

JOSÉ A. VINCENCH: MÁS ALLÁ DE LA LITURGIA

BEYOND THE LITURGY

José Manuel Noceda Fernández

JOSÉ A. VINCENCH (Holguín, Cuba, 1973) completa sus estudios superiores de Arte en el ISA (Instituto Superior de Arte) de la Habana. Ha participado en las Bienales de La Habana y Dakar y en ARCO, en Madrid, además de otras ferias internacionales. En Europa ha mostrado su obra en innumerables exposiciones colectivas sobre el actual panorama plástico de su país.

JOSÉ MANUEL NOCEDA, nacido en Cuba, es crítico de arte y comisario de exposiciones de la generación de los años noventa. Comisario de la Bienal de La Habana y del Centro Wifredo Lam, es especialista en arte contemporáneo del Caribe y de su más significativa celebridad, el maestro cubano Wifredo Lam. Residente en La Habana, es colaborador habitual de *Atlántica*.

JOSÉ A. VINCENCH. Holguín, Cuba, 1973. In 1997 José entered the ISA (Instituto Superior de Arte) in Habana in order to finish his graduate studies in art. He has participated in the Havana and Dakar Biennials and in ARCO, in Madrid, as well as in other international art fairs. In Europe he has participated in innumerable collective exhibitions regarding the current plastic arts panorama in his country.

JOSÉ MANUEL NOCEDA, born in Cuba, is an art critic and exhibition curator of the 90's generation. Curator of the Havana Biennial and of the Wifredo Lam Centre, he specialises in Caribbean contemporary art and in its most important exponent, the Cuban master Wifredo Lam. Currently a resident of Havana, he regularly collaborates with *Atlántica*.

Recuerdo que mi primer encuentro con la entonces incipiente obra de Vincench tuvo por escenario una de las bóvedas del Instituto Superior de Arte (ISA). Fue por el año 1994; él era todavía estudiante de esa institución. En aquel instante me causó asombro el proceder técnico, la perspicacia recursiva de suplantar los artificios técnicos y el instrumental acostumbrado de pinceles y espátulas, mediatizadores de la acción del artista, por la insustituible capacidad expresiva de la huella dactilar. Es decir, pintaba con sus dedos, obsesionado en restituir algo del fulgor perdido a la pintura.

Esa estrategia particular entrañaba un acto de autenticidad creativa individual, como fórmula estampaba en cada uno de los lienzos la marca vivencial del artista, la simbólica personal, dejando aflorar tempranamente las claves esenciales que han motivado la constante evolución de su práctica artística posterior.

El punto de partida visible de esa curiosa propuesta visual coincidió con cierto reconocimiento adquirido a mediados de los años noventa en el medio artístico habanero. Fue precisamente aquella obra la que lo dio a conocer en galerías de La Habana, a través de exposiciones como *Arte abstracto cubano* (galería Habana, 1995). Esta muestra lo presentó como un «pintor» empeñado en explorar los intersticios formulados por los lenguajes abstractos, aunque poco tiempo después fuimos testigos de nuevos giros hacia la propensión objetual e instalativa. Sin embargo, sigo pensando que en aquella obra fundacional estaban concentradas muchas de las premisas ideoaestéticas que cristalizarían más tarde en la profusa y ya bien reconocida obra de Vincench.

Vincench pertenece a una generación de tránsito dentro del panorama visual insular. Estuvo inscrito en una temporalidad caracterizada por la sensación de vacío impuesta entre los años ochenta y los noventa, que comenzaron a superar hacia 1993-1994 algunos jóvenes

I recall that my first meeting with the then incipient work of Vincench took place in one of the vaults of the Instituto Superior de Arte (ISA). It was in 1994 and he was still a student at the institute. At that moment his technical procedure surprised me, the recursive insight of replacing technical devices and the usual instruments of paintbrushes and spatulas, influential in an artist's work, for the irreplaceable expressive ability of fingerprints. In other words, he painted with his fingers, obsessed in restoring something of the lost brilliance of painting.

This particular strategy involved an act of authentic individual creativity, as a formula, he printed on each of the canvases the living brand of the artist, the personal symbol, enabling the essential keys that have motivated the constant evolution of his later artistic practise to bloom early. The visible starting point of this curious visual proposal coincided with certain recognition acquired in the middle of the 1990's in the Havana artistic media. It was precisely that work that made him known in the galleries of Havana, through exhibitions such as *Arte abstracto cubano* (Cuban Abstract Art) (Galería Habana, 1995). *Arte abstracto...* presented him as a "painter" persisting in exploring the gaps made by abstract languages, although a short time later we were able to witness the new turns towards the object and installations trend. However, I still believe that in that foundational work many of the ideo-aesthetic premises that would later crystallise in the profuse and now well-known work of Vincench were concentrated.

Vincench belongs to a generation in transit within the insular visual panorama. He was registered in a time span characterised by the sensation of vacuum imposed between the 1980's and 90's, that some young graduates from the ISA started to overcome towards 1993-1994. As such, he was one of the creators whose

salidos del ISA. Como tal, fue uno de los creadores cuya producción estuvo condicionada en sus inicios por el aura emblemática del decenio precedente. En cierto sentido, y desde las nuevas circunstancias impuestas por la década de 1990, intentó atinadamente revalidar los cuestionamientos contextuales que le antecedieron dotando la representación de un nuevo aliento formal.

Desde una sensibilidad no del todo figurativa, sintetizó en un solo cuerpo representacional la voluntad ochocentista de comentario crítico (cargado de rizomas discursivos analíticos y de una tesitura reflexiva) y de asidero espiritual, por intermedio de una pintura de sugerencias, menos obvia, que obligaba siempre a descifrar los signos y símbolos insinuados a través de lo táctil y que podía responder a la interpretación de un icono religioso o de un emblema del acontecer político del país.

El influjo de estas dos aristas piramidales del proceso artístico de los años ochenta incidió en *De la resistencia al folclor* (1995). La obra tomó por sorpresa a quienes ya lo daban por un pintor consumado y representó la apertura a una búsqueda formal a través de la instalación, con el objetivo manifiesto de rearticular el imaginario visual según nuevas vías de expresión. El proceder instalacionista no implicó jamás la dejación de la obra bidimensional, sino la apertura hacia una dinámica de desbordamiento de las disciplinas, de adhesión a diferentes soportes, técnicas y materiales capaz de otorgar mayor autonomía al acto creativo en dependencia de las demandas eventuales de cada serie o conjunto.

De la resistencia al folclor era una pequeña instalación, casi mínima, simuladora de las resistencias eléctricas de fabricación artesanal que abundan en las casas cubanas como paliativo al molesto kerosén o al por entonces inalcanzable gas. Exhibida en el Primer Salón Nacional de Arte Cubano Contemporáneo —resultó el segundo premio del evento—, constaba de cinco resistencias

production was conditioned initially by the emblematic aura of the former decade. In a certain way, and from the new circumstances imposed by the 1990's, he wisely tried to revalidate the contextual questioning that had gone before him providing the representation with a new formal inspiration. From a sensitivity that was not completely figurative, he synthesised in a single representational body the desire 800-year for critical comment (loaded with analytical discursive rhizomes and a reflective state of mind) and for spiritual contact, through a painting of suggestions, less obvious, that always obliged one to decipher the signs and symbols insinuated through tactile elements and that could respond to the interpretation of a religious icon or an emblem of the political happenings of the country.

The influx of these two pyramidal edges of the artistic process of the 1980's influenced *De la resistencia al folclor* (From Resistance to Folklore) (1995). The work took those who saw him as a consummate painter by surprise and represented the opening of a formal search through the installation, with the manifest objective of rearticulating the visual worldview according to new ways of expression. The installation procedure never involved giving up two-dimensional work, but the opening up to a dynamics of overflowing of the disciplines, of adhesion to different supports, techniques and materials able to give greater autonomy to the creative act depending on the eventual demands of each series or set.

De la resistencia al folclor was a small installation, almost minimal, simulator of the homemade electrical resistances that abound in Cuban houses as a palliative to the annoying kerosene or to the then unattainable gas. Exhibited at the Primer Salón Nacional de Arte Cubano Contemporáneo — it won the second prize for the event — it consisted of five electrical resistances,



José A. Vincench. *El diario de Manolo y Rolando* (obra en progreso) / *Manolo and Rolando's Diary* (work in progress), 1997



José A. Vincench. De la serie «El diario de Manolo y Rolando» / from the series "Manolo and Rolando's Diary", 1997. Sangre animal sobre cartulina / animal blood on card

eléctricas, plumas, cuentas, tela y cera. A partir de un amplio registro de lecturas, la pieza discurría sobre las situaciones apremiantes de la existencia cotidiana en medio de cruentas restricciones impuestas por las múltiples limitaciones a la vida del cubano. Desplazándose hacia el terreno movedizo de significantes más profundos, aludía a las distorsiones del sentido crítico del arte, la fetichización o la idealización de las identidades —lo que Ticio Escobar define como el debilitamiento de las certezas utópicas— o la banalización de las estrategias culturales.

