

UNA APROXIMACIÓN AL CUERPO DE LA *PERFORMANCE* EN VENEZUELA

María Elena Ramos

Universidad Católica Andrés Bello

ver-mer@cantv.net

ver.mer2000@gmail.com

[RESUMEN]

Este texto presenta una serie de experiencias del arte corporal en la Venezuela de los años setenta y ochenta. Los principales artistas dedicados para la época a la *performance* y las diferencias en sus modos de aproximación se reseñan en este estudio, que fue publicado inicialmente en idioma inglés en el libro *Corpus Delecti*, dedicado a la *performance* en América Latina y coordinado por Coco Fusco. Los creadores venezolanos, cuya obra se comenta en este ensayo, son: Pedro Terán, Carlos Zerpa, Diego Barboza, Marco Antonio Ettetdgui, Diego Rísquez, Rolando Peña, Antonieta Sosa, Yeny y Nan, Alfred Wenemoser, Theowald D’Arago, Juan Loyola, Carlos Castillo, Ángel Vivas Arias.

Este estudio se ocupa de aspectos estéticos y éticos de las distintas proposiciones, así como de los temas más reiterados para esa época de la *performance* en Venezuela, particularmente los de la política, los rituales del ser nacional, los problemas de la comunicación, el interés por la naturaleza y la ecología, los procesos psicológicos y la vida interior. Varios de los artistas presentes en este estudio continuaron en las décadas siguientes desarrollando experiencias corporales. Otros derivaron hacia el video, la instalación, la fotografía, la pintura.

[PALABRAS CLAVE] Performance, tópicos, representantes venezolanos

[ABSTRACT]

This essay explores the experiences of body art in Venezuela during the 70’s and 80’s and outlines the work and main approaches of the main performance artists during those decades. The study first appeared in English (*Embodying Venezuela*) in the book *Corpus Delecti*, edited by Coco Fusco. The Venezuelan artists Pedro Terán, Carlos Zerpa, Diego Barboza, Marco Antonio Ettetdgui, Diego Rísquez, Rolando Peña, Antonieta Sosa, Yeny y Nan, Alfred Wenemoser, Theowald D’Arago, Juan Loyola, Carlos Castillo, Ángel Vivas Arias are included in the essay.

This study discusses the ethical and aesthetic aspects of the different premises as well as the most recurrent themes surrounding Venezuela performance art at that time, such as politics, national rituals, communication problems, nature and environmental awareness, psychological processes and inner life. Several of the artists mentioned in the study continued to develop body art experiences in the following decades while others moved on to video, installations, photography and painting.

[KEY WORDS] Performance, topics, Venezuelan representatives

Durante los años setenta y parte de los ochenta se dio en Venezuela una intensa actividad en las vanguardias del arte corporal. La *performance* se ve entonces marcada por dos fuerzas que ha vivido el país: por una parte, un modo de ser del venezolano que lo hace abierto a lo internacional y a las ideas universales. Por otra, lo que han sido las dos grandes tradiciones en el arte del siglo XX en el país: la línea racional y purista –abstracción, constructivismo, cinetismo– y, como su antagónico-complementario permanente, la herencia figurativa y organicista. A ellos, a veces con carácter de integración, viene a sumarse la otra herencia del siglo XX: la del arte conceptual.

Varios de los creadores de la *performance* venían de recientes experiencias, de estudio y de actividad artística en Europa y/o de acciones en las calles europeas, especialmente en Inglaterra, Francia, Italia y Austria. Otros habían estudiado danza y teatro en Nueva York. Michael Granger se refiere a la exposición de artistas venezolanos en The Midland Group Gallery: «the Venezuelan artist wherever he works and in whatever manner, remains immutably Venezuelan» (Granger, 1972).

Si bien la preocupación estética, formal y lingüística es muy importante en ellos, la *performance* en Venezuela, como en América Latina, tiene un marcado interés crítico en los procesos sociales, idiosincráticos y políticos. Como veremos al analizar sus obras, ellos trabajan en sus acciones corporales temas tan variados y sugerentes como la problemática y la visualidad del protagonismo petrolero, el mito de El Dorado, el fenómeno de las *misses* venezolanas, el rescate de fiestas patronales y juegos populares, la santería y los sincretismos capaces de reunir a santos con héroes y con figuras de los medios de comunicación social. Los sucesos de la prensa cotidiana son convertidos en acciones *informativas*, que tematizan la retórica de la prensa política o el seguimiento de la vida cotidiana del presidente de la República. En sus contenidos estos creadores van desde la violencia pasional-amorosa, pasando por la violencia política, hasta la puesta en acto del cumpleaños de quien ejecuta la *performance* o incluso la celebración real de la boda de dos artistas en principales salas y museos nacionales. Tienen también fuerte presencia para la época *performances* ocupadas en las transformaciones poéticas del cuerpo y del espacio, en una indagación de lo sublime hecha por creadores que habían recibido influencia de la danza, el teatro, las disciplinas orientales o la psicología. El yo del artista se expresa explícitamente (*El petróleo soy yo, La patria soy yo*) o de manera más implícita en acciones corporales que hacen el autoseguimiento desde el propio *Nacimiento*.

El tema de la naturaleza y la ecología puede ir desde el universal seguimiento de una rosa natural que se transforma en rosa de la cultura y el lenguaje hasta las más directas intervenciones en la específica naturaleza venezolana: las salinas de Araya o la montaña sagrada de la Gran Sabana.

Pero se trata también aquí de un «arte sobre el arte», y así, en un evento como Arte bípodo (Galería de Arte Nacional, 1980), los artistas llevaban a cabo sus *performances* con base en las obras figurativas de maestros de la pintura venezolana de varios siglos, incorporando nuevos medios y lenguajes a las antiguas temáticas e iconografías de nuestra historia plástica.

En cuanto al sitio donde se presentan las acciones corporales, es interesante destacar que la mayoría tenía en sus postulados, y como me dirían en una encuesta que les pasé en 1981: «un arte de la calle, de los rincones, de los garages, de los ríos o pequeños parques»; un arte para ser hecho incluso «debajo de la tierra» del parque urbano. Y aunque su obra, casi de forma invariable, terminara presentándose en los museos, muchos preferían una «abierto cultura urbana por sobre una restringida cultura artística» (Ramos, 1995). En este sentido, vale señalar la significación que tuvo, para la *performance* en Venezuela, la serie de eventos *Acciones frente a la plaza* (Fundarte, 1981), por lo que implicaba de toma del espacio urbano en su casco central, en acciones que no se ejercían en la plaza Bolívar, corazón histórico de la ciudad, sino a un costado de ella.

En 1981 se celebra el *Primer coloquio de arte no objetual*, organizado por Juan Acha en Medellín, Colombia. Asiste una significativa representación venezolana de creadores de la *performance*. Año especialmente activo, también en 1981 se llevan a cabo las *Experiencias libres*, que coordinara Marco Antonio Etedgui como parte del V Festival Internacional de Teatro (Ateneo de Caracas). En el catálogo de presentación se lee:

Experiencias libres son acciones sobre / a partir / con / del teatro no. Ellas son el canal inmaterial de paso entre las acciones (teatro, danza, *performance*, *happenings*, música) y la resultante de esas acciones en la nueva generación artística (post-teatro, post-danza, neo-*performance*, post-música, no *happenings* y otras reformulaciones del hecho accionista.

Es importante reseñar que en los años setenta estuvieron en Caracas artistas internacionales de la *performance* que dejaron estímulos en el ambiente. Charlotte Moorman (1975, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, MACC) presentó obras de Nam June Paik, Kosugi, Yoko Ono, Roberto Breer, Joseph Beuys. En 1976 Antonio Muntadas mostró su *Acción ~ situación hoy* (MACC). En 1979 se realizó la *Muestra de video del festival de Caracas* (Universidad Central de Venezuela) bajo la dirección de Margarita D'Amico. Allí se presentaron doce *video-performances* de artistas venezolanos.

En el Annual Avant Garde Festival of New York (1980) participaron varios artistas venezolanos: Carlos Zerpa, Rolando Peña, Diego Rísquez, cuyas obras analizaremos a continuación, y Rubén Núñez, vinculado al inicio del arte cinético en el país y quien se ha expresado a través de la holografía.

Cabe señalar la figura de Claudio Perna, fotógrafo, geógrafo, artista comprometido con las nuevas artes, quien trabajó con Moorman y Muntadas. Perna no dedicó su línea principal de acción a la *performance* (aunque «realizó una serie de “infiltraciones”, proyecciones y exploraciones en las que utilizaba su cuerpo y otros medios» (D'Amico, 1980) y fue fundamental estímulo creativo, hasta su fallecimiento en 1997, para las artes del concepto y de la acción en Venezuela, tema y estructura que asumió y multiplicó con intensa pasión docente.

Interesa notar que los artistas no sólo experimentaron con sus cuerpos, con los espacios y con los medios, sino también con las denominaciones. Y, así, la *performance* apareció formando parte

de terminologías como arte no convencional, poemas de acción, evento informacional, acciones-informaciones, situaciones, ritual corporal, ceremonias, infiltraciones, *no-performance*, acción en vivo, gestualismo corporal, escultura-ambiente, escultura viviente, poesía corporal, lenguajes no verbales...

A continuación ofrecemos elementos para el análisis de la obra de algunos de los creadores que dejaron huella en el arte corporal en Venezuela.

PEDRO TERÁN (1943)

Ha sido desde 1970 hasta 1985 una de las figuras más consecuentes y sólidas de la *performance* en Venezuela.

Con formación en Italia (1964-1966) y en Inglaterra (1967-1975 y 1978-1979), Terán inicia sus acciones corporales en Londres a partir de 1970. Obtiene en 1969 el segundo premio (The Multiple Competition, Ikon Gallery, Birmingham) por su obra *Levitate*.

«Terán relaciona el título no sólo con la materia en suspensión, sino también con los estados espirituales de levitación» (Hernández, 1995: 29). Ésta sería, por cierto, una de las obsesiones fundamentales a lo largo de su obra posterior, en la que relacionará peso y levedad, cuerpo y mente, objeto visible y poder simbólico.

Terán va construyendo una obra que apunta tanto al concepto y el espíritu, a la manera de un arte internacional –y en ese sentido su formación en Londres dejó claras huellas– como, por otra parte, a los espacios, formas y mitos del hombre de América. Y el arte más conceptual hace aquí entonces síntesis con la levitación del vuelo y el poder mental del chamán americano, que Terán escenifica en algunas de sus *performances* más reconocidas, como *Nubes para Colombia* (1981); o con el mito de El Dorado que movilizó al europeo hacia América y que da color, textura y pátina al cuerpo del artista en sus acciones; o con la eterna búsqueda de Manoa, que se convierte aquí en un *leitmotiv*. *Mapas, suelos y relaciones de Manoa* (Taller Metropolitano de Artes Visuales, Caracas, 1988), *Reino de Manoa en La Habana* (IV Bienal de La Habana, 1991) y, como una expresión especialísima, la muestra *Universo de Manoa* (Galería de Arte Nacional, Caracas, 1990) en la que Terán invierte (y de allí el término «un-inverso») lo pesado y lo liviano, encontrando en las piedras y tierras de América la ligereza de una fuerza espiritual que (se) nos impone.

De sus *performances* en Inglaterra cabe señalar *Caminando un año* (otoño de 1971 a verano de 1972), *Viajando con Terán* (Gloucestershire, 1971). En ellos su cuerpo transcurre en el tiempo y las cuatro estaciones, o en el espacio y el paisaje, o en la observación de la luz y su capacidad de cambiar el entorno, esto último sucede en especial en su acción *Reverón-Reverón* (Londres, 1972) en homenaje al pintor venezolano Armando Reverón, maestro en la utilización de la luz natural. Y el deseo de seguirse a sí mismo se va a acentuar en su registro fotográfico *Identity*

Card (Nottingham, 1972), luego en *Cuerpo de exposición* (1973-1975) y en *Polaroid performance* (Londres, 1979, y Galería de Arte Nacional, Caracas, 1980).

En *Estudio de torso nº 1-1 nº torso de estudio* (Galería de Arte Nacional, *Arte Bipedo*, 1980-1981), *performance* creada en alusión a la obra *Estudio de torso* del maestro venezolano Cristóbal Rojas, Terán se ubica entre dos salas, en el corte entre los períodos del arte colonial y el arte republicano de nuestro país, cuestionando las periodizaciones históricas, amordazado y atado de manos para señalar las dificultades de comunicación de las nuevas artes.

Con fotos Polaroid, que han sido fieles acompañantes de sus eventos, con su maraca chamánica y sobre todo con humor irónico y en propuesta autorreflexiva de arte-sobre-arte, presenta su *Cuerpo de premios* (Salón Michelena, Ateneo de Valencia, 1981) una *performance* crítica al sistema de premiación en los salones y a la idea de arte como consumo, evento con el cual no sólo gana el primer Premio de Arte No Objetual, sino que lo acepta, «[...] con el sutil goce de las consagraciones y con la sonrisa –adivinamos– ladeada de quien rechaza lo que acepta, porque parte de su juego conceptual más profundo es precisamente el de aceptar lo que rechaza» (Ramos, 1991).

CARLOS ZERPA (1950)

Corporalista y objetualista, formado en los rigores puristas del diseño gráfico en Milán y apasionado por las culturas sincréticas de América Latina, el trabajo de Carlos Zerpa ha transitado por las temáticas religiosas, las hibrideces populares entre catolicismo y religiones paralelas, los valores patrios y los nacionalismos, la violencia política y la violencia amorosa. Refiriéndose a su *Ceremonia con armas blancas*, Nelson Oxman comenta:

Los objetos se han fetichizado al grado de convertirse en una felicidad enajenada [...] nuestro oficiante se abre hacia el éxtasis, recuerda a su amada, la eterna ausente, el verdadero Dios que adora [...] y con voz salmódica inicia la lectura de una primera carta a este ser inalcanzable [...] Después procede un acto de lujuria, permitido y perdonado, porque al final de cuentas entra por el camino del amor. [...] entre lentes porno y cualquier artículo de consumo, extrae una vela con forma de mujer, una diminuta figura femenina a la que acaricia con su lengua ensalivada. No es farsa teatral, no hay engaños, ni trucos de prestidigitación, el coñac era coñac real, y a medida que ingirió lo que el público acostumbrado a la mentira entendió como té, se emborrachó [...] restañando sus heridas sentado sobre el excusado, resultaba la fiel imagen de un decadente individuo sumido en nuestra sociedad de consumo. (Oxman, 1981: 113-114)

Si en esta *performance* Zerpa se pone críticamente en la piel de muchos hombres que habitan entre el machismo, la sensiblería, el fetichismo, la violencia, en otros eventos donde el tema es la patria nos pone para la reflexión otra manera falsaria y farisaica del ser. *Yo soy la patria; Tres tiempos para la patria; Patriamorfosis; Señora Patria, sea usted bienvenida; Caliente-caliente: cuatro momentos en la vida de la patria* presentan lo que llama Elsa Flores Contra-rituales, «que

aprovechan la estructura del rito, incluso una cierta actitud entre sacerdotal y chamánica, para ejercer una crítica acerba a los ídolos del patriotismo y del patrioterismo, a las instituciones, a los prejuicios, y sobre todo a las injusticias que la noción de patria permite y fomenta» (Flores, 1981).

En esencia, a lo que apunta sustancialmente la obra de Zerpa –y sus *performances* de manera descarnada– es a la falta de compromisos y verdades básicas y al permanente disfraz de esta carencia: un disfraz que se necesita siempre excesivo en sensorialidades, para ocultar la ausencia de un centro verdadero, encubriendo, como si fuera amor a la patria, lo que tantas veces es sólo ausencia de entrega comprometida. Zerpa escenifica a personajes que critica, utiliza cajas y vitrinas que convierte en *contra-altares* (Flores, 1981), pues invierte su sentido religioso por su sentido crítico.

Recreó armas y elementos de tortura para la relación placer-dolor. Él está fuera del juego, señalándolo, diciendo que esta sociedad es el amor-odio, la mano que acaricia y que, en la misma caricia, mata o desfigura. Pero él está también dentro. No parece aquí posible escapar a la violencia o pasar ileso. Y pareció superar la etapa de tenerle miedo al miedo cuando demostró la inestabilidad de la violencia, exagerándola y multiplicándola. Ya en sus cajas y acciones corporales de los años setenta, donde tematizaba el objeto religioso fetichizado, sabíamos que no miraba lo religioso solamente desde fuera. No era un ateo, un libre pensador o un artista-conceptual que simplemente reflexionaba sobre el discurso religioso, su banalización y su comercialización. Zerpa era, más bien, sacrílego, en el sentido de criticar desde dentro. Era romántico y se arriesgaba, al punto de que miembros de la comunidad y de la Iglesia llegaron a enfrentársele.

DIEGO BARBOZA (1945-2003)

Los poemas de acción de Diego Barboza tienden, como la personalidad misma de este artista, a la armonía: tanto la del hombre con sus semejantes como la de él con la naturaleza y la historia que le dan entorno y fundamento.

Importante pintor y dibujante, participante en grupos artísticos de vanguardia en los años sesenta –como El Pez Dorado y El León de Oro–, movilizador de un arte de correos, Barboza basa sus poemas de acción de los setenta y los ochenta en el concepto central de encuentro entre la gente. Ha llamado a sus trabajos *Acontecimientos de arte como gente –gente como arte–*. Y son entonces las fiestas comunitarias de nuestros pueblos, o de épocas más apacibles de nuestras ciudades –como las retretas, las fiestas religiosas, las celebraciones del carnaval, las bambalinas y las piñatas de las fiestas infantiles– una parte fuerte al origen de este arte corporal y conceptual en el que trabaja con el cuerpo propio, como en *Pro-testas* (Fundarte, 1981), o donde involucra los cuerpos ajenos, como en *Ponte un sombrero y acompáñanos* (Londres, 1970), o en *Con sombreros y redes en calles de París* (1970), pasando a ser a la vez actor y director de escena en acciones colectivas en vivo como *La caja del cachicamo* (Caracas, 1974; San Felipe, Yaracuy, 1979) o en *De la Escuela de Atenas a la Nueva Escuela de Caracas* (Galería de Arte Nacional, Caracas, 1985). Obras importantes son *Treinta muchachas con redes* (Londres, 1970) y *El ciempiés* (Londres, 1971).

Dice el artista:

Realicé por primera vez *El ciempiés* durante una manifestación política en Hyde Park, en Londres; fue sorprendente la aceptación por parte del público reunido para algo tan específico como una manifestación política; podría decir que el ciempiés caminó entre la multitud. El elemento ofrecido al público consistió en una larga pieza de tela translúcida dividida en compartimientos de colores diferentes cada uno. Lo realicé por segunda vez en el Alexandra Park, en Londres, durante el Festival de la Vida (festival antiatómico realizado anualmente con la participación de conjuntos y cantantes de música pop). El ciempiés fue movilizándose entre la multitud a medida que los asistentes al festival se introducían en él, mientras se desarrollaba el concierto [...] Un caso muy particular ha sido *Cachicamo uno* (Ateneo de Caracas, 1974) donde puse a la disposición del público elementos relacionados con las tradiciones del país, tales como: chicha andina, casabe, yuca, tabaco, café, cacao, hierbas, piñatas, sombreros, cestas, música popular y folklórica y estampas populares [...] La gente comió, bebió, bailó, brincó, corrió, improvisó música y se expresó a su antojo, porque se vio confrontada y asociada a una experiencia relacionada con su universo cotidiano. (Barboza, s.f.)

Frank Popper va a decir:

A typical example of the attempt to involve the street public is the activity of the New London Arts Lab in both London and Paris in 1970. Diego Barboza organizes what he calls “Expressions” in the street [...] They are [...] a way of triggering off a particular kind of psychological behavior. They act upon the public, that is to say upon individuals, forming more or less ephemeral groups. It is in this sense that we must take such demonstrations as the “Expressions”, “Art tamed and wild”, “Art and life” and nowadays “Actions”. The role of the artist in these projects is strictly limited to the type and intensity of the “pretext” which he provides in the hope of arousing psychological reactions in the public. (Popper, 1975: 29-30)

MARCO ANTONIO ETTEDGUI (1958-1981)

Marco Antonio Ettedgui fue, ante todo, un comunicador. Su presencia de pocos años en el panorama artístico venezolano y su corta edad no fueron obstáculo para la densidad de sus proposiciones. Periodista en ejercicio, a punto de concluir sus estudios formales en Comunicación Social, escritor y autor teatral, MAE –como se le conoció desde muy pronto en el ambiente– se hizo más visible en su trabajo como actor de teatro y como artista de la *performance*.

Una profunda conciencia de ser en el mundo, y de ser en ese mundo particular de un país como Venezuela y de una ciudad como Caracas, hicieron de MAE un artista en el cual los postulados de las vanguardias corporales se convertían en orgánica y comprometida experiencia personal.

Marcado por el espíritu de unas artes nuevas que señalaban a la vida como más importante que el arte, MAE asumió esa vida doblemente: aquella realidad que sucede en su comunidad concreta y cotidiana y aquella que los medios de comunicación se encargan de reflexionar, re-producir y re-presentar. Así, una de sus fuentes era la prensa diaria: «la obra se estructura partiendo siempre de un caso real ocurrido –u ocurriendo– en la vida de la ciudad», decía.

Desde su *Arteología* hasta su *Arte-Información*, entendía al arte como una zona de transformación eficaz de la realidad: «Incito a decodificar modelos de contenido práctico: aprender a conocer la personalidad de nuestro Presidente, solucionar el tráfico en Caracas [...]».

Títulos como *Armonía, Conflicto y tensión en sus relaciones laborales, Encuentre en el tráfico un tiempo para la solución de sus cuestiones personales, Higiene corporal. Mens Sana in Corpore Sano, Salones de belleza, Hospitalización por cálculo renal o Feliz cumpleaños, Marco Antonio* nos dan indicios de sus acciones corporales como encuentros del arte con la vida, del lenguaje con los fines últimos, de las relaciones entre una conciencia social y una conciencia estética basada en una fuerte subjetividad. MAE celebra sus 22 años en una *performance* en la Galería de Arte Nacional (*Feliz cumpleaños, Marco Antonio*. Caracas, 1980) y muere poco después, en un accidente en escena durante su actuación teatral en la obra *Eclipse* en la casa grande (Ateneo de Caracas, septiembre de 1981). Dos años antes, en uno de sus ensayos sobre teatro, había escrito: «[...] si nos herimos en un escenario, nos herimos de verdad, que corra la sangre, morir [...]» (Ettedgui, 1985).

Cabe señalar que, como en pocos casos, la palabra escrita y verbal era parte esencial de la estructura de la obra. «Al fin y al cabo es la comunidad quien lo decide a uno.» «No quiero espectadores, quiero ciudadanos, humanos habitantes.» «¿Qué es el arte en una sociocultura petrolera?», son algunas frases que sintetizan algo de lo esencial de su posición y que aparecían en los textos que, invariablemente, acompañaban como reflexión paralela a sus *performances*. Formado en el teatro y con la innegable fuerza de su gesto y su expresión corporal, sus *performances* eran, además, las de un escritor teatral y un autor de prensa, y, como tales, tomas también escritas de posición crítica.

MAE logró en su corta edad una presencia creadora fuerte y propia. Pero también, y más allá de su propia obra, fue estimulador, organizador y factor clave en eventos colectivos de central importancia para la *performance* de la época: *Arte bípedo* (Galería de Arte Nacional, 1981), *Acciones frente a la plaza* (Fundarte, 1981), *Experiencias libres* (V Festival de Teatro, Ateneo de Caracas, 1981).

DIEGO RÍSQUEZ (1949)

Diego Rísquez se acerca al *video-performance*, a las esculturas vivientes, a las «naturalezas vivas» desde su experiencia en cine Super 8 y su inicial trabajo como actor de teatro, que comenzara en la década de los setenta.

Es difícil separar del todo lo que son sus obras cinematográficas y sus aportes plásticos, pues acaso sean sus películas una de las más personales manifestaciones de las acciones corporales en América Latina. Extraña síntesis de *performance*, escultura viviente, cine histórico, arte conceptual y cuidadísima estética plástica, en sus películas Rísquez aborda grandes temas, sitios y personajes de nuestra historia patria, a la vez en un amoroso respeto por la tradición de la cultura visual venezolana y en una trasgresión desprejuiciada de nuestros mitos de nación.

A propósito de Simón Bolívar (1976) y *A propósito del hombre de maíz* (1979) fueron eventos multimedia que incluían cine Super 8. *A propósito de la luz tropical, homenaje al pintor Armando Reverón* (1978) y, sobre todo, su trilogía de películas sobre Venezuela y América van a dar a este creador una presencia específica en los múltiples festivales internacionales en que su obra ha sido premiada.

Rísquez lleva a cabo, entre 1981 y 1988, su trilogía: *Bolívar, sinfonía tropikal; Orinoko Nuevo Mundo y Amerika, Terra Incognita*, películas en las que comparte guión con Luis Ángel Duque. Ellas son las puestas en escena, en lenguaje cinematográfico, de *cuadros vivos* de la pintura venezolana del género histórico. Y con estas palabras señalamos ya directamente la relación que hay en su obra entre teatro, cine, pintura y acción corporal. Rísquez retorna allí al tiempo de la conquista y la colonia; al de la revolución libertadora con Bolívar y sus héroes, y muestra tanto los mitos formados desde nuestra voluntad de identidad como aquellos que el europeo tiene en su deslumbrada mirada de América.

Pero interesa además que es ésta *una mirada sobre una mirada* de la historia, pues Rísquez se basa en cuadros muy conocidos de la pintura de maestros pintores venezolanos del siglo XIX, como Arturo Michelena o Juan Lovera, y puede acercarse así a la sensibilidad del venezolano común, pues todos estudiamos la historia patria en libros de texto ilustrados por estas imágenes paradigmáticas, que son memoria de nuestra infancia y símbolo vigente en nuestro imaginario visual.

Cabe señalar, por último, otras dos síntesis que el artista logra: la del arte visual del pasado con el del presente (pintura sobre el tiempo de la República y contemporáneo arte del cuerpo) y, por otra parte, la de los personajes de la historia social y política de los siglos pasados que son representados por personajes del medio cultural venezolano de los años setenta y ochenta – Rísquez entre ellos –, quienes prestan sus cuerpos y sus gestos para estas peculiarísimas acciones corporales cinematográficas, únicas en el arte latinoamericano de las últimas décadas.

ROLANDO PEÑA (1942)

Si el petróleo se ha hecho en Venezuela tan generalizado y envolvente que ya no le percibimos porque miramos a su través, Rolando Peña cumple el acierto de darle otra vez corporeidad y presencia, y de hacernos conscientes de su preponderancia, cuando elige ciertos objetos básicos

–barril, torre, cabria, balancín– no sólo de la industria petrolera, sino de la retórica del lenguaje sobre el petróleo.

Pero la verdad es que el barril al que se refiere en su obra no existe. Es un símbolo y un código. Peña señala su semejanza con una sociedad en que los sitios de las plazas mantienen su nominación pero ya no están; las casas de los héroes y los monumentos nacionales cedieron su lugar a algún rascacielos y sólo mantenemos el nombre del lugar y del héroe.

Aun así, la sucesión de barriles nos permite una aproximación a procesos de la tecnología petrolera: depósito, transporte, producción, economía, pues la medida de producción sigue siendo el número de barriles diarios. Ellos pueden ser, en la obra de Peña, el muro de contención o el tótem alrededor del cual giramos; la espiral que nos entretiene y demora, el laberinto interminable que nos cierra o el vértigo sobre el espejo que hala hacia el abismo al espectador rodeado de tales dorados barriles.

En algunas de sus *performances*, además de incorporar al petróleo como eje y al tiempo como una estructura central de la acción corporal; parece dar la bienvenida al rechazo y hasta al tedio. Y así hace que, en la ciudad de Caracas de su *video-performance La Cotorra*, el tiempo pase sin que, en apariencia, nada suceda, dejando en el espectador la sensación de crítica y a la vez de vaciedad; de tensión y a la vez de adormecimiento.

Sus antecedentes en la danza le vinculan con Martha Graham Dance School (1963 y 1966), con Alwin Nikolai School (1967 y 1970) o Merce Cunningham Dance Studio (1971). Montó *shows* psicodélicos con Allen Ginsberg y Timothy Leary. Mantuvo cercanía con Andy Warhol y en general se nutrió de las vanguardias de la Nueva York de los años sesenta. Allí hizo *happenings* en las calles y recibió el nombre de *Príncipe Negro*, que desde entonces lo acompaña. John Stringer escribió:

Como personaje ficticio, el Príncipe Negro posee una amplia gama de asociaciones mixtas. El negro mismo podría asociarse con una ilimitada variedad de temas: lo satánico, el vestir, lo malévolo, lo fanático, lo formal, lo oscuro, lo infinito, en contraste con Príncipe, que es una palabra de significado más específico, con el reciente trabajo en petróleo de Peña: una sustancia negra que simboliza la riqueza y el poder. La expresión «oro negro» encuentra una representación literal en los cuadros recientes de Peña, ya que en nuestra era el petróleo se ha convertido en criterio económico similar a los lingotes. (Stringer, en González, 1984)

Petróleo crudo (Crude Oil, Nueva York, 1980); *Oil* (Nueva York, 1981); *Este petróleo es mío*; *The Tower* (1981); *Mene, Devotional Object* (Center for Inter American Relations, Nueva York, 1982); *El petróleo soy yo* (Museo de Bellas Artes de Caracas, 1985); *Llévense una Venezuela suya*, *Totem of our Time* son títulos de algunos de sus eventos.

En la revista *High Performance* se reseña la acción *Totem of our time*:

The artist stood up grabbing an iron pic with which he punctured the three full barrels hanging from the ceiling. From the first barrel, crude oil started to flow down to help plexiglass container. From the second barrel metallic gold paint was poured until the barrel was empty. From the third, red paint, in a quite obvious reference to blood, was being poured [...] The artist grabbed, then, a fog machine, making it work in the direction of the audience [...] which caused the audience to leave the place. The sound track [...] actually recorded at an oil refinery in Venezuela [...] included sounds of oil pumps and the blowing of the wind at the Lake Maracaibo. (1981: 59)

Rolando Peña nos ha llegado en las más disímiles imágenes: la del burlador y el farsante; la del inestable y superficial; la del experimentador y creador. Su lenguaje, que refleja al país y a los modos en que éste es creado y percibido, parece reproducir esa amplia mezcla de elementos contradictorios del ser venezolano: a la vez crítico y complaciente, a la vez acucioso e indiferente, a la vez mitificador e irreverente. A la vez descreído de sí mismo y necesitado de encontrarse, Peña se asemeja a los lenguajes con que comunica (y nos comunicamos con) el país.

ANTONIETA SOSA (1940)

Antonieta Sosa hace una síntesis entre la herencia abstracto-constructiva que recibe del arte venezolano y la libertad orgánica y sensorial de su cuerpo en proceso.

En *Del cuerpo al vacío*, una situación en tres actos (Galería de Arte Nacional, 1985), tres pinturas abstractas de su primera etapa (1965) muestran sobre la pared sus cuadrículas y formas ilusorias de cubos geométricos y, frente a ellas, un gran andamio real existe con negras y grises líneas-barras en el espacio. Lentamente, a lo largo de veinte años, ella había ido observando que aquellas pinturas eran también como un andamio –en el sentido de un lugar para existir y vibrar– y no sólo una abstracción. Se trataba de querer salir del plano pintado. De asumir el cuerpo entrando al mundo tridimensional. Se trataba de re-percibir el árbol de la infancia en el que se había trepado con placer corporal, repensándolo ahora también como árbol abstracto de Mondrian. La artista sintetizaba así pintura y objeto. Concepto y acción. Línea de orden y cuerpo en movimiento. Los actos de pensar y de existir.

Sobre el andamio Antonieta Sosa se desplaza, como lo hace un animal lento llamado pereza por los árboles de las plazas de los pueblos de Venezuela. El espacio se construye también aquí con los sonidos que salen del estómago de la artista, de su pecho, de la garganta, de la nariz, de la cabeza. El cuerpo es también una oralidad.

Dice la artista:

Mi aprendizaje de las técnicas de Grotowsky sobre los resonadores de voz me permitió llevar estas técnicas a mi expresión personal. Ese sonido no es necesariamente un grito, es mucho más sutil que eso: pueden venir teñidos

de ternura, de rabia, o sonidos de pájaros o insectos u otros animales. No es algo que yo controlo con la mente. Es algo que una vez que logro conectarme, sucede. (Sosa, 1998: 136)

Se unían estrechamente en esta experiencia el interés de Antonieta Sosa en la psicología (de la que siguió estudios universitarios) y su trabajo con la danza.

Como el caso de su pintura abstracta que llegó a transformarse en andamio en el mundo, su escultura abstracta es un paralelepípedo que se abre, transformándose en silla, que pasará a ser soporte de sensaciones del cuerpo vivo. La abstracción se despliega también aquí en mundo sensible. Y la idea se despliega en objeto, para que el cuerpo se exprese y sea, pues Sosa sabe que hay imágenes que no pueden darse en el dibujo o la pintura; que necesitan el volumen activo y el espacio abriéndose al cuerpo en movimiento. Así, la serie de sillas es aquí un lenguaje escultórico que sólo puede entenderse como una zona intermedia – permanente en toda su obra– entre la razón más abstracta y organizante y la acción corporal más viva (*Silla cubista cerrada*, 1969; *Silla cubista abierta*, 1977; *Silla positivo-negativo*, 1981-1982; *Dos sillas y media*, 1981-1984, *El punto cero de la silla*, 1991).

Con su arte corporal Antonieta Sosa se sigue: las transformaciones de su cuerpo en el tiempo (*Antonieta vs. Antonieta*, 1983), de su cuerpo habitando su casa en el tiempo (la casa como objeto arquitectónico y como su sitio de ser en el mundo es otro eje temático clave); sigue a sus miedos en el tiempo y sigue también los modos de enfrentar los miedos. De la situación *¿Y por qué no?* (Acciones Frente a la Plaza, 1981) dice Antonieta Sosa:

Se recogieron imágenes de muros con vidrios en distintas partes de la ciudad. Pudimos observar que se trataba de un fenómeno que va en aumento. En una ciudad que cada día tiene más muros cubiertos de vidrios [...] es sintomático de algo que está enfermo en el medio.

En su situación llamada *Casa* edifica una pequeña construcción de bloques en el *hall* principal del Museo de Bellas Artes de Caracas (I Bienal Nacional de Artes Visuales, Caracas, 1981).

Se lanzaron los objetos de vidrio que habían sido previamente recolectados. Se puso mucho énfasis en filmar los objetos de vidrio, los gestos corporales de los participantes, el estallido del objeto contra el piso, los fragmentos, las expresiones de los rostros antes y después de lanzar los objetos. (Sosa, 1995: 75)

YENI Y NAN

Como pocos artistas de los años setenta y ochenta, y afectos a la naturaleza, Yeni y Nan asumieron que la consistencia central de la *performance* es la propia consistencia del tiempo: el transcurso y la metamorfosis durante él, la propia observación de lo que sólo él permite: los ciclos de la vida

natural, los cambios que experimenta toda existencia pasible de transformación.

Entre 1978 y 1986 recorrieron los ciclos de la vida: con sus nacimientos y transformaciones; y los de la materia, con sus intervenciones en agua, salina, aire o tierra.

Su aproximación a la naturaleza se inició por una estrecha autorreflexión de su propio proceso natural: sus cuerpos se proyectaban desde la gestación hasta la madurez y la muerte. *Nacimiento* (1979), *Arte artista* (1980), *Acción divisoria del espacio* (1981) son algunas de sus *performances* de su primera época. Confrontable con aquellos artistas que hicieron de la denuncia urbana y de la violencia temática sus armas de lucha, Yeni y Nan trajeron al ambiente un sentido de rescate del cuerpo como soporte poético. En un trabajo necesariamente elíptico, lograban simbolizar en la media hora de la *performance* uno o varios de los grandes ciclos de la vida.

En *Integraciones en agua* (XVI Bienal de São Paulo, 1981) se nos presentaban sus cuerpos sumergidos, en el máximo contacto con el líquido y con las paredes del pequeño *container* de plástico transparente. El agua aquí tenía relación con el ciclo natural: de ríos y evaporaciones, de nieve y glaciares, de lluvias y cascadas, del mar en que surgió, en el principio, la vida. Se integraban así, en las aguas, tanto los símbolos de origen y supervivencia como la integridad psíquica, como las mutaciones del espacio, que pasaba por etapas de lleno, vacío, desecado. Las artistas hacían autorreferencia al lenguaje mismo de las acciones corporales, con gestos para sumergirse, gestos para emerger, gestos para esperar el vacío.

Trabajaron después el cristal de sal y se fueron a las salinas de Araya (*Simbolismo de la cristalización. Hombre-Sal II*, Museo de Arte La Rinconada, Caracas, 1986), santuario natural y estético de Venezuela, donde lo líquido se hace sólido, se cristaliza y consolida, pero mantiene características como brillo, transparencia o translucidez, cambio de color a la luz, ductilidad visual. En Araya convirtieron la sal en imagen. El cristal natural se reespecializaba en un rectángulo. La *performance* incorporaba la reflexión sobre lo abstracto y el contacto cuerpo-salina se convertía en una acción corporal.

En *Transfiguración elemento tierra* (Ateneo de Caracas, Sala Mendoza, Caracas, 1983), durante el tiempo de duración de la *performance* se producía la pérdida del agua, disminuía la apariencia de vitalidad, de elasticidad. Un fragmento del rostro, cubierto de tierra progresivamente reseca —y que el primer plano en la polaroid o en el video evidenciaban— podía ser tanto una metáfora de la vejez humana como la alusión poética a alguna zona árida y abandonada de nuestra más cercana geografía: una agrietada roca o un fragmento de desierto.

La naturaleza se nos presenta así re-presentada, envolviendo a un cuerpo, en un proceso de triple distanciamiento: el del concepto, el de la metáfora, el del medio audiovisual usado como registro y también como advenimiento del pasado al presente: pues aquel momento en que se filmó o se tomó la polaroid es traído al presente de una nueva *performance*.

ALFRED WENEMOSER (1954)

Conocí a Alfred Wenemoser en la casa del crítico venezolano Juan Calzadilla cuando, recién llegado a Venezuela en 1980, planificaba el modo de pasar una temporada de incógnito en un centro psiquiátrico caraqueño con el fin de ahondar, en su obra, los problemas de la psique humana.

Wenemoser llegaba de su Austria natal, donde había realizado estudios de Historia del Arte y Arqueología, y donde había compartido con artistas del lenguaje de la acción, efectuando sus primeras obras con tortugas vivas pintadas (*Realidad-imaginación*, Graz, Austria, 1973).

Interesado durante años en los fenómenos de una percepción más compleja y global, que estaría más allá del sólo hecho visual-sensorial, Wenemoser cuestionaba la obra tradicional como un objeto cerrado y concluido, e indagaba en la necesidad general de formación de una Gestalt desde la infancia, así como en experiencias con la percepción sonora, distinta según el oído y el lóbulo cerebral involucrado. En ese sentido, presenta en 1979 *Cambios fonéticos* (Forum Stadpark, Graz) y *Estereoseparación* (Galería Grita Insam, Viena).

En su *performance Persona a persona* (Fundarte, Caracas, 1981) indaga también en el ámbito psicológico y, además de en el problema perceptual, ahonda allí en los cambios de conducta de los individuos en sus relaciones de alteridad. A lo largo de su estadía en Venezuela, la obra de Wenemoser ha pasado por distintos períodos, algunos más conceptuales y desobjetualizados como su *Persona a persona o Ida pingala I y II* (V Festival Internacional de Teatro, Caracas; XVI Bienal de São Paulo, respectivamente); otros marcados por la crítica social y política, como la instalación *Elta (El Espíritu de los Tiempos)*, Ateneo de Caracas, 1988); otros más vinculados a la naturaleza de la materia (la materia física, la conceptual, la simbólica) como en *Pasto o nada* (Sala RG, Caracas, 1991) o en *Hacienda 00* (Museo de Bellas Artes, 1991, Caracas).

Sus *performances*, y sus propias actitudes frente al arte y el circuito artístico, nos refieren a un artista de una particular magritud y contenimiento, irónico a veces, desacralizador del objeto y del circuito del arte. Y a pesar de que trabaje con elementos de lo cotidiano y que exprese: «quiero que mi arte sea idéntico a la realidad», Wenemoser sigue siendo, para muchos, un tanto hermético y secreto. Y un creador de lo que llamaría Antonieta Sosa: «[...] la estética árida, nada complaciente, que él representa [...]» (Sosa, 1995: 135)

ROBERTO OBREGÓN (1946-2003)

Roberto Obregón ha sido un artista dedicado a unos pocos temas –la rosa, la montaña–, que ha creado y observado a través de distintos medios.

Obsesivo en sus seguimientos, paciente en su registro fiel y amoroso en su pasión documental, Obregón siembra el rosal en el jardín del museo. En *Acción n° 5. Für Elisa... Oder Elisa Nimm Deine Rose* (en *Arte Bipedo*, Galería de Arte Nacional, 1980), el artista acompañaba el proceso de existencia de un rosal desde su siembra, floración, poda. Un triple sentido de proceso se da aquí: el artista participa con su cuerpo como agente de las acciones de nacimiento y mantenimiento; el

ser vegetal va transformándose en las etapas de su natural devenir; y, por último, el artista lleva un registro fotográfico de la situación.

En *Alternativa I* (Galería de Arte Nacional, Ateneo de Caracas, 1983) Obregón fabricaba con lentitud una rosa de papel, abordando la rosa como artificio y, así, su cultivo como cultura.

Este artista ha ido observando, en su peculiar modo de conservar, tanto a la naturaleza real y primera como a la naturaleza segunda (la del arte), con ese afán de fino bibliófilo de libros raros, como cuando hace infinitos despliegues de los pétalos de una rosa –natural o artificial– sobre las hojas de un libro.

Cuando siembra, riega, sigue, cuida la rosa; cuando la recoge después de caída, la despetala y la observa, va haciendo también un registro horario, una crónica de las formas a lo largo de un tiempo: demorar, crecer, florecer, lograr la forma plena, madurar, desprenderse, morir, extinguirse acaso como especie. Su acción es un silencioso seguimiento del devenir de la naturaleza. Y de las transfiguraciones de lo natural en cultura.

THEOWALD D'ARAGO (1947)

Theowald D'Arago ha compartido la reflexión teórica –por su interés y docencia universitaria en Filosofía– con la participación en las artes del concepto y la acción. *Infiltraciones* es el nombre general que da a sus *performances* y otras propuestas. Con sus ideas: «el arte no es un problema de formas de formar» o «una reflexión para el arte», o en su *Infiltración n° 2: una limosna para el arte*, con sus pancartas en pecho y espalda, o con fotocopias de billetes intervenidos y repartidos el día de grandes inauguraciones de los museos, ha puesto implícitamente el énfasis en la doble marginalidad de los lenguajes corporales. Doble, pues por una parte estas artes resultaban para los años setenta y ochenta aún incomprendidas o subestimadas. Y, por otra, porque D'Arago mismo ha utilizado un arte aun más desobjetualizado, al proponer como obra algunas ideas filosóficas simples, carentes de vistosidad y carnalidad, definidoras más bien de una cierta pobreza plástica de la acción del pensar.

Sus infiltraciones tenían también un aspecto editorial, como cuando en 1995 infiltra la *Revista Apuntes Filosóficos* (n° 7 y 8) con el título de *Filosofía e imaginación (cómo imaginar en un mundo estático y con pie de página. Imagino que imagino)* o como en *El ser es gerundio y el logos logos* (1997). El humor crítico está también presente, y en una pieza como *Infiltración n° 3: estudio de mercado (marketing research)* (Galería de Arte Nacional, 1988) D'Arago elabora una encuesta en la que el público dirá sus preferencias frente al arte. Llevadas a un cuadro de porcentajes, esas preferencias públicas (de medidas, color, contenido, composición o textura), concluirán en *performance*-instalación cuando el artista pasa a crear una pintura detalladamente elaborada al gusto de los encuestados. El arte reflexiona sobre el arte; aquí el lenguaje sobre el lenguaje, y la teoría sobre la demanda. Costumbres del arte contemporáneo, marcado por el pensamiento reflejo, por la conciencia de la propia conciencia. D'Arago piensa el mercado del

arte, que impone gustos, que fija códigos, que interviene el acto creativo mismo. Y con humor muestra que no sólo los mercaderes hacen mercado, que también muchos artistas terminan produciendo por color, por estilo, por preferencias de otro con dinero, por metros.

JUAN LOYOLA (1952-1999)

Del venezolano Juan Loyola ha dicho Pierre Restany:

Yo estoy consciente del talento de Juan Loyola. Creo en su obstinación y en su fe por la causa justa. Pero él nos parece ser de esa carne emocional hipersensible, de la que están hechos los mártires. Yo lo admiro con mucha ternura y, concretamente, yo tengo miedo por él. (Restany, 1987)

Títulos como *Chatarra*; *Yo soy Venezuela*; *Proyecto bicentenario para un Libertador que no ha podido descansar en paz*; *Venezuela, tú me dueles demasiado*; *Venezuela, entonces yo te escucho*; *Un saludo de amor de la Pequeña Venecia* (alusión a Venezuela, cuyo nombre significa 'Pequeña Venecia'. Bial de Venecia, Italia, 1986); *Intervención y diálogo con paloma tricolor* (Bial de Venecia, 1986); *Asalto a los tribunales de justicia*, dan idea de algunos ejes temáticos de Loyola, quien trascendió en el medio artístico venezolano de los ochenta por su compleja personalidad y sus enfrentamientos públicos.

Loyola movilizaba las fuerzas del orden por la vía de la trasgresión, tanto la informal como la intencional y programada. En este sentido, su evento *Chatarra, intervención urbana obligada*, con humor y conocimiento de la idiosincrasia venezolana, a que las fuerzas del orden se movilizaran por vía excepcional y resolvieran casos que habrían debido ser de su cotidiano y esperable desempeño. Apuntando a las numerosas chatarras de vehículos abandonados por esos años, que ensuciaban las calles y no eran recogidas por las autoridades, Loyola haría una serie de *performances* en las que pintaba los metales rotos con los colores de la bandera nacional —amarillo, azul y rojo—, con lo cual tocaba la fibra sensible del sentimiento patrio y movilizaba el desagrado policial. Invariablemente los funcionarios del orden retiraban de la vía pública tales transgresiones, y así, al limpiar finalmente la calle, colaboraban involuntariamente con el artista, siendo los policías quienes concluían la *performance*, que con frecuencia terminaba más allá incluso: con la comparecencia de Loyola en la estación policial.

El tema de la comunicación resultaba reiterativo en algunos de estos artistas. Es el caso ya citado de Marco Antonio Ettetdguí. Carlos Zerpa, por su parte, esperaba ser visto por su público «como un comunicador». Es el caso también de Carlos Castillo, que llamó incluso *comunica-acción* a alguna de sus proposiciones. Utilizando chaquetas unidas por brazos y espaldas en forma de abrazo, el artista quería actuar en la estimulación del público desde la entrada de una exposición, para que dos o más personas recorrieran la muestra en esta cercanía corporal. Con ello intentaba develar la incógnita: «¿qué pensará aquel solitario recorriendo una exposición?» Al final, dice Castillo: «El artista comunica. Y cada quien se comunica». El nombre de Carlos Castillo ha

estado más vinculado al cine, y particularmente al cine Super 8, formato en el cual ha recibido numerosos reconocimientos, internacionales y nacionales, y formato con el que acompañó en sus registros a muchos de los artistas de la performance en los años setenta y ochenta. Fue, así como Julio Neri, uno de los responsables principales del Festival Internacional de Cine Super 8 de Caracas, que se llevó a cabo durante los años ochenta.

Por su parte, Ángel Vivas Arias (1949-1986), con sus *Pictodramas*, comunica en síntesis expresiva el «drama del pintor» al convertir los gestos corporales habituales de aquellos artistas-artesanos frente a su lienzo, en la temática de sus «intervenciones gestuales», a las que Vivas Arias prefiere no llamar *performance*.

Hoy muchos de estos artistas siguen activos, pero ya desde hace años no en el campo de la *performance*. La mayoría de ellos derivaron hacia las instalaciones, video-instalaciones (Antonieta Sosa, Alfred Wenemoser, Yeni, Nan, Pedro Terán, Rolando Peña) y la pintura (Carlos Zerpa, Diego Barboza).

Otros continuaron lo que ya había sido principal interés (y lugar de origen antes de su abordaje de la *performance*): hacia el trabajo teórico en el campo de la filosofía y la estética (Theowald D'Arango); el teatro (Javier Vidal, Julie Restifo); el cine (Diego Rísquez, Carlos Castillo). Otros artistas fallecieron tempranamente (Marco Antonio Etedgui, Ángel Vivas Arias).

[REFERENCIAS]

- BARBOZA, D.** (s.f.) Archivo Documental del Artista. Caracas: Museo de Bellas Artes.
- D'AMICO, M.** (1980) «Momentos estelares de la *performance* en Venezuela». *El Nacional*, E-19. Caracas.
- ETTEDGUI, M.A.** (1985) *Etedgui: arte- información para la comunidad*. Caracas: Ediciones Oxígeno.
- FLORES, E.** (1951) «Introducción a la obra de Carlos Zerpa». En Catálogo *Cada cual con su santo propio, sala Ocre*. Caracas.
- GONZÁLEZ, M.** (1984). S/T. *Revista Contrastes*. Colombia.
- GRANGER, M.** (1972) *The Venezuelan Show*. Londres: Art & Artists.
- HERNÁNDEZ, C.** (1995) «Cronología del artista». En *Pedro Terán, territorios de lo ilusorio y lo real, 1970-1995*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 29.
- OXMAN, N.** (1981) «Ceremonia con armas blancas. Foro de arte contemporáneo». *Artes visuales e identidad en América Latina*, 113-114. Mexico.
- POPPER, F.** (1975) «Art-Action and Participation». *Aesthetics and Art Criticism*, 35: 365-366. Nueva York: New York University Press.
- RAMOS, M.E.** (1991) «Reino de Manoa en La Habana». En Catálogo *IV Bienal de La Habana, Galería Imago y Gran Teatro*. La Habana.
- (2000) «Embodying Venezuela». En C. Fusco (ed.) *Corpus Delecti: Performance art of the Americas*. Nueva York: Routledge, 177-190.

— (1995) «La comunicación en las artes nuevas». En *Acciones frente a la plaza*. Caracas: Fundarte, 107-125.

RESTANY, P. (1987) «El arte de Juan Loyola». En Catálogo *Exposición Torre ACOS Confinanzas*. Caracas.

«Rolando Peña. Crude Oil. Totem of our Time» (1981). *High Performance*, 4: 59. Nueva York: API.

SOSA, A. (1998) «El arte y lo terapéutico en la obra de Lygia Clark y Antonieta Sosa». En *Arte y locura: espacios de creación*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 135-136.

— (1995) «¿Y por qué no?» En *Acciones frente a la plaza*. Caracas: Fundarte, 75.