayón eine loyale Vertreterin ihrer bemerkenswertesten Grundsätze gefunden. Ästhetische Erfahrung und diskursive Selbstreflexivität treffen in diesem wichtigen und bedeutenden Werk, das bis in die Zwischenräume unserer kulturellen Signifikanten eingedrungen ist, aufeinander. Ihre Augen, Sikáns Augen, bleiben für immer auf uns gerichtet und bürgen für die ewige Wiederkehr dieser außergewöhnlichen Künstlerin.

Aus dem Spanischen übersetzt von Patricia Lüdicke. Dieser Aufsatz erschien erstmals in spanischer Sprache in: *Belkis Ayón. Colografías*, herausgegeben von Museo Reina Sofía, Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung (17. November 2021–18. April 2022), Madrid 2021.

POLITICAL SCHEMING: THE WEAVING OF GENDER AND RACE IN THE WORK OF BELKIS AYÓN

Yissel Arce Padrón

THE POLITICS OF DIFFERENCE AND POETICS OF THE ARCHIVAL BODY

The modern formation of subjectivities and political bodies has been erected on the basis of defining the processes of racial and gender differentiation in epistemic matrixes criss-crossed by power relations with a tacit authoritarian calling. For this reason, the possibility of lingering in places for listening and critical approaches to other complex and historically situated archival processes is essential in order to re-narrate the weavings of narratives that have been colonised over and over again ad infinitum. Exploring Belkis Ayón's visual artworks from these conceptual coordinates implies at once broadening and providing specificity to the analytical frameworks of a debate around the voices of artists that have focused on discussing gender perspectives and racialization processes as well as critically rethinking the persistence of those colonial imageries in contemporary societies.

The knots and tensions that emerge in Ayón's use of symbols make visible a dense space of confrontation on the subjects of difference, starting with the construction of powerful visual graphics projected onto the female body. This device weaves experiences, traces, archives, traumas, memories, and paths of identification while unraveling forgetfulness, erasures, and complex processes of (re)writing. In her tableaux, the body evolves into an important icon, an archival body and a reflective backdrop for a contemporary artistic exercise, producing political affects using visual narratives that contest and challenge the sites of meaning of the official Cuban discourse on the complexities where gender and race intersect in the geopolitics of Cuba.

Historically, the body of the Black and *mestiza* woman in Cuba has fertilised the sexual imagery and the most mischievous, violent, and marginalised narratives that inhabit the racial structures that have become established in the country since African slaves started to be transported to the country in massive quantities. Their identity has been subordinated two-fold—first by white men and women in a disentangling of the implements of colonisation and then (or at the same time) in the racial vindications and empowerment strategies carried out by their own racially classified contemporaries. In addition, they appeared as mere specters—specters of difference—in the accounts and narratives (historical, political, cultural, etc.) of the 19th and early 20th centuries that attempted to discuss the processes of Cuban nation-building. The abolition of slavery in 1886 only managed to incentivise new racist policies in the country at a time when more defined boundaries for a nation that granted privilege to Cubans of white and Hispanic heritage were being sought. We cannot forget, for example, that in 1877, the *Sociedad Antropológica de la Isla de Cuba* (Anthropological Society of the Island of Cuba) was founded and set about the task of defining what it meant to be Cuban; its conclusion was that it was any white person born on the island. It is a conclusive and contradictory fact, given that thousands of African slaves were fighting against the Spanish army to achieve the independence of Cuba at that time.¹

1 Andrés Lozano Zamora, "La antropología en Cuba: realidades, retos y perspectivas" [Anthropology in Cuba: realities, challenges, and perspectives], *Batey. Una Revista Cubana de Antropología Sociocultural*, Universidad de Las Tunas, vol. 3, no. 3 (2012): 87–99.

The Cuban Revolution of 1959, its aspirations, and its plans for social equality have neither been able to erase the numerous forms of racial discrimination and the previous accumulation of racist culture, nor to mitigate the disadvantaged conditions of the country's Black population.² In this context, Black women who have stood out on the national scene appear as the heroine, the motherland that provides for her children and encourages them to engage in the struggle for independence. Paradoxically, heroic accounts of these women conceal the conflicts of their racial assignment, thus producing, from my perspective, a lack of transparency in the already ambiguous relationship between the whitening processes and the narratives of institutional history in Cuba.

The hallmarks of this historical experience of the Black woman strengthen the circumstances of a broader discussion on the guidelines of silencing in terms of the conflicts that dilute or cloud the official narratives of the Cuban nation, but also allow us to assert the axes of race and gender, which is essential in offering a political dimension and critical perspective to the work of Ayón. Cuban sociologist Yulexis Almeida suggests that:

“The notion of race shares a genealogical logic with that of gender by making the social condition dependent on biology, since in both social constructs are superimposed onto the apparent physical differences that become a physical extension and shape the symbolic universe of each culture.

“Consequently, gender and race constitute interacting social constructs that form specific social hierarchies. The nexus between them is not one-dimensional, nor does it imply a cause-effect relationship. They are not two isolated systems that can be clearly and intelligibly woven together every time. We are talking about two categories that are related in a complex way and it is impossible to understand them from a single theoretical or methodological frame of reference. Both categories operate on all levels and interact with each other and with other axes of oppression, in turn giving rise to combinations that construct intersecting social inequalities.”³ [trans. from Spanish]

Thus, the intersectionality of gender and race opens the way to an exploration of a sensitive issue in the political and cultural arena of Cuba. Black female subjectivity continues to be the object of approaches that decomplexify their identity and underline the trope assigned to them by the historical narrative—a one-sidedness that is always determined by the gaze of the other. As anthropologist Rita Segato affirms, “Race is not a quality inherent to the racialized subject or, more specifically, to its organism, but a way of qualifying anchored in the gaze that falls upon it.”⁴ Among the diverse political identities of contemporary Cuba, being a Black woman means exhibiting the multiple layers of a systematic practice of subalternization, which belies the usual configuration of national cohesion wielded by the state discourse.

The questions prevail and the silenced bodies fill up the stillness of the archive: how then do the very few Cuban artists who have worked on these topics (re)write, from

visual bodily practices, the narratives around the experience of race and gender? From a variety of creative resources, Ayón's tableaus have given rise to another dimension of the female body—one that denies and blurs the historical emphasis on the Black-woman-sexuality trilogy. This is the very axis that Caribbean theorist Yuderkys Espinosa has termed the Eurocentric feminist reason.⁵ On the other hand, the self-reflective vantage of Ayón produces critical shifts in the topics she deals with and contributes to the efforts to overcome the classic feminist interpretation centered on gender and sexuality from the configuration of an established corporeality marked by heterogeneous and complex processes in history. It is a political exercise that weaves and stitches together practices of empowerment in embodiments that institute their own regimes of the gaze—bodies that return and interrogate the gaze of the coloniser.

SITUATED SCENARIOS: SIKÁN'S INSUBORDINATIONS

Belkis Ayón is an important part of the new enclaves that were typical of the visual art scene of Cuba in the 1990s. Together with a group of prominent artists, Ayón renewed and broadened the discursive possibilities of engraving and in the process became one of its main producers. Lithography, chalcography, and especially collagraphy were techniques that allowed her to experiment with a wide range of materials and with large picture planes of whites, blacks, and grays. The use of these colors was not merely a pretext for structural composition but also achieved a social connotation connected to the marks of subjects afflicted by historical events; this chromatic plea evolved into anguish, betrayal, dissatisfaction, mystery, sacrifice, and harmonic tension—essentially everything that was released when in September 1999, the young and promising artist, only 32 years old, died by suicide.

Ayón built her work on the conceptual and formal platform of the Abakuá Secret Society,⁶ but she did not base it on a fidelity to its theological statements; rather, she was among those artists who have used the mythical elements of Afro-Cuban religions to channel anxieties that transgress the limits of the religious field itself. However, Ayón's foray into those areas consolidated the relationship between artistic creation and the ritual field she was appropriating, since it is a secret, fraternal, and exclusively male society, to which the cultural scene of Cuba has paid little attention for those same reasons. The artist found an ancestral alter ego in Sikán—the woman who, according to tradition, revealed the secret of the Abakuá and therefore had to be sacrificed.

From this belief that excludes and marginalises her, Ayón produced and redefined an iconography that finds a starting point in her own body (that of a Black woman) to augment the questions that also connect the variables of gender and race. Like Sikán, the artist desecrated the silence and transmuted herself into an observer-participant of scenes that restore the female protagonism and destabilise authoritarian gazes and interpretations in that virtual context that art symbolizes. The myth of Sikán, in the words of Cuban art critic David Mateo, “seems to emphasise its own conflict. The cause of one

2 Cuban historian Fernando Martínez Heredia states it rather eloquently in “La cuestión racial en Cuba y este número de Caminos” [The issue of ethnic groups in Cuba and this issue of Caminos]: “Racial constructs in Cuba have had an impact on people's lives. They have long played very important social roles throughout the country's history and retain more weight than it seems—even to this day. An anti-racist strategy in Cuba needs to know the roots and historical movement of our racial constructs. In our case, this history sheds a very strong light on characteristics and nuances that affect the current situation and reveals potentials to undertake effective measures” (trans. from Spanish), in Esther Perez and Marcel Lueiro (eds.), *Antología de Caminos. Raza y racism*, Havana, Editorial Caminos (2009): 14.

3 Yulexis Almeida Junco, “Género y racialidad: una reflexión obligada en la Cuba de hoy” [Gender and raciality: a mandatory reflection in today's Cuba], Inés María Martiatu Terry and Daisy Rubiera Castillo (eds.), *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales*. Havana, Editorial de Ciencias Sociales (2011): 133–134.

4 Rita Segato, “Raza es signo” [Race is a sign], *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, Buenos Aires, Editorial Prometeo (2007): 132.

5 Yuderkys Espinosa, “Presentación” [Presentation], *Oyéwúmi, Oyéronké. La invención de las mujeres. Una perspectiva Africana sobre los discursos occidentales de género*, Bogotá, Editorial en la frontera (2017): 11.

6 It is a secret society that arrived in Cuba in the 19th century with the African slaves coming from the Calabar region, which is now located in southeastern Nigeria and western Cameroon. See Lydia Cabrera, *El Monte* (Havana: Editorial Letras Cubanas, 1993).

became increasingly unfurled until it became the cause of the other.”⁷ [trans. from Spanish] Thus, the restricted universe of the Abakuá allowed Ayón, which we know today, to draw an analogy to herself that turned her visual tableaux into a microtext with experience-based imperatives in which we can participate.

Art critics and curators have interpreted the work of this artist by emphasising the graphic experimentation of her engravings and pictorial maneuvers, or the subversion of the feminine posture through the myth of Sikán. In this sense, I fully agree with those analytical views that strengthen the technical and thematic deftness of the artist. But the critical inflection I seek to highlight here refers to the use of the female body as a place for (re)writings of the nation, its gender constructs, and its racial markings from the matrices of a religiosity that intertwines Africa and the Caribbean, specifically Cuba, in the temporal juxtaposition of a colonial past with a persistent postcolonial present. I allow myself here to challenge, in correlation with this artist’s own critical methods, the coupling with a “post-” that, in the words of Ella Shohat, “aligns ‘postcolonialism’ with a series of other ‘posts’... all of which share the notion of a movement beyond. (...) a passage into a new period and a closure of a certain historical event or age, officially stamped with dates.”⁸ It is precisely this that is one of the disputed loci, one of the anxieties of a post-revolutionary Cuba that allows us to explore and question.

The production of a national discourse that integrates all the cultural, racial, and religious specificities of the island after 1959 meant from several perspectives that the Afro-Cuban component had to be elevated and included in the construction of a national identity. Such was not the case for their religious practices or the historical conflicts to which that part of the population had been subjected since their arrival in the country as slaves: an inescapable mark of the coloniser’s emblem and enterprise. This gesture precluded any political agenda that attempted to investigate lasting social inequalities or racial discrimination against the Afro-descendant population on the island.⁹ Even when Ayón herself was asked by Cuban writer Jaime Sarusky in an interview, “Do your defiant characters reflect the fact that you are a woman and Black?”¹⁰, she went so far as to declare: “Not at all—or at least, I don’t intend them to. It’s just that I’ve never had any racial problems.”¹¹

However, and in a challenge to her response, I dare to assert that those narrative dalliances and folds between the past and the present provided Ayón with the textualities

of a material time to erect, from the female exclusion of Sikán in the time of myth, a story employing tropes that strengthened the making visible of other denials, interrogating the divergent and heterogeneous temporalities of Cuba. The very ambiguity from which the artist constructed her site of enunciation allows us to understand the productive intersections that take place in the displays of reproduction, appropriation, and opposition to the devices used by the state to build the constructs of legitimisation employed by the postcolonial nation. In describing the place of the nation in the framework of temporality, Homi K. Bhabha has written that: “the narrative of the nation is forced to confront an inevitable ambivalence, with two interacting temporal planes. On the one temporal plane, the people are the object of a national pedagogy since it is always under construction, in a process of historical progress towards a national destiny that is never achieved. But on the other plane, the unity of the people, their constant identification (always and forever) with the nation, must be continually given meaning, repeated, and visually represented.”¹²

Thus, from the coordinates of those performative gestures, Ayón knew how to transcend the two-dimensionality of the visual surfaces with which she worked in order to give volume, weight, and metaphorical corporeality to the otherworldliness of an African heritage, to those ghosts of the nation, that emerges on a daily basis in the silenced but persistent tools of colonial violence. I find a powerful correlation to support my arguments in the words of Cuban researcher Orlando Hernández: “What Belkis tries to recover with her work is, perhaps, that respect for cultural and aesthetic practices that our society has marginalised and misinterpreted by virtue of our long colonial heritage, not only too rationalist, but also too white, Catholic, or atheist.”¹³ [trans. from Spanish]

Artworks such as *Abasí, sálvanos* [Abasí, Save Us], 1989; *Aunque vayamos al cielo siempre se acordarán de nosotros* [Even if we go to heaven, they will always remember us], 1990; *¿Arrepentida?* [Repentant?], 1993; *Temores infundados* [Unfounded fears], 1997; *Intolerancia* [Intolerance], 1998; and *Acoso* [Harassment], 1998, become sites of protest, but also to interrogate the exclusions and absences of a constructed other, such as difference. In all these works, the body is instituted as the matrix and the reflexive support of a game with the visible and the (in)visible, with materiality and the (im)material, with what is permitted and what is prohibited. The body functions there as that liminal space through which the alternative rituals reestablished and reinvented by Ayón. For this reason, the presence of Sikán, her body, her eyes, and her inquisitive gaze occupy the totality of these artistic creations in a fundamental way.

The performative intensity of this process of reinvention/reconstitution that takes place in the visual fact that Ayón embodies evokes the emergence of a political subjectivity that seeks to investigate or dust off those archives inhabited by power relations and restrictive classifications. It is precisely her piece *¿Arrepentida?* that explores the circumstances of the subject–body in transformation. As Ayón herself once said, “a woman appears in it, tearing her skin as a symbol of the ambivalence between what we want to be and what we really are.”¹⁴ [trans. from Spanish] Likewise, in *Aunque vayamos al cielo siempre se acordarán de nosotros*, the artist has already stripped Sikán of the regime

7 David Mateo, “Volver sobre los sentidos” [Back Over the Senses], *Siempre Vuelvo: colografías de Belkis Ayón* in the 7th Bienal de la Habana, Consejo Nacional de las Artes Plásticas (2000) [cat. exp.].

8 Ella Shohat, *Taboo Memories, Diasporic Voices* (Durham and London: Duke University Press, 2006), 236. Available at: https://www.google.de/books/edition/Taboo_Memories_Diasporic_Voices/gnjxDigRT_AC?hl=en&gbpv=1&dq=Ella+Shohat+aligns+the+postcolonial+with+a+series+of+other+posts,&pg=PA236&printsec=frontcover [last accessed: October 10, 2022].

9 In the words of Tomás Fernández Robaina, a researcher at the National Library of Cuba and a prominent scholar on the subject: “The ‘traditional’ discrimination is gone (social and racial segregation in schools, parks, public spaces). Back then it was believed that these measures were sufficient and that the prejudices would diminish in time and with education, resulting in discrimination and racism departing from our society in defeat. The ‘racial problem’ was treated dogmatically. It was not defeated in capitalism or in socialism. History makes it clear that it is not possible to solve the traditional and deep-rooted racism by simply appealing to people’s conscience or by changing the social and economic structures of a socio-economic formation. It is necessary to take into account the historical, racial, economic, educational, generic, and religious aspects, and the struggle must involve other oppressed social groups: women, youth, homosexuals” (trans. from Spanish), in “La prosa de Nicolás Guillén en la defensa del negro cubano” [The prose of Nicolás Guillén in defense of the Black Cuban], *Cuba: personalidades en el debate racial*, Havana, Editorial Ciencias Sociales (2008): 23.

10 Jaime Sarusky, “Hablar de los mitos del arte” [Talking about the myths of art], *Revolución y Cultura*, no. 2–3 (1999): 68–71.

11 Ibid.

12 Homi K. Bhabha, “Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna” [DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation], *El Lugar de la cultura*, Buenos Aires, Editorial Manantial (2002): 185.

13 Orlando Hernández, “La respetuosa arbitrariedad de Belkis Ayón” [The respectful arbitrariness of Belkis Ayón]. Available at www.ayonbelkis.cult.cu/belkis_es/ [last accessed: April 12, 2021].

14 David Mateo, “En confidencia irregular” [In irregular confidence], *La Gaceta de Cuba*, year 35, no. 2 (March/April 1997): 50–51.

of truth that has enthroned the paths of an ancestral tradition in order to underpin the dispute for the meanings of a knowledge that she submits to surveillance, as the very title of her work indicates. And she did this, not as an explosive cry for liberation, but with the power of someone who exercises power over her enunciative capabilities.

It is not about reproducing the winding paths of the myth of Abakuá's foundation. There is nothing anecdotal in these visual gestures; it is the encounter with a spirituality—one that borders on the philosophical—that, from the empowerment of a women's discourse, fosters the subversion of the historical roles assigned to a Sikán that multiplies, that grows, that expresses herself in the name of many. The very reproduction of those faces without mouths (in a clear allusion to Tanze, the fish, the sacred voice, the original secret) evoke an image of silence—not silence as absence but as the mark of their presence.

Then, the mutism of these bodies, bearers of the sign of otherness, are violated by the Ayón–Sikán duo and become bodies that speak, bodies with silhouettes, testimonial bodies, bodies with a memory, archival bodies. In the words of Judith Butler, “Not only did bodies tend to indicate a world beyond themselves, but this movement beyond their own boundaries, a movement of boundary itself, appeared to be quite central to what bodies ‘are.’”¹⁵

The symbolic geography that explodes in the bodies of Ayón's productions configures an expanse of found textures and diverse layers of materials. The anafuana symbols, or stamps, that validate the Abakuá rituals, the scales of the Tanze fish, and the spotted hide of the leopard or the snake are juxtaposed here in a sort of visual palimpsest. Employing the technique of collagraphy allowed her to experiment with hand-cut shapes and reliefs, an artistic and almost archeological procedure, which also mimics the entries in an archive. For this reason, the everyday depictions of the pedagogy of the nation-state, those that make the religious culture of African heritage appear as ruins and traces that inhabit the past, and that have occupied a subaltern position in the founding narratives of the Cuban nation, appear with unusual force—only to enhance numerous other discussions—on the graphic surfaces of the imagery that Ayón produced.

The artist's own anthropological immersion in the Abakuá's Secret Society, the personal journey spanning from her interest in books that recover testimonies and historical data to the process of unearthing the genetic and philosophical foundations of an experiential practice, indicate a tremendous shift. This trajectory allowed her to establish a dual-phased critical gaze: the vindication of a women's discourse in the framework of a political exercise that interrelates gender, body, and religion and, at the same time, the reflection from this epistemological juncture on racial characteristics and the production of difference (social, cultural, political) in bodies that are shaped by the gaze of the coloniser, cleanser, and controller. Aware of this double alterity, Ayón soiled, disfigured, and blurred the sharpness of the bodies with which she worked. In *Intolerancia* and *Acoso*, both 1998, those searches and uncomfortable questions were already materialised in the composition with the colour zones: whites, blacks, and grays are mixed together and superimposed in spaces of shadows, plagued by the traces that the technique of engraving allowed the artist to explore. The graphic surface itself becomes dynamic there. It loses the calmness of her previous artworks; the body itself disappears and what remains is its synecdoche: faces, hands, eyes, gazes.

In Ayón's final forays, Butler's writings are once again pertinent in terms of: “how such constraints not only produce the domain of intelligible bodies, but produce as well a domain of unthinkable, abject, unlivable bodies? This latter domain is not the opposite of the former, for oppositions are, after all, part of intelligibility; the latter is the excluded and illegible domain that haunts the former domain as the specter of its own impossibility, the very limit to intelligibility, its constitutive outside. How, then, might one alter the very terms that constitute the ‘necessary’ domain of bodies through rendering unthinkable and unlivable another domain of bodies, those that do not matter in the same way.”¹⁶

CODA: BODIES THAT MATTER

Belkis Ayón's symbolic tableaux conceive the Black woman's body as a space of questioning, susceptible to being portrayed in a map that reveals and, at the same time, hides multiple histories with deep scars cut into each zone. The body here is the site of political discussion; it is the instrument of memory and the active signifier of trajectories that found in the process of racial classification the discursive tools to naturalise the mechanisms of production of difference under the imprint of the colonial design.

The regime of gazes and the politics of making the female body visible that Ayón's creative gestures elicit from the specificities of her visual narratives are evidence of the historical technologies of corporeal control exerted by authoritarian practices. The body of the colonial subject—its most boundless figurations represented by the Black female body—was (and is) persistently objectified as excessive, wretched, monstrous, primitive, the very dissolution of the limits of the white, masculine, rational, hegemonic body. The possibility of destabilising and unsettling the norms of this production of bodily images from her own generative codes mobilizes the critical arsenal of the (also) postcolonial methodologies that she re-semanticized, to show (once again) the folds and anomalies of such constructs.

Contemporary Cuban art, marked by heterodoxy and a knowledgeable tradition, found in Ayón a faithful perpetuator of its most praiseworthy precepts. The aesthetic experience and the introspection of her discourse converged in a vast body of work that penetrated the interstices of our cultural signifiers. Her eyes, the eyes of Sikán, those that always look at us, will guarantee the eternal return of this unique artist.

Translated from Spanish by David Fenske. This essay was first published in *Belkis Ayón. Colografías*, published on the occasion of the exhibition *Belkis Ayón. Colografías*, organised by Museu Reina Sofía from 17 November 2021 to 18 April 2022.

15 Judith Butler, Preface of *Bodies That Matter, On the Discursive Limits of “Sex”* (1993): ix. Available at <https://psicanalisespolitica.files.wordpress.com/2014/10/butler-judith-bodies-thats-matter.pdf> [last accessed: October 10, 2022].

16 Judith Butler, *Bodies That Matter*: xi.



Belkis Ayón im / at the Insituto Superior de Arte (ISA), ca. 1989.
Foto von / photo by Ramón Martínez Grandal

Belkis Ayón Manso

Geboren 23. Januar 1967 in Havanna, Kuba
Gestorben 11. September 1999 ebd. /
Born January 23, 1967 in Havana, Cuba
Died September 11, 1999 ibid.

Ausbildung / Education

1979–1982

Escuela Elemental de Artes Plásticas 20 de Octubre,
Havanna, Kuba/Havana, Cuba

1982–1986

Academia Nacional de Bella Artes
San Alejandro, Havanna, Kuba/Havana, Cuba

1986–1991

Instituto Superior de Arte (ISA), Havanna, Kuba/
Havana, Cuba

Einzel- und Duo-Ausstellungen (Auswahl) / solo and duo exhibitions (selection)

2021

Belkis Ayón. Colografías, Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía, Madrid, Spanien/Spain

2016–2021

*Nkame: A Retrospective of Cuban Printmaker Belkis
Ayón (1967–1999)*, Fowler Museum, UCLA, Los
Angeles; El Museo del Barrio, New York; Kemper
Museum of Contemporary Art, Kansas City, Missouri;
Station Museum of Contemporary Art, Houston,
Texas; Scottsdale Museum of Contemporary Art,
Scottsdale, Arizona; Chicago Cultural Center,
Chicago, Illinois; Barker Gallery at the Jordan
Schnitzer Museum of Art, Eugene, Oregon, USA

2009

Nkame. Belkis Ayón (1967–1999), Convento San
Francisco de Asís, Havanna, Kuba/Havana, Cuba

2006

*El desafío de la permanencia. Exposición antológica
de Belkis Ayón (1967–1999)*, Galería Pedro Esquerré,
CPAV, Matanzas, Kuba/Cuba
Belkis Ayón. Origen de un mito, Galería Villa Manuela,
Havanna, Kuba/Havana, Cuba

2005

Siempre vuelvo. Colografías de Belkis Ayón, Galería
de Arte Colón, Matanzas; Galería Provincial de Arte
de Villa Clara, Kuba/Cuba

2004

Siempre vuelvo. Colografías de Belkis Ayón,
Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires,
Argentinien/Argentina

2003

Belkis Ayón. Early Work, Patricia Doran Graduate
Gallery, Massachusetts College of Art, Boston, USA

2002

Belkis Ayón. La Huella Múltiple 2002, Galería La
Casona, Havanna, Kuba/Havana, Cuba

2001

*Imágenes desde el silencio. Colografías y matrices
de Belkis Ayón*, Museo Nacional de Bellas Artes,
Havanna, Kuba/Havana, Cuba

2000

Siempre vuelvo. Colografías de Belkis Ayón.
Exposición homenaje, 6a Bienal de La Habana,
Galería Habana, Kuba/Cuba

1998

Desasosiego/Restlessness, Couturier Gallery, Los
Angeles, USA

1997

*Ángel Ramírez + Belkis Ayón. The New Wave of
Cuban Art – I*, Gallery gan, Tokyo, Japan

1996

*Unterstütze mich, halte mich hoch, im Schmerz
Belkis Ayón*, Ludwig Forum Aachen, Deutschland/
Germany
Belkis Ayón. Artiste cubaine, Galerie Bourbon-Lally,
Pétionville, Haiti

1995

*Unterstütze mich, halte mich hoch, im Schmerz.
Belkis Ayón*, St. Barbara, Breinig, Deutschland/
Germany

1994

Siempre vuelvo, Galleria Colorenere, Mailand,
Italien/Milano, Italy
Belkis Ayón e Santiago Rodríguez Olazábal, Galleria
Cheiros, Palazzo Colonnese Valeri, Venedig, Italien/
Venice, Italy

1993

Siempre vuelvo. Grabados de Belkis Ayón, Centro
Provincial de Artes Plásticas y Diseño, Havanna,
Kuba/Havana, Cuba

1992

*Art Cubain Contemporain. Belkis Ayón et
Eduardo Yáñez*, Centre d'Exposition de la Gare
L'Annonciation, Québec, Kanada/Canada
Grabados, SAW Gallery, Ottawa, Kanada/Canada

1991

Recuerdo sagrado, Centro de Arte de Alamar,
Havanna/Havana; Centro de Arte, Guantánamo,
Kuba/Cuba

1988

Propuesta a los 20 años (Belkis Ayón e Isary Paulet),
Galería de Arte Servando Cabrera Moreno, Havanna,
Kuba/Havana, Cuba

**Gruppenausstellungen (Auswahl) /
Group exhibitions (selection)**

2022

The Milk of Dreams, 59. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Italien/Italy

2021

RESISTI Die Kunst des Widerstandes, Rautenstrauch-Joest-Museum, Kulturen der Welt, Köln, Deutschland/Cologne, Germany
Faz oscuro mas eu canto, 34th Bienal de São Paulo, Brasilien/Brazil

2020

Tesoro, Patricia & Phillip Frost Art Museum, FIU, Miami, Florida, USA

2019

Where the Oceans Meet, Museum of Art and Design, Miami Dade College, USA

2018

We Don't Need Another Hero, 10. Berlin Biennale, Deutschland/Germany

2017

Kunst x Kuba. Zeitgenössische Positionen seit 1989, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Deutschland/Germany

2013–2015

Drapetomanía: Exposición Homenaje a Grupo Antillano, Galería de Arte Universal, Santiago de Cuba, Kuba/Cuba; Consejo Nacional de Artes Plásticas, Havanna, Kuba/Havana, Cuba; 8th Floor Gallery, New York, USA; Museum of the African Diaspora, San Francisco: The Ethelbert Cooper Gallery of African & African American Art, Harvard University, Boston, USA

2014

Without Masks. Contemporary Afro-Cuban Art, Museum of Anthropology (MOA), University of British Columbia, Vancouver, Kanada/Canada; Johannesburg Gallery of Art, Johannesburg, Südafrika/South Africa

2010

Al calor del pensamiento. Obras de la Daros Latinamerica Collection, Sala de Arte Ciudad Grupo Santander, Madrid, Spanien/Spain

2009

Roots & More. Journey of the Spirits, Afrika Museum, Berg en Dal, Niederlande/Netherlands

1995–2006

Women Beyond Borders, Centro Wifredo Lam, Havanna, Kuba/Havana, Cuba; Santa Barbara Contemporary Arts Forum, USA; ICC Contemporary Gallery, Jerusalem, Israel; Künstlerhaus Graz, Österreich/Austria

2004

New Route of Cuban Art, National Art Gallery, Kuala Lumpur, Malaysia

2002

Art from Cuba: The Ludwig Collection, Ludwig Museum in the Russian Museum, St. Petersburg, Russland/Russia

2001

La Huella Múltiple, Gallery 106, Austin, Texas, USA

2000

15. Internationale Triennale für Originalgrafik, Grenchen, Schweiz/Switzerland

1999

La Huella Múltiple 1999, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales/Centro de Conservación, Restauración y Museología, Havanna, Kuba/Havana, Cuba
4th Kochi International Triennial Exhibition of Prints, Kochi, Japan
Afro-Cuban Contemporary Graphic Art. Roca, Miranda, Torres and Manso, The Kennedy Center, Washington D.C., USA
Trabajando p'al inglés, Concourse Gallery, Barbican Center, London, UK
FIAC, Carrousel du Louvre, Paris, Frankreich/France
Kunst-Welten im Dialog, Museum Ludwig, Köln, Deutschland/Germany
Arte Cubano. Más allá del papel, Fundación Caja Madrid, Centro Wifredo Lam, Centro Cultural del Conde Duque de Iberia, Madrid, Spanien/Spain

1998

XII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, Arsenal de la Marina, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico
Contemporary Art from Cuba, Urasoe Museum, Okinawa; Hillside Forum Daikanyama; Iwaki City Cultural Hall, Iwaki, Japan
Ludwig Museum in the Russian Museum, State Russian Museum, St. Petersburg, Russland/Russia
Contemporary Art From Cuba: Irony and Survival on the Utopian Island, Arizona State University Art Museum, Tempe; Center for the Arts at Yerba Buena Gardens, San Francisco, California; Canbrook Art Museum, Bloomfield Hills, Michigan; Austin Museum of Art, Texas; Grand Rapids Art Museum, Michigan; Museum of Latin American Art, Long Beach, California; University Art Museum, University of California, Santa Barbara; Spencer Museum of Art, University of Kansas, Lawrence; University of South Florida, Contemporary Art Museum, Tampa Bay, USA

1997

Unmapping the Earth. Speed. Hybrid. Power. Becoming. 2nd Gwangju Biennale, Art Museum, Gwangju, Südkorea/South Korea
6. Havanna Biennale/6th Havana Biennial, Havanna, Kuba/Havana, Cuba
Transgrediendo los Límites / Hoy como Ayer. *La Huella Múltipe*. Muestra Colectivo de Grabado Contemporaneo. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Havanna, Kuba/Havana, Cuba

1996

Skulpturen und Grafische Werke aus Kuba, Museum Leuengasse, Zürich, Schweiz/Switzerland
Zonder Woorden, Van Reekum Gallery, Apeldoorn, Niederlande/Netherlands

1995

1er Salón de Arte Cubano Contemporáneo, Museo Nacional de Bellas Artes, Havanna, Kuba/Havana, Cuba

1994

Una brecha entre el cielo y la tierra, 5a Bienal de La Habana, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, Kuba/Cuba

1993

Punti Cardinali dell'Arte, 45. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Italien/Italy
Empassant de Collectie, Van Reekum Museum, Apeldoorn, Niederlande/Netherlands
Graphica Creativa 93, 7th International Print Triennial, Museum Alvar Aalto, Finnland/Finland
International Prize (for *Abasí, sálvanos*), International Graphics Biennale Maastricht, Niederlande/Netherlands

1992

Von dort aus: Kuba, Ludwig Forum Aachen, Deutschland/Germany
La Ronda Cubana, Van Reekum Museum, Apeldoorn, Niederlande/Netherlands
17th International Independent Exhibition of Prints, Kanagawa'92. Kanagawa Prefectural Gallery, Japan

1991

Second Bharat Bhavan International Biennial of Prints, Roopankar Museum of Fine Arts, Bhopa, Indien/India
Desafío a la colonización. 4a Bienal de La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, Kuba/Cuba

1990

6th International Biennial Exhibition of Portrait, Drawings and Graphic. Tuzla 90, Nationalgalerie, Tuzla, Jugoslawien (heute: Bosnien und Herzegowina)/Yugoslawia (today: Bosnia and Herzegovina)

1989

15th International Independent Exhibition of Prints, Kanagawa'89, Kanagawa Prefectural Gallery, Japan

1988

Cuban Art in Boston, Massachusetts College of Art, Boston, USA
3er Salón de Premiadados, Museo Nacional de Bellas Artes, Havanna, Kuba/Havana, Cuba
II Bienal Latinoamericana de Artes Gráficas, Museum of Contemporary Hispanic Art, New York, USA

1987

III International Exhibition of Engraving, Neu Delhi, Indien/New Delhi, India

1986

VII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, Arsenal de la Marina, San Juan, Puerto Rico

1983

II Salón Nacional de Artes Plásticas. Escuelas de Nivel Medio, Museo Nacional de Bellas Artes, Havanna, Kuba/Havana, Cuba

Sammlungen (Auswahl) / Collections (selection)

Afrika Museum, Berg en Dal, Niederlande/Netherlands
The Blanton Museum of Art, Austin, Texas, USA
Brownstone Foundation, Paris, Frankreich/France
Casa de Las Américas, Havanna, Kuba/Havana, Cuba
Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Havanna, Kuba/Havana, Cuba
CODA Museum Apeldoorn, Apeldoorn, Niederlande/Netherlands
Daros Latinamerica Collection, Zürich, Schweiz/Switzerland
The Farber Collection, New York, USA
Fundación Antonio Pérez, Cuenca, Spanien/Spain
Ludwig Museum in the Russian Museum, St. Petersburg, Russland/Russia
Ludwig Forum Aachen, Deutschland/Germany
Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imbert, Caracas, Venezuela
Museo Nacional de Bellas Artes, Havanna, Kuba/Havana, Cuba
Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, Argentinien/Argentina
The Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles, California, USA
The Museum of Latin American Art (MOLAA), Long Beach, California, USA
The Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA
Nelson Fine Arts Center, Tempe, Arizona, USA
NSU Art Museum, Fort Lauderdale, Florida, USA
The Selden Rodman Collection, Ramapo College of New Jersey, USA
Tate Modern, London, UK
The Watch Hill Collection, London, UK
Sammlung/Collection Wolfgang Schreiner, Bad Steben, Deutschland/Germany

Glossar

Abakuá

Magischer und religiöser Geheimbund mit Esoterik- und Initiationsriten, dessen Mitglieder durch die Opferung eines Hahns und einer Ziege an Ekué, das geheimnisvolle Wesen ihrer Anbetung, sowie durch Können und Leistung in verschiedene Positionen innerhalb des Geheimbundes berufen werden können.

Abasí

Höchster Gott der Ibibios und der Efik. Es gibt zwei Abasí. „Einer, der höher und besser ist…Dieser Gott isst nichts (und ihm wird nichts geopfert) – wie Olorun, das höchste Wesen der Lukumí und Yorubas, und wie der höchste Schöpfer Nzambi im Kongo.“ Daneben bedeutet es auch Position oder repräsentatives Amt, wie es sie derzeit in den *Ñáñigo-Logen* gibt.

Bongó

Trommel

Calabar

Region in Afrika zwischen den heutigen Ländern Nigeria und Kamerun.

Chapters

Logen, die auf Spanisch „Potencias“ genannt werden; sie sind die verschiedenen Untergruppen, aus denen sich der Abakuá-Geheimbund zusammensetzt und dessen Mitglieder gemäß dem Tanze geleisteten Eid Brüder sind. Eine Loge steht unter der Leitung einer Gruppe von Anführern, die auch „Positionen“ genannt werden. Es gibt sieben Hauptpositionen, die jeweils eine spezifische Funktion haben. Die Logen sind in zwei große Abteilungen aufgeteilt: Efó und Efí, was den Völker der Ekoi und Ibibio, ihren Urahnen, entspricht.

Efik

Indigenes Volk, das in der Provinz Calabar in Nigeria das untere Calabar am Cross River bewohnte. Der Stamm lebte am Ufer des Flusses und Ekué machte sie stark. Sie waren Jäger und Krieger.

Efor

Indigenes Volk, dem Sikán angehörte. „Der auserwählte Stamm“, dem die Macht gehörte. „Er lebte im Landesinneren, weit entfernt von den Efik, die an der Küste lebten, aber der Fluss durchkreuzte ihr Territorium.“

Ekué

Etwas Heiliges und Geheimes. Ein mythisches und übernatürliches Wesen, das von Abanekues verehrt wird, und die Trommel mit einem hölzernen und leicht kegelförmigen Kessel (Kanko), die auf drei Beinen steht. Jedes Bein steht für einen der Gründungsstämme des Abakuá-Geheimbunds. Möglicherweise ist sie aus der dreibeinig afrikanischen Bantu-Trommel hervorgegangen. Sie wurde auch Kandubia genannt.

Eribangandó

Íreme, dem in allen Zeremonien die Pflicht zufällt, den Weg mit einem Büschel Karottenkraut (Parthenium hysterophorus L.) zu fegen, wobei ein Hahn an seine

Taille gebunden ist. Es ist der Íreme, der die Opfergaben ans Meer trägt; er war Fischer.

Itón

Zepter, Stab, Stock. Auch die Bezeichnung von jedem der vier Keile, die normalerweise aus einem Holz namens „Majagua“ oder kubanisches Bast hergestellt werden. Faden einer Abakuá-Trommel. Baum oder Holz.

Iyamba

Hohepriester der Abakuá und König der Loge. Er bestätigt die Initiierung. „Der die Aufgabe hat, die Stimme zu erzeugen.“ Er schlägt die heilige Trommel.

Mbori

Ziege

Mokongo

Er ist der Vertreter des höchsten Gerichts, der Militärmacht. Oberhaupt der Efik, der schwor, dass die Geheimnisse der Religion nicht enthüllt werden.

Nasakó

Der Wahrsager (der Logen)

Ndísime

Neues Mitglied

Nlloró

Weinen oder Ñampe. Diese Zeremonie wird von den *Ñáñigos* zu Ehren ihrer Toten abgehalten. Manchmal wird es auch als „Heben der Platte“ bezeichnet; vor allem die Anhänger der Lukumí-Orishas nennen diesen Ritus so.

Ñañiguismo

Synonym für Abakuá

Obón Tanze

König Tanze. Tanze war ein Vorfahr, ein König vor sehr langer Zeit. Sein Geist ist in dem Fisch. Obón Tanze ist Ekué. Er ist derjenige, der die Trommel ertönen lässt. Der tote Mann.

Sikán

Frau, Frauen. Die erste Protagonistin im Abakuá-Drama. Die Frau, die im Fluss den Geist fand, den die Abakuá verehren. Der Geist war in einem Fisch. Die Seele dieser Frau steckt im Yin, dem Stock, mit dem die Klänge der Ekué erzeugt werden, dem verehrten Objekt, und sie ist auch ein versöhnendes Opfer.

Tanze oder Ekué

Heiliger Fisch, der zusammen mit Sikán zum Ursprung des Abakuá-Kults wurde. Seine Haut wurde benutzt, um die heilige Kalabasse zu flicken, und wurde von Nasakó vor den Göttern seines Tempels als seine „Prenda“ (Amulett) geweiht. Ein mächtiger Geist eines Vorfahren der Efor-Ekoi. Dieser Geist befand sich in einem Fisch und schwamm im heiligen Fluss Calabar, der die Form eines Kreuzes hat.

Grundlage ist Katia Ayóns Glossar in *Nkame. Belkis Ayón* (2010), welches sich an Lydia Cabreras *La lengua sagrada de los ñáñigos* (1988) anlehnt.

Glossary

Abakuá

Magic and religious secret society, with esoteric and initiation rites whose members, through the offering of a rooster and a goat to Ekwe, the mysterious entity that is worshipped, and through competence and merit, may be appointed to various positions within the society.

Abasí

Supreme god of the Ibibios and the Efik. There are two Abasí. “One who is higher and is better…This one does not eat (does not receive offerings), it is like Olorun, the supreme being of the Lucumí – Yorubas – and the Congo’s Nzambi.” It also means position or representative post existing currently in *ñáñigo* chapters.

Bongó

Drum

Calabar

Area in Africa located between present-day Nigeria and Cameroon.

Chapters

“Potencias” in Spanish; they are the various groups making up the Abakuá and whose members are brothers according to the oath made to Tanze. A chapter is led by a group of leaders or rectors known as “positions”. The main positions are seven and each one has a specific function. They are grouped into two great branches: Efó and Efí, corresponding to the Ekoi and Ibibio tribes, their ancient ancestors.

Efik

Tribe that inhabited the lower Calabar, on the Cross river, in the province of Calabar, Nigeria. They lived on the banks of the river and Ekwe made them strong. They were hunters and warriors.

Efor

The tribe of Efor, to which Sikán belonged. “The chosen tribe”, owner of power. “It was inland, far from the Efik who bordered the sea, but the river crossed its territory.”

Ekwe

Something sacred and secret. A mythical and supernatural being worshipped by abanekues, and the drum with casing (kanko) made of wood and of a slightly conical shape resting on three legs cut at the base. Each one of these legs represents one of the founding tribes of the Abakuá Society. Its precedents may be found in African Bantu tripod drums. It was also called Kandubia.

Eribangandó

Íreme who has the duty of sweeping the path in all the ceremonies with a bunch of bastard feverfew (Parthenium hysterophorus L.) and a rooster tied to his waist. It is the íreme that carries the offerings to the sea; he was a fisherman.

Itón

Sceptre, staff, cane. Also used as a name for any of the four wedges, generally of a wood called “majagua” or Cuban bast. Thread of an Abakuá drum. Tree or wood.

Iyamba

High priest of Abakuá and king of the chapter. He confirms the initiated. “The one in charge of producing the Voice”. He beats the sacred drum.

Mbori

Goat

Mokongo

He is the representative of the supreme justice, the military power. Chief of Efik, he swore that the mysteries of the religion would not be revealed.

Nasakó

The fortune-teller (of the chapters)

Ndísime

New member

Nlloró

Cry or Ñampe. This is a ceremony held by *ñáñigos* to honour their dead, and they sometimes call it by the name of “lifting the plate”, which is how the devotees of the Lucumí orishas call this rite.

Ñañiguismo

Synonym of Abakuá

Obón Tanze

King Tanze. Tanze was an ancestor, a very ancient king. His spirit was incarnated in the Fish. Obón Tanze is Ekwe, he who sounds the drum. The dead man.

Sikán

Woman, women. The first protagonist in the Abakuá drama. The woman who found in the river, materialised in a Fish, the spirit that the Abakuá worship. The soul of this woman is present in the Yin, the cane producing the sound of the Ekwe, the worshipped object, and it is also a propitiatory victim.

Tanze or Ekwe

Divine fish that with Sikán became the origin of the Abakuá cult. Its skin was used to patch up the sacred calabash, and was consecrated by Nasakó before the gods of his temple as his “prenda” or amulet. A powerful spirit of an ancestor of the Efor-Ekoi. This spirit was inside a fish and swam in the sacred river of the Calabar, which takes the form of a cross.

Based on Katia Ayón’s glossary in *Nkame. Belkis Ayón* (2010), which follows Lydia Cabrera’s *La lengua sagrada de los ñáñigos* (1988).

Impressum / Imprint

Begleitheft zur Ausstellung / Exhibition booklet

Belkis Ayón. Ya Estamos Aquí
22.10.2022–26.02.2023

Kuratiert von / curated by Eva Birkenstock,
Annette Lagler; Assistentzkuratorin / Assistant Curator:
Ana Sophie Salazar

Herausgeberinnen / Publishers

Eva Birkenstock und / and Annette Lagler

Redaktion / Managing Editor

Ana Sophie Salazar

Kurztexte / Short Texts

1–5, 7–9, 11–13, 31, 35, 36, 43–56: Cristina Vives, *Behind the Veil of a Myth*. Belkis Ayón, Alabama, 2018, S. 36ff.

14–30: Kreuzweg / Way of the Cross: Cristina Vives, *Belkis Ayón. Colografías*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2021
Cristina Vives, *Behind the Veil of a Myth*. Belkis Ayón, Alabama, 2018

32–34: Übersicht / Overview: Cristina Vives, *Belkis Ayón. Colografías*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2021

Einzelne Werke / Individual Works: Cristina Vives, *Behind the Veil of a Myth*. Belkis Ayón, Alabama, 2018

40: Carole Rosenberg, *Belkis Ayón. Nkame*, Belkis Ayón Estate, La Habana, 2010

41–43: Cristina Vives, Informationsblatt zur Ausstellung / Exhibition information sheet, *Belkis Ayón. Colografías*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2021

Zitate von Belkis Ayón / Quotes from Belkis Ayón

1, 3, 7–9, 15, 19, 36, 39, 44–53: *Belkis Ayón. Nkame*, Belkis Ayón Estate, La Habana, 2010

Lektorat, Korrektorat / Copyediting, Proofreading

Nancy Chapple

Übersetzung Kurztexte / Translation Short Texts

George Hutton (EN), Ina Goertz (DE)

Gestaltung / Graphic Design

Studio Manuel Raeder, Berlin

Druck / Print

Druckerei Kettler

Papier / Paper

Munken Polar 90 g/m²

Dank / Thanks to

Ernesto Leyva García, Yadira Leyva Ayón, Yaisa Leyva Ayón (Belkis Ayón Estate); Cristina Vives; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Alle Abbildungen Courtesy Belkis Ayón Estate.

© Ludwig Forum Aachen, 2022. Alle Rechte vorbehalten. / All images courtesy Belkis Ayón Estate. © Ludwig Forum Aachen, 2022. All rights reserved.

Umschlagbild / Cover Image:

Belkis Ayón, *La sentencia*, 1994

Ludwig Forum Aachen

Jülicher Straße 97–109
D-52070 Aachen
www.ludwigforum.de



Öffnungszeiten /
Opening hours
Di–So 10–17 Uhr
Do 10–20 Uhr

Tue–Sun 10am–5pm
Thu 10am–8pm

Förderer / Sponsors

Peter und Irene
Ludwig Stiftung



FREUNDE DES LUDWIG FORUMS
FÜR INTERNATIONALE KUNST E.V.



Kooperationspartner /
Cooperation Partner

Mobilitätspartner /
Mobility Partner

Kulturpartner /
Culture Partner

Ein Museum der

stadt aachen