Una de las exposiciones de Vincench ilustró a la perfección la inclinación conferida con posterioridad a su trabajo. En 1997 exhibió *Acerca de lo privado y lo público* en las salas del Centro de Desarrollo de las Artes Plásticas, cuya orientación condujo a privilegiar definitivamente —o al menos hasta el presente— la experiencia personal y la filiación religiosa por encima de otras interrogantes anteriores que habían convivido en un mestizaje de inquietudes, para instrumentar en este caso un mecanismo de compensación fundamentado en la creencia, la religiosidad y la ritualidad cotidianas. Según Lupe Álvarez, en el arte cubano de los años noventa este cambio se percibe como desplazamiento paulatino de la esfera pública por la privada, como pérdida de terreno del dato reconocible y de consenso con ganancia del signo devenido de la experiencia subjetiva y los comportamientos del individuo en su relación con el universo cultural y social.

Desde ese punto de vista, Vincench es uno de los continuadores de las perspectivas abiertas en los años ochenta por artistas como José Bedia, Juan Francisco Elso, Santiago Rodríguez Olazábal o Luis Gómez, quienes incorporaron los ritos, la simbología y el saber ancestral contenidos en los complejos religioso-culturales de origen africano, sus estructuras cosmogónicas, sus derivaciones filosóficas, desde la operatividad de una metodología

feathers, beads, fabric and wax. From a broad register of interpretation, the piece talked about the pressing situations of the everyday existence in the midst of bloody restrictions imposed by the multiple limitations on Cuban life. Moving towards the restless terrain of deeper meanings, it referred to the distortions of the critical meaning of art, the making into a fetish or the idealisation of identities — what Ticio Escobar defined as the weakening of utopian certainties — or making cultural strategies banal. One of Vincench's exhibitions perfectly illustrated the leaning later conferred to his work. In 1997, he exhibited *Acerca de lo privado y lo público* (About What is Private and What is Public) in the halls of the Centro de Desarrollo de las Artes Plásticas, the orientation of which led to definitively — or at least so far — favour the personal experience and the religious affiliation above other previous interrogatives that had lived in a mixture of concerns, to implement in this case a mechanism of compensation founded on belief, religiousness and everyday rituals. According to Lupe Álvarez, in Cuban art in the 1990's, this period is perceived as a gradual movement from the public sphere to the private, as a loss of terrain of recognisable data and of consensus with profit of the sign developed from subjective experience and the behaviour of the individual in his relationship with the cultural and social universe.

From this point of view, Vincench is one of the continuers of the perspectives opened in the 1980's by artists such as José Bedia, Juan Francisco Elso, Santiago Rodríguez Olazábal or Luis Gómez, who incorporated the rituals, the symbology and the ancestral expertise contained in the religious-cultural complexes of African origin, their cosmogomic structures, their philosophical derivations, from the operational capacity of an inclusivist, post-modern methodology to activate, as Osvaldo Sánchez indicated,



José A. Vincench. *La huella simbólica* / The Symbolic Footprint, 1995. Óleo sobre tela (digitopintura) / oil on canvas (finger painting)

postmoderna inclusivista para activar, como indica Osvaldo Sánchez, un ejercicio de síntesis cultural donde se impuso un arte instrumental, ejercitado como fe restauradora y donde lo retórico quedó suplantado por elementos propios del ámbito ritual, que apunta hacia la reconciliación emocional y lógica del hombre con el cosmos.

Como se sabe, el mito es entendido como un tipo de relato transmisor de valores culturales, de universos axiológicos, cuya aparente simplicidad estructural potencia su asimilación y perdurabilidad en la memoria colectiva de los pueblos y casi siempre opera a través de un marcado carácter alegórico. Es la narración de una historia sagrada, de acontecimientos que han tenido lugar en un tiempo pasado, en el «tiempo fabuloso de los comienzos», y describen la irrupción de la sacralidad en el mundo y en la vida cotidiana.

Vincench introduce, desde la pragmática puesta en juego en los años noventa, la función de lo sagrado y de lo religioso en la sociedad cubana contemporánea, a partir de conjugar la experiencia mítica y la creencia del artista con el campo de la creación. En este sentido, borra las difusas fronteras entre lo divino y lo profano, entre lo sagrado y lo mundano, pues parte de su propia experiencia religiosa como iniciado en la Regla de Ocha y de Palo Monte para crear zonas de intercambio simbólico de fragmentos de la ritualidad iniciática hacia los avatares de la vida diaria, cuya fuerza expresiva y capacidades simbólicas son introducidas en las estructuras del hecho artístico y en el espacio de la galería o el museo.

El influjo de dicha experiencia se hace sentir en un conjunto de trabajos marcados por una voluntad indagativa onto-antropológica donde inscribe progresivamente elementos propios de la liturgia que él comparte, de la apropiación de ceremonias, de supersticiones populares destinadas a conjurar las dificultades del creyente inscritas en el saber colectivo o en el ser social, y que tienen una

an exercise of cultural synthesis in which an instrumental art was imposed, carried out as a restoring faith and in which the rhetoric was replaced by features typical of the ritual area, that points out the emotional and logical reconciliation of man with the cosmos.

As one knows, the myth is understood as a kind of story transmitting cultural values, axiological universes, whose apparent structural simplicity strengthens its assimilation and durability in the collective memory of the peoples and almost always operates through a marked allegoric character. It is the narration of a sacred story, of events that have taken place in the past, in the “fabulous time of the beginnings” and they describe the inrush of sacredness into the world and into everyday life. From the pragmatic representation of the 1990’s, Vincench introduces the function of what is sacred and of what is religious into contemporary Cuban society, based on conjugating mythical experience and belief in the artist with the field of creation. In this sense, it erases the diffuse borders between the divine and the profane, between the sacred and the mundane; taking his own religious experience as a starting point, and initiated in the Regla de Ocha and Palo Monte, he creates areas of symbolic exchange of fragments of the initiation ritual in the avatars of daily life, whose expressive energy and symbolic abilities are introduced into the structures of the artistic happening and into the space of the gallery or the museum. The influx of this experience can be felt in a group of works marked by an investigatory onto-anthropological desire in which he progressively inscribes features typical of the liturgy that he shares, of the appropriation of ceremonies, of popular superstitions destined at averting the difficulties of the believer written in the collective expertise or in the social being, and that has a considerable influence — I would

considerable incidencia —diría casi familiar— en las actitudes y los comportamientos de creyentes y no creyentes.

Las obras a las que podría hacer alusión abarcan un periodo de producción intenso y extenso y reflejan la unidad y la coherencia conceptual mantenida por este artista dentro de una gran diversidad de medios. A lo largo de estos años un mismo hilo conductor teje los nexos entre cada una de las obras, articula las diversas facetas de un discurso polisémico.

Como resultado, aparecieron algunas series realizadas con humo. *Recogimiento* (1997) era una instalación fundamentada en la escritura cruciforme; tenía como basamento supersticiones del devoto asentadas en la fe en las acciones protectoras y los consejos de las consultas espirituales y en la creencia en la acción «terapéutica» de la visualización de los «muertos oscuros» durante los recogimientos.

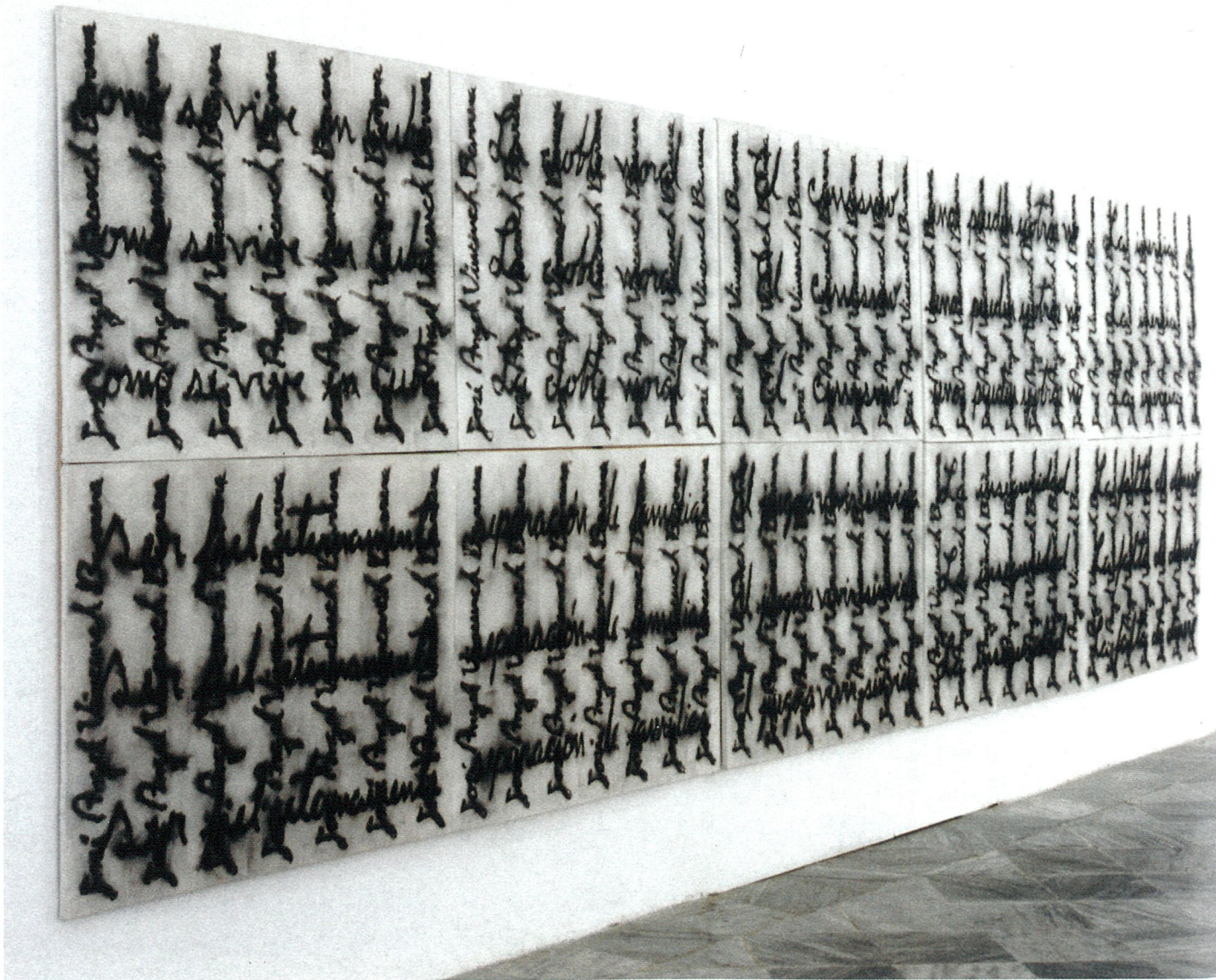
Vinculada a ésta, *A San Miguel Arcángel* (1997-1998) remitía a otro ritual protectorio identificado con el conjuro de los enemigos. Según comenta el propio Vincench, «Muñeca... me habló de dos cosas, me dijo: “cuando tengas un enemigo toma su foto o escribe su nombre con los dos apellidos en papel cartucho y ponlo dentro de tu zapato y pídele a San Miguel Arcángel...”». La serie de dieciséis piezas, compuesta por serigrafía, tela y objetos, tuvo carácter interactivo, pues a petición del autor intervino un grupo de personas en la conformación de la obra.

Dentro de lo que podríamos catalogar como aproximación al concepto ampliado del arte (Beuys), «El diario de Manolo y Rolando» (una serie con comienzo en 1997) transporta al espacio mismo del ceremonial. Es, a mi modo de ver, una de las propuestas de mayor impacto en los presupuestos del artista. Realizada con sangre animal sobre cartulina, la sangre del animal sacrificado en la iniciación o en la alimentación de la prenda deviene sustituto de los pigmentos habituales. Los resultados son altamente eficaces tanto en sus

say almost familiar — on the attitudes and the behaviours of believers and non-believers.

The works to which I could refer cover a period of intense, extensive production and reflect the unity and the conceptual coherence maintained by the artist within a great diversity of media. Over the years, a single thread has woven the links between each of the works, has organised the diverse facets of a polysemous discourse. As a result, some series made with smoke appeared. *Recogimiento* (Devotion) (1997) was an installation based on cruciform writing; it had as its plinth superstitions of the devout settled on the faith in the protective actions and the advice of the spiritual consultations and on the belief in the “therapeutic” action of the viewing of the “dark dead” during devotions. Linked to this, *A San Miguel Arcángel* (To Saint Michael the Archangel) (1997-1998) referred to another protective ritual identified with the spell of the enemies. As Vincench himself comments “Muñeca... spoke to me of two things, she said to me, ‘When you have an enemy take its photo or write its full name on cartridge paper and put it inside your shoe and ask Saint Michael the Archangel...’”. The series, consisting of 16 works, composed of silkscreen printing, fabric and objects, had an interactive character, as at the author’s request, a group of people intervened in shaping the work.

Within what we could catalogue as approximation to the broad concept of art (Beuys), *El diario de Manolo y Rolando* (Manolo and Rolando’s Diary) (a series that started in 1997) takes us to the same ceremonial place. In my opinion, it is one of the proposals with greatest impact in the artist’s suppositions. Done in animal blood on card, the blood of the sacrificed animal in the initiation or in the feeding of the garment becomes a substitute for the usual pigments. The results are highly effective both in their symbolic connotations,



José A. Vincench. *Recogimiento / Devotion*, 1997. Instalación (humo sobre tela) / installation (smoke on canvas) 10 piezas / 10 pieces



José A. Vincench. *Congelando el pensamiento / Freezing Thought*, 2002. Instalación

connotaciones simbólicas como en los efectos visuales —y decorativos— derivados de esta práctica.

En este proceder, y como en *A San Miguel Arcángel*, Vincench expande el territorio de la creación al involucrar protagónicamente a su padrino y asistente en la consumación de las imágenes, en un gesto, a la larga e indirectamente, que pone en crisis los preceptos de autoría. La absoluta sencillez de esta suerte de *dripping* sacrificial conlleva implícita, además, una voluntad lingüística inscrita en la oxigenación del campo de la pintura muy en boga hoy.

Inspirado en los odduns de Ifá (Nigeria), realiza «Desde el interior de la tierra» (2000-2004), una serie en progreso vista por vez primera en una muestra individual en la galería Juan David, en 2000, y en la colectiva *From a Black Hole*, en el Centro Cultural de España, en 2002.

La instalación, cuya versión más reciente expuso en la VIII Bienal de La Habana, reproduce a escala de un metro imágenes del estetoscopio Pinard, utilizado en la medicina para auscultar a la mujer embarazada. Construidos con materiales que dependen de su emplazamiento al aire libre o dentro de una galería, resultan objetos sonoros desde cuyo interior emanan múltiples voces con las grabaciones de consultas religiosas, el habla de la abuela de Vincench o conversaciones caseras con Esther, la guía espiritual de su familia... De ese modo, «Desde el interior de la tierra» corporeiza una de las biografías religiosas de Vincench en la metáfora del susurro ancestral de la tierra (uno de los cuadros magistrales de Wifredo Lam se titula *El rumor de la tierra*, 1950); simboliza la noción cosmogónica de las revelaciones de la madre naturaleza («del monte», le confesarían sus informantes a la etnóloga cubana Lydia Cabrera) como fuente de vida.

La obra de Vincench no presupone una dependencia representativista con respecto al hecho o a la leyenda; no sustenta una férrea apoyatura en la narración o en el desglose de los significados posibles del mito, sino una metodología

as well as in the visual — and decorative — effects derived from this practice.

In this procedure, and like in *A San Miguel Arcángel*, Vincench expands the territory of the creation to involve, with a leading role, his godfather and helper in the consummation of the images, in a gesture, in the long run and indirectly, that puts the precepts of authorship in crisis. The absolute simplicity of this kind of sacrificial dripping implicitly involves, in addition, a linguistic desire inscribed in the oxygenation of the field of painting, very much in fashion today. Inspired by Ifá's odduns (Nigeria), he did *Desde el interior de la tierra* (From the Inside of the Earth) (2000-2004), a series in progress, seen for the first time in an individual show in the Galería Juan David, in 2000, and in the collective exhibition *From a Black Hole*, in the Centro Cultural de España, in 2002.

The installation, the most recent version of which was shown at the 8th Havana Biennial, reproduces, to a scale of a metre, images of the Pinard stethoscope, used in medicine to listen to pregnant women. Built out of materials that depend on its being located out of doors or in a gallery, they are sonorous objects from the inside of which multiple voices emanate with the recording of religious consultations, the voice of Vincench's grandmother or household conversations with Esther, the family's spiritual guide... In this way, *Desde el interior de la tierra* embodies one of Vincench's religious biographies in the metaphor of the ancestral whispering of the earth (one of the masterly paintings of Wifredo Lam is called *El rumor de la tierra* (The Rumbblings of the Earth) (1950); it symbolises the cosmogonic idea of the revelations of Mother Nature ("of the mountain", his informers confessed to the Cuban ethnologist Lydia Cabrera) as a source of life. Vincench's work does not presuppose representativist

funcional de su uso. Se trata más bien del entrecruce de lo experiencial y lo divino por una vía no ortodoxa. Vincench despliega una suerte de ritualización de la autobiografía y la creencia, convierte el acto creativo en un simulacro ceremonial, por intermedio del cual reorganiza y extrovierte aquellos fragmentos derivados de una indagación en lo personal, en lo inmanente, en los relatos preexistentes en el corpus socioancestral de las Antillas.

La ritualidad como estrategia introduce en una temporalidad signada por las ideas del sacrificio, del poder simbólico del ceremonial, subordinadas a nociones espirituales de redención, resguardo individual. Es una clave —como diría Harold Bloom de la cábala— de carácter poético-interpretativo, para interpelar la vida y acceder a los principios garantes de la cohesión como sujeto.

En ese sentido, prefiere conjurar la incertidumbre epocal, las anomalías imprevistas en los escenarios del existir contextual cotidiano con los resortes religiosos filtrados por la conciencia social. De un modo u otro Vincench prolonga las «confesiones» apologéticas de Georges Lamming en torno a la primacía del mundo privado y escondido del ser, un universo cuyo sosiego o turbulencia dentro del hombre contiene todo el caudal de sus anhelos, ambiciones y temores.

Esta constante interrelación con lo religioso no invalida otras lecturas más allá de la liturgia. No creo que estemos ante un monólogo ensimismado, ni ante la lógica de Baudrillard de que hemos dejado de confundirnos en la multitud para parecernos cada vez más a nosotros mismos. Cada una de las experiencias visuales sostiene un contrapunteo con el entorno inmediato, un intercambio de energías traducido en la fluctuación interior-exterior, un ir y venir entre lo público y lo privado, un trasvase de sentidos que toca por igual al ámbito de la devoción, la identidad y la realidad contextual vista desde luego por el prisma del sujeto. □

dependence with regard to the fact or the legend; it does not sustain a fierce support in the narration or in the itemisation of the possible meaning of the myth, but rather a functional methodology of its use. Instead, it deals with the intertwining of the experienced and the divine via an unorthodox route. Vincench unfolds a kind of ritualism of the autobiography and belief, he converts the creative act into a ceremonial simulacrum, through which he reorganises and extroverts those fragments derived from an investigation into the personal, into the immanent, in the pre-existing tales in the socio-ancestral corpus of the Antilles.

Ritualism as a strategy introduces individual shelter into a time span signed by ideas of sacrifice, of symbolic power of ceremony, subordinated to spiritual notions of redemption. In this sense, he prefers to conjure the epochal uncertainty, the unexpected anomalies in the scenes of the everyday contextual existence with the religious powers filtered by social conscience. In one way or another Vincench prolongs the apologetic “confessions” of Georges Lamming about the supremacy of the private and hidden world of the human being, a universe whose peace or turbulence within man contains the whole flow of his desires, ambitions and fears. This constant interrelation with what is religious does not invalidate other interpretations beyond liturgical ones. I do not believe we are facing an absorbed monologue, or as Baudrillard would have put it, that we have stopped confusing ourselves in the multitude to seem increasingly like ourselves. Each of the visual experiences sustains an argument with the immediate setting, an interchange of energies translated into the interior-exterior fluctuation, a coming and going between the public and the private, a transfer of the senses that reaches equally into the area of devotion, identity and contextual reality seen, of course, from the prism of the subject. □