

Galería **Odalys**

POP

PEÑA • OBREGÓN • PERNA

Galería **Odalys**

POP

ROLANDO PEÑA • ROBERTO OBREGÓN • CLAUDIO PERNA

28 de julio al 3 de septiembre de 2015. Galería Odalys - Madrid, España

www.odalys.com

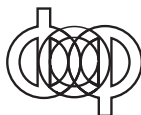


Galería Odalys S.L.

Orfila 5, 28010, Madrid, España
Telfs: +34 913194011, +34 913896809
info@odalys.es | odalys@odalys.com
www.odalys.com

En conjunto con:

Fundación D.O.P.



MAPAS (EN VEZ DE SILLAS), PETRÓLEO (COMO UNA IDENTIDAD POLÉMICA) Y ROSAS (ALEGORIZANDO EL DOLOR).

RESIDUOS DE UNOS TIPOS INTEMPESTIVOS

[UNA INDAGACIÓN FRAGMENTARIA
SOBRE UNOS PIONEROS DEL ARTE
CONCEPTUAL VENEZOLANO]

Fernando Castro Flórez

“Tomadas en relación al movimiento de desterritorialización, todas las territorialidades son equivalentes. Pero hay una especie de esquizoanálisis de las territorialidades, de sus tipos de funcionamiento. Aún si las máquinas deseantes están del lado de la gran desterritorialización, es decir del camino del deseo más allá de las territorialidades, aún si desear es desterritorializarse, es necesario decir también que cada tipo de territorialidad es apta para soportar determinado género de índice maquínico. El índice maquínico es aquello que, en una territorialidad, sería apto para hacerla huir en el sentido de una desterritorialización. En los índices que corresponden a cada territorialidad se puede evaluar la fuerza de desterritorialización posible en ella, es decir lo que soporta el flujo que huye. Huir, y huyendo hacer huir algo al sistema, un cabo. Un índice maquínico en una territorialidad es lo que mide en ella la potencia del huir haciendo huir los flujos. Desde este punto de vista, no todas las territorialidades son equivalentes”¹.

I.

En la conversación que cierra el imponente y sectario manual *Arte desde 1900*, Benjamín H.D. Buchloh afirma, con el dogmatismo que le caracteriza, que en el Tercer Mundo no hay “propiamente” *arte contemporáneo* o, en todo caso, lo que se encuentra son actitudes mímicas, esto es, el mero plagio. Es curioso como la ignorancia y los prejuicios más sórdidos pueden intentar hacerse pasar como reflexión incluso erudita. Poco parece importar a los santones de la crítica anglosajona lo que ha acontecido históricamente y mucho menos lo que está sucediendo en nuestros días porque ellos tienen trazada una cartografía de exclusión total². Sin embargo, detrás de sus juicios sumarísimos tal vez se esconda el miedo a que sus certezas sean castillos de papel y que, en todo ese mundo que ellos ni siquiera consideran, estén produciéndose manifestaciones artísticas y, por supuesto, desplegándose formas del pensamiento crítico mucho más radicales e interesantes de las que ellos legitiman como

1. Gilles Deleuze: *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2005, pp. 35-36.

2. Cfr. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamín H.D. Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*, Ed. Akal, Madrid, 2006, pp. 678-679.

panacea universal. No exagero al pensar que en precisamente ha sido en las periferias del *mainstream* donde se ha mantenido un debate cultural más intenso y, sobre todo, allí donde la práctica del arte y de la teoría ha supuesto replanteamientos comunitarios, tensiones políticas y generación de nuevas propuestas estéticas.

También es cierto que por algunas fisuras del sistema han ido penetrando algunos artistas en la zona caliente del "Bienalismo" y que, en las dos últimas décadas, se ha surgido una cierta *moda* del "arte latinoamericano", con sus eventos, posicionamientos académicos y diásporas hacia los centros hegemónicos. "Ahora que los centros –apunta Serge Guilbaut– están condenados a copiar ellos también, que la noción de originalidad se ha disuelto en la desconfianza, los artistas de la periferia se han convertido a su vez en promotores de discursos que se ajustan más a la realidad postmoderna. Hace lustros, su trabajo consistía en la copia y la reutilización de conceptos puestos sobre el obrador en el centro. Su habilidad para manipular el doble sentido, la ironía y el sobreentendido los ha reubicado"³. La dialéctica centro-periferia que ha ido modificándose y abriendo fisuras, aunque lo asimétrico sigue dominando⁴. El arte latinoamericano significa el fruto de una transacción entre la fidelidad al territorio y el afán de internacionalismo que trae la modernidad. De hecho se ha discutido muchísimo sobre la pertinencia de ese descriptor "geográficos y así podemos asistir a la oscilación *prepositiva*: Arte *de, desde o en* América Latina más que *esencialmente* "Latinoamericano"⁵.

Recordemos una famosa declaración de Torres García: "He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, *nuestro norte es el Sur*. No debe de haber norte para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa la idea de nuestra posición, y no como quiere el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra brújula: se inclina irremediabilmente siempre hacia el Sur, nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí, *bajan*, como antes, para irse al norte. Porque el norte ahora está *abajo*. Y levante, poniéndose frente a nuestro Sur, está a la izquierda. Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos dónde estamos". No se trataba únicamente de darle

3. Serge Guilbaut: *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*, Ed. Akal, Madrid, 2009, p. 31.

4. "A lo largo de las últimas décadas se viene impugnando una concepción sustantivista del binomio metrópolis-periferia. Se afirma que, al oponer en forma absoluta poder central y marginal termina éste constituyendo lo radicalmente "Otro" de aquel, su inseparable lado oscuro. Y, entonces, más que superar la relación asimétrica se tiende a reproducirla. Ahora bien, el hecho de que el mapamundi global haya redistribuido los impulsos centrales a través de complejas redes de comunicación electrónicas y corporaciones transnacionales no significa la desaparición del poder colonial, se lo llame como fuere ahora mediante la agregación de prefijos nuevos. "El centro, aunque pretenda estar en desintegración, todavía opera como centro", sostiene Nelly Richard. Y lo hace "encerrando cualquier divergencia en un sistema de códigos cuyos significados (...) continúa administrando por derecho exclusivo" (Ticio Escobar: "Acerca de la modernidad y del arte" en *Adiós a la identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Ed. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 2001, pp. 30-31).

5. "Si el término "arte latinoamericano" ha sido criticado como concepto omniabarcador, y algunos autores prefieren hablar de "arte en América Latina", quizás el enunciado más plausible hoy día sea "arte desde América Latina". Esta última denominación enfatiza la participación activa del arte procedente de la región en los circuitos y lenguajes "internacionales". Refiere a una intervención que conlleva la introducción de diferencias anti-homogeneizantes en el cuadro "internacional" (la insistencia en las comillas destaca el sentido reducido dentro del cual es preciso usar este término), y su legitimación dentro de éste. Es decir, identifica la construcción de lo global desde la diferencia, subrayando la participación de nuevos sujetos culturales en la arena internacional" (Gerardo Mosquera: "Introducción" en *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Ed. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 2001, pp. 20-21). "Pensar el Arte en Latinoamérica significa proponer una confrontación de las estrategias de producción artística con las políticas de las instituciones culturales que las promueven, es decir, la plástica "latinoamericana" es una figura cuyas condiciones de manifestación dependen del grado de articulación de las instituciones que producen su necesidad" (Ivo Mezquita: "Cartografías" en Kevin Power (ed.): *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Ed. Fundación César Manrique, Lanzarote, 2006, p. 331).

la vuelta al mapa sino de comprender y defender el Sur como un territorio de invención, desviación y resistencia⁶, una zona real pero, al mismo tiempo, fértil para el imaginario que no puede vivir permanentemente sometida al “colonialismo cultural” ni empantanada en el complejo de inferioridad. “América Latina –dice Gerardo Mosquera- tal vez sea el *locus* metafórico ideal para un final de milenio, pues ha sido el sitio de todas las esperanzas y todos los fracasos. En este momento vive un nuevo ciclo histórico después de los sueños libertarios de los años sesenta lo que llamamos “los sesenta” fue, en notable medida, un producto latinoamericano-, que culminaron en dictadura, desaparecidos, tortura, violencia criminal, narcotráfico... mientras los “milagros” económicos se mudaban hacia el sudeste asiático. El nuevo momento está dado por el fin de las luchas armadas, los procesos de democratización, el neoliberalismo, la globalización, las migraciones y su transterritorialidad de culturas, el derrumbe del socialismo real, el auge de la cultura de masas y las comunicaciones, el impacto de las tecnologías digitales, el multiculturalismo norteamericano, los llamados nuevos movimientos sociales, y el descalabro de la Revolución Cubana”⁷.

La *desterritorialidad* tiene en América Latina, un funcionamiento ficcional⁸. Como apuntara Néstor García Canclini, la globalización es, en gran medida, algo imaginado, una singular creencia ilusoria sostenida en la imagen de un orbe transterritorial de contactos en todas direcciones. “Los efectos de la globalización han entrado en la vida de todos, pero eso no nos lleva a una utopía de inclusión y comodidad material universal”⁹. Tenemos que mantener, para entender nuestra época, la *perspectiva diáspora*, con todo el sufrimiento y conflictividad que supone pero también con las esperanzas sociales y energías críticas que moviliza. Porque la alteridad no puede ser algo meramente “tolerado” en el seno del *mercado global*¹⁰ que intenta que lo revolucionario pueda formar parte del marketing, en una lógica que es la de reducir la provocación a nada para intentar vender algo¹¹. La cultura

6. “El Sur no es una región: es una divisa de invención, desviación y resistencia. Aparece no sólo como sinónimo de miseria, brutalidad y crisis perpetua del hemisferio sub-ecuatorial, donde el intelectual sigue ejerciendo la “función de intermediario entre el campesino y la administración en general” (Gramsci), reconvertido en el espacio principal de la exclusión del neocapitalismo, el cual se ve continuamente rebasado por las insurgencias autoconfirmadas en recordar que “el Sur también existe”. Es la geografía desterritorializada de una continua emergencia de diferencias y deseos no subsumibles” (Cuahtémoc Medina: “Sur, sur, sur, sur...” en *Sur, sur, sur, sur*, Ed. SITAC, México, 2010, pp. 12-13).

7. Gerardo Mosquera: “Introducción” en *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Ed. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 2001, p. 18.

8. Cfr. Gabriel Peluffo: “Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea” en *Adiós a la identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Ed. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 2001, p. 46.

9. Jean Fisher: “Ni Norte ni Sur” en *Sur, sur, sur, sur*, Ed. SITAC, México, 2010, p. 22. “El globalismo genera un proceso constante de homogeneización, que se dirige hacia la uniformación de los productos y las formas de vida, así como de heterogeneidad a causa de una serie incesante de fracturas” (Kevin Power: “Introducción. La crítica latinoamericana dentro del contexto global” en Kevin Power (ed.): *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Ed. Fundación César Manrique, Lanzarote, 2006, p. 23).

10. “A medida que la geografía se fue diluyendo, la alteridad o la extranjerizad para el caso, fue definiéndose, más y más, por medio de las características del consumo. Es la eventual y utópica desaparición de esa alteridad en las compras la que nos haría aterrizar en un mercado claro, estable y homogéneo. El “pequeño pueblo global”, “global village”, en inglés, en otras palabras, el mercado único, es la culminación de este sueño” (Luis Camnitzer: “La visión del extranjero” en *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Ed. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 2001, p. 170).

11. Es el proceso en el que la vida cotidiana se va confundiendo con el consumismo justo cuando la estrategia publicitaria se camufla con el ropaje de lo aparentemente politizado: “El problema se agudizó radicalmente durante los ochenta y principios de los noventa con los anuncios que Oliviero Toscani hiciera para Benetton. Los anuncios introdujeron una confusión total en un panorama que hasta entonces tenía una cierta claridad. [...] El mismo Toscani le pidió la subcomandante Marcos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional que posara para un aviso con miembros del movimiento guerrillero. La carta de Toscani decía: “Le pedimos que nos dé la oportunidad de fotografiarlo con los hombres, las mujeres y los niños de su grupo. [...] Creemos que un ideal hace brillar los ojos e ilumina los rostros de quienes luchan por hacerlo realidad. No creemos en los mitos de la belleza propagados por el consumismo” (Luis Camnitzer: *Dialéctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Ed. Cendeac, Murcia, 2009, p. 322).

de frontera y la hibridación cultural tienen enorme relevancia¹² en un momento en el que no es fácil separar el aquí y el allá, esto es, cuando la formación de las subjetividades que no requiere de la fijeza a un lugar¹³. El proceso de dominación cultural requiere como estadio básico, de una imposición lingüística¹⁴ pero también de la cimentación “tradicional” frente a la que vendría a plantearse, en la contemporaneidad, una resistencia *antropofágica*.

II.

Gabriela Rangel señala que en Venezuela “las artes no-objetuales han sido y son sistemáticamente excluidas del discurso visual venezolano, el cual confina su producción a un paréntesis”¹⁵. Ciertos críticos “canónicos”, como Marta Traba, no contemplaron nunca con buenos ojos lo que consideraban una “invasión” de fenómenos artísticos foráneos, desde el pop al happening¹⁶ en la región Latinoamericana. A pesar de esa “marginalización” de las propuestas conceptuales, en los últimos años se ha iniciado una recuperación de esas prácticas. Sin duda, una (mínima) genealogía del “conceptualismo” en Venezuela, “condenado a la amnesia o la historia oral de sus protagonistas”¹⁷, tiene que tomar en consideración la dinámica *agitadora* del grupo El Techo de la Ballena y, especialmente su happening *Homenaje a la cursilería*, realizado en 1961 con unos implacables ataques a la condición provinciana de una cultura ultracatólica y reaccionaria; tampoco puede olvidarse el impacto ocasionado por el evento multidisciplinar *Imagen Caracas*, concebido por Jacobo Borges en 1968. Tenemos que tener conciencia de la marcada dinámica política de las prácticas

12. “Las dinámicas deseurocentralizadoras comprenden también procesos de apropiación, resignificación, transterritorialización e hibridación cultural, imbricados con la construcción de una nueva cultura urbana, neologismos y “cultura de frontera” tanto donde existen fronteras físicas como donde no las hay, o donde sólo son una calle. Hoy se construye la metacultura postcolonial en forma más plural, deseurocentralizándola más activamente” (Gerardo Mosquera: “Suyo-ajeno y ajeno-suyo” en *Adiós a la identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Ed. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 2001, p. 177). “La globalización intercultural tiene a la hibridación como palabra-código para designar la mezcla y el reciclaje de fragmentos de culturas e identidades que circulan “translocalizadamente”, por las redes simbólicas y comunicativas de la economía globalizada” (Nelly Richard: “Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial” en *Sur, sur, sur, sur*, Ed. SITAC, México, 2010, p. 36).
13. “Este entrelazo dramático y agudo entre dos lugares culturales, el citado “allá” y el “aquí” inmediato y físico permite postular un nuevo proceso de formación de la identidad que se libera de este modo de la fijeza categórica de un lugar” (Juan Flores: “Memorias (en lenguas) rotas” en *Adiós a la identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Ed. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 2001, p. 139). Cfr. también Juan Flores: “La venganza de Cortijo: nuevos trazos de la cultura puertorriqueña” en Kevin Power (ed.): *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Ed. Fundación César Manrique, Lanzarote, 2006, p. 281.
14. Franz Fanon advierte en *Piel negra, máscaras blancas* que hablar y escribir significa “poder usar una determinada sintaxis, comprender la morfología de tal o cual lengua, pero principalmente significa hacerse cargo de una cultura, sostener el peso de una civilización” (Franz Fanon: *Black Skin, White Masks*, Grove Press, Nueva York, 1967, pp. 17-18). Cfr. al respecto de esta dominación lingüística Walter D. Mignolo: *La idea de América Latina. La herida colonia y la opción decolonial*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2007, pp. 128-129.
15. Gabriela Rangel: “El arte de los rincones: Notas sobre las experiencias no-objetuales en Venezuela” en *Arte ≠ Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, El Museo del Barrio, Nueva York, 2008, p. 254. Cfr. María Elena Ramos: “Embodying Venezuela” en Coco Fusco (ed.): *Corpus Delicti. Performance Art of the Americas*, Routledge, Londres, 2000.
16. Marta Traba reclamaba que se emplearan las capacidades y recursos imaginativos específicos de las “situaciones latinoamericanas” en vez de entregarse a una dinámica de “avalancha mimética” característica de una mentalidad provinciana o que teme ser tildada como tal. “Esto ayudaría a la campaña de descrédito que, a plena conciencia, debe adelantarse contra los objetos sin sentido que invaden las artes nacionales; ayudaría a ironizar sobre los “happenings”, las copias de “minimal”, “mec”, “op”, “camp”, y a descubrir cuántos ingredientes de esas nuevas maneras de no-decir existían en latencia en Latinoamérica y pueden ser encaminadas al desarrollo de maneras paralelas de “decir”” (Marta Traba: “A la búsqueda del signo perdido” en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, p. 227). Sin embargo Juan Acha defendió los comportamientos experimentales en su ensayo “Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina” en *Ensayos y ponencias Latinoamericanistas*, Ed. Galería de Arte Nacional, Caracas, 1984, pp. 221-242.
17. Gabriela Rangel: “El arte de los rincones: Notas sobre las experiencias no-objetuales en Venezuela” en *Arte ≠ Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, El Museo del Barrio, Nueva York, 2008, p. 254.

performativas en Venezuela en las décadas de 1960 y 1970¹⁸, como una reacción a la situación de extraordinaria desigualdad económica y social que caracteriza al país desde, por lo menos la década de los treinta: “En Venezuela los happenings, performances y acciones aparecen y desaparecen desde y en los “rincones” vernáculos, rezagados del gran mito modernizador que enmascara la vertiginosa expansión demográfica, la masiva concentración urbana del campo y la concomitante *favelización* de la ciudad, el analfabetismo, la economía informal y las luchas sociales diferidas. Todo ello presente en el país desde la muerte del dictador Juan Vicente Gómez en 1936 hasta la consolidación de la democracia en 1958, en procesos desproporcionadamente acelerados por la riqueza petrolera”¹⁹. Frente a la hegemonía de la abstracción geométrica, cimentada en el enorme prestigio nacional e internacional de Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez, que vendría a establecerse como una suerte de combinación de cientificismo y “formalismo moderno”²⁰, se irían desplegando una serie de prácticas “híbridas” en las que se detectan tanto aspectos *pop* cuanto procesos no-objetuales cercanos al conceptualismo, cuestionamientos de lo pictórico y absorciones dialécticas de cuestiones derivadas del teatro contemporáneo. Conviene también recordar que desde mediados de los años setenta el *Festival Internacional de Teatro de Caracas* (fundado en 1975 por el director argentino Carlos Giménez) posibilitó que se presentaran obras de grupos y autores como Gutai, Tadeusz Kantor, Augusto Boal, Peter Weiss, Living Theatre, Els Joglars o Lindsay Kemp, justamente en la época en la que regresaron a Venezuela creadores como Pedro Terán o Rolando Peña²¹.

En sus *Sentencias sobre arte conceptual* Sol LeWitt apuntaba que los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas. Se sitúan en los límites de la lógica, en ese lugar de una visión *sub aespécie aeternitatis*. LeWitt consideraba sus aforismos como comentarios acerca del arte pero no como frases artísticas. Kosuth, sin embargo, piensa que la indagación artística es el *lenguaje del arte mismo*: una obra de arte es una especie de *proposición* presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico. Las obras de arte son proposiciones analíticas, en el sentido de Alfred Ayer, es decir, tautologías, *definiciones del arte*. La condición artística del arte es que debe ser un estado conceptual, aun cuando en ocasiones se aproxima a los “lenguajes privados”. Kosuth escribe contra Kant cuando afirma que el arte no puede ser una proposición sintética, en realidad al hablar de un *arte artístico* está dictando las nuevas *Lecciones de estética* que dan la vuelta a Hegel. Las obras

18. “Si bien la preocupación estética, formal y lingüística en ellos [en las tendencias no-pictóricas de las décadas de 1960 y 1970], el performance en Venezuela, como en América Latina, tiene un marcado interés crítico en los procesos sociales, idiosincráticos y políticos” (María Elena Ramos: “Una aproximación al cuerpo del performance en Venezuela” en *Revista Pulgar*, Caracas 2007).

19. Gabriela Rangel: “El arte de los rincones: Notas sobre las experiencias no-objetuales en Venezuela” en *Arte ≠ Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, El Museo del Barrio, Nueva York, 2008, p. 255.

20. “La modernidad artística en Venezuela se soñó a sí misma como el país soñó su propia modernidad: impecable. [...] El cientismo logró, por primera vez en la historia de nuestras artes plásticas, que la creación artística venezolana estuviese al día con el arte internacional. [...] La modernidad artística en Venezuela fue y es formalista. Ha intentado deshacerse de las circunstancias históricas y locales. Ha producido obras puras, plásticamente perfectas y abstractas. Se puede interpretar nuestra modernidad encarnada por el cientismo, como un deseo de superar, a veces negándolo, el país real, convertir su paisaje tosco y precario en un paisaje impecable y transparente” (Luis Pérez Oramas: *La invención de la continuidad*, Galería Nacional de Arte, Caracas, 1997, p. 17).

21. “Es importante señalar el papel central que tuvo Carlos Giménez en la articulación pública de los lenguajes experimentales y trans-disciplinarios que favorecieron la legitimación institucional del performance y las acciones. No es casual que esta suerte de edad de oro del arte no-objetual también coincida con el regreso al país de Pedro Terán, Diego Barboza, Rolando Peña, Carlos Zerpa, Yeni y Nan y la aparición de artistas emergentes como Marco Antonio Eitedgui, Alfred Wenemoser y Juan Loyola” (Gabriela Rangel: “El arte de los rincones: Notas sobre las experiencias no-objetuales en Venezuela” en *Arte ≠ Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, El Museo del Barrio, Nueva York, 2008, p. 257).

no están “presentes” al ser vistas, al contrario, todo el andamiaje de la decepción que despliegan artistas como Reinhardt se da únicamente para poner en cuestión la visibilidad. Hay una exigencia de considerar el arte en su totalidad en una clave filosófica wittgensteiniana, esto es, terapéutica:

“Aquí es donde yo propongo que debe residir la viabilidad del arte. En una época en que la filosofía tradicional es irreal debido a sus presuposiciones, la habilidad del arte por existir dependerá no sólo de que no cumple un servicio -como distracción, como experiencia visual (o de otro tipo), o como decoración- que es algo que no puede ser fácilmente emprendido por la cultura kitsch y la técnica, sino también de su capacidad de mantenerse viable no asumiendo la posición filosófica; pues el carácter único del arte estriba en su capacidad para permanecer por encima de los juicios filosóficos. Es en este contexto que el acto tiene ciertas similitudes con la lógica, las matemáticas y también, con las ciencias. Pero mientras estas otras empresas son útiles, el arte no lo es. Evidentemente el arte sólo existe por el arte.

En este periodo de la humanidad, el arte puede ser, después de la filosofía y la religión una de las empresas que satisfaga lo que en otras épocas se ha llamado “las necesidades espirituales del hombre”. O por decirlo de otro modo, podría ser que el arte tratase análogamente del estado de cosas “metafísicas” que la filosofía tenía que tratar mediante afirmaciones. Y la fuerza del arte es, precisamente, que incluso la frase anterior es una afirmación que no puede ser verificada por el arte. El único objetivo del arte es el arte. El arte es la definición del arte”²².

La segunda parte del ensayo de Kosuth comienza con una batería de citas que hablan de desaliento, inanidad, informalidad, inespecificidad como fines permanentes del arte. La cita más precisa es una de Duchamp: “En Francia existe un viejo refrán que dice “tonto como un pintor”. El pintor era considerado estúpido, pero el poeta y el escritor eran muy inteligentes. Y yo quería ser inteligente. Tuve que pensar en inventar. Tuve que pensar en inventar. No sirve de nada hacer lo mismo que hacía tu padre. Ni ser otro Cézanne. En mi época visual existe algo de esa estupidez del pintor. Toda mi obra anterior al *Desnudo* era pintura visual (retiniana). Pero luego llegué a la idea. Me pareció que la formulación ideática era un modo de apartarse de las *influencias*”. En medio de una genealogía de las alianzas y los militantes del conceptualismo, Kosuth afirma que la definición “más pura” del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los *cimientos* del concepto de “arte” en lo que este ha venido a significar actualmente, un comportamiento que llegó a concretarse en “exposiciones” que no existían en ningún lugar a no ser de en el catálogo, destinadas a las revistas y el archivo. Kosuth no es ajeno al *final de los grandes relatos* que adviene en la postmodernidad (el sueño de la historia como progreso infinito, del fundamento como unidad de sentido, de la razón como plenitud y del poder como sujeto) al desplegar su combate contra los elementos del *modernismo*: el científicismo (el foto-realismo) y el espectáculo (el pop). El artista conceptual es un *antropólogo* involucrado y un *historiador*, pero también alguien que contextualiza gramatical y políticamente sus planteamientos, aunque, en apariencia, su preocupación sea, exclusivamente “lingüística”.

22. Joseph Kosuth: “Arte después de la filosofía” incluido en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1982, p. 419.

Simón Marchán Fiz dedica en su libro de referencia *Del arte objetual al arte de concepto* (1972, 2ª ed. 1974) un capítulo al análisis de la inversión de las tendencias del *conceptualismo tautológico* que ejemplificaría, precisamente, Kosuth que es entendido como el creador que ha acentuado más la eliminación o desmaterialización del objeto, confiando una prioridad, casi absoluta, a la idea sobre la realización. Marchán aprecia la reacción de Kosuth contra el formalismo de las artes objetuales, estableciendo una separación completa entre estética y arte, apoyada en una escisión previa entre percepción y concepto, conduciendo de este modo al objeto a su máxima desmaterialización. Pero también muestra sus reservas con respecto a la defensa del arte como proposición analítica, cuya validez depende de los signos que contiene y, de esa forma, carece de vinculación referencial con el mundo y las cosas. “El arte como tautología se presenta como *contexto autónomo* y como *función de sí mismo*, opuesta a la del programa sintético. El arte sólo existe en el contexto del arte, pues el arte sólo existe por su propia búsqueda”²³. Simón Marchán defiende, *más allá de la tautología*, un arte conceptual *ideológico o materialista*: a través de la práctica artística se trataría de sintonizar con una instancia antropológica de la praxis experimental como base para una *teoría emancipatoria* enfrentada a determinados comportamientos de la actividad social. Considero que es propiamente en esta clave del *conceptual anti-tautológico* donde deben situarse las obras de artistas conceptuales venezolanos como Claudio Perna, Rolando Peña o Roberto Obregón. Ciertamente el arte conceptual, incluso el caracterizado por introducir intenciones ideológico-críticas²⁴, estaba siendo sometido a una “formalización museística” ya a comienzos de los años setenta, produciéndose, como ha indicado Luis Camnitzer, el paso hacer arte como política para, en su lugar, hacer arte político²⁵. Sin duda, la exposición *Information* montada en 1970 en el MoMA juega un papel decisivo en la “canonización” y, a su vez, neutralización formal del arte conceptual; en esa muestra fueron incluidos artistas latinoamericanos como Hélio Oiticica, Cildo Meriles, Artur Barrio, David Lamelas, Alejandro Puente o The New York Graphic Workshop (integrado por Luis Camnitzer, Liliana Porter y José Guillermo Castillo) y, aunque el comisario Kynaston McShine, tomaba en cuenta las diferencias entre un artista instalado en el mainstream o desubicado en una peligrosa periferia como la específica de América Latina, lo cierto es que su apuesta discursiva cimentaba la corriente del conceptual lingüístico. La búsqueda de un conceptualismo ideológico²⁶, más allá de la “estética de la administración” tenía también que ver, como advertiera Oscar Masotta, con

23. Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 256.

24. Cfr. Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 288.

25. “Dos eventos en 1970 marcaron o predijeron el cambio. Uno fue la muestra *Information* del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Con la idea de definir un estilo internacional usando el nuevo arte, esta muestra reunió a la mayoría de los artistas conceptualistas de izquierda. Ahí nos amansaron la obra en un contexto museístico. El segundo evento fue una carta abierta que el reverenciado líder campesino Francisco Julião dirigió a los estudiantes brasileños. En ella recomendó el abandono de las estrategias de guerrilla. Según él, la oposición a la dictadura solamente era posible a través de la negociación con los partidos tradicionales. Y eso dentro de las condiciones ofrecidas por los mismos generales que estaban aterrorizando el país. En su momento fue chocante y traumático. A la larga, supongo que le salió más o menos bien” (Luis Camnitzer: “La visión del extranjero” en Gerardo Mosquera (ed.): *Adiós identidad. Arte y cultura en América Latina. I y II Foros Latinoamericanos*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 2001, p. 153).

26. “Thus, while North American artists –echoing Kosuth’s dictum, “the absence of reality in art is, precisely, the reality of art”– addressed their criticism to the institutionalized world of art, Latin American artists, for the most part, made the public sphere their target. Thus, not only was the work intended to operate at the ideological level, but ideology itself became the fundamental “material identity” for the conceptual proposition. In such terms, “ideological conceptualism”, as Simón Marchán Fiz observed in 1972, is not “a pure productive force, but a social one”, in other words, one that is not satisfied with an investigations of its own recurrent conditions (tautology) but seeks to actively transform the world through the specificity of art” (Mari Carmen Ramírez: “Tactics for Thriving on Adverity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980” en *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Queens Museum of Art, Nueva York, 1999, p. 55).

la activación del *happening* que vendría a invertir la relación habitual entre los medios de comunicación y los contenidos comunicados²⁷. Considero que el proto-conceptual venezolano tiene que ver con la reacción contra el “paradigma lingüístico” tanto como con una permeabilidad a la cultura *pop* y a las prácticas creativas vernáculas. De la misma forma que El Techo de la Ballena no pretendía ser un *remake neodadaísta*²⁸, asumiendo explícitamente tácticas que podríamos caracterizar como propias de la “guerrilla cultural”, y que *Imagen Caracas* rompía con las convenciones teatrales para asumir la experiencia (crítica y conflictiva) de la calle²⁹, las propuestas de artistas como Claudio Perna o Rolando Peña pugnaban por superar el ostracismo al que estaba sometido todo comportamiento ajeno al regodeo pictoricista. Bastaría revisar lo acontecido el salón que Lourdes Blanco organizó en los años setenta en la Sala de la Fundación Mendoza con el provocador título de *Once Tipos*³⁰ para comprobar que, en esos momentos, estaban emergiendo con entusiasmo una serie de artistas que querían apartarse tanto de la nueva figuración cuanto del cientismo ejemplificado por el arte abstracto-cinético, en un esfuerzo intempestivo que buscaba favorecer la participación del público pero también agitarle para hacer que pierda su seguridad.

Uno de los artistas cruciales en la *emergencia conceptual venezolana* fue Claudio Perna, profesor de Geografía en la Universidad que experimentó con toda clase de formas artísticas (arte por correo, origami con poemas, fotografías, piezas de cine en *Super 8*, objetos encontrados, libros de artista, mapas, etc.) y realizó colaboraciones con creadores como Charlotte Moorman, Antoni Miralda o Antoni Muntadas, que habían viajado a Venezuela invitados a los festivales internacionales de vídeo organizados en el Museo de Arte Contemporáneo por Margarita D’Amico. Claudio Perna, que entendía que el sistema cultural segregaba lo popular, presentó, como recuerda Gabriela Rangel, en dos ediciones distintas del salón *Once Tipos* al conjunto de salsa *Chicles* de Antonio Mendoza como “escultura sonora” y más adelante *Lluvia, escultura social* que era una instalación consistente en una prostituta sentada junto a una mesa y un jukebox; en cierto sentido, estaba anticipando, la estética relacional al presentar esta “realidad en crudo” como una situación construida y, ciertamente, lúdica. Perna, reconociendo su deuda con el pensamiento de Simón Rodríguez pero también con Marshall McLuhan, estaba interesado por la oralidad y la comunica-

27. “Los happenings han surgido como prolongación de “obras ambientales” donde se trata de envolver a los sujetos de la audiencia con medios directos y estímulos sensibles (olores, colores, etc.). Y sí existe diferencia entre una ambientación y un happening, ya que, en éste al menos, la audiencia puede ser transformada de un lugar a otro; ambos tipos de obras exigen la determinación cuantitativa de la audiencia” (Oscar Masotta. “El mensaje fantasma” (1967) en *Conciencia y estructura*, Ed. Jorge Álvarez, Buenos Aires, p. 249).

28. “Pareciera que todo intento de renovación, más bien de búsqueda o de experimentación en el arte, tendiera, quiérase o no, a la mención de grupos que prosperaron a comienzos de este siglo, tales como Dadá o el Surrealismo. Si bien es cierto que tenemos muy en cuenta estas experiencias al fundar El Techo de la Ballena, no pretendemos revivir actos ni resucitar gestos a los que el tiempo ha colocado en el justo sitio que les corresponde en la historia de la literatura y las artes contemporáneas” (Ángel Rama: “Pareciera que todo intento de renovación”, manifiesta fundacional de El Techo de la Ballena, en *Antología de El Techo de la Ballena*, Ed. Fundarte, Caracas, 1987, p. 49). “El único antídoto al arte cinético fue dado por el grupo de *El techo de la ballena* (1960-1968), el cual tenía más conexiones con la tradición surrealista que con las rupturas conceptualistas” (Luis Camnitzer: *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Ed. Cendeac, Murcia, 2009, p. 256).

29. “Nosotros queríamos un espectáculo críticos frente a nuestro tiempo. Frente a la relación hombre-ciudad-objeto. Por eso no era en la escena que íbamos a buscar la respuesta. Era en la calle, en las ferias” (Inocente Palacios: “Imagen Caracas, A Unique Place” en *The Drama Review*, vol. 14, n° 2, Latin American Theatre, Invierno, 1970, pp. 130-137).

30. Cfr. Juan Carlos Palenzuela: *Once Tipos*, Ed. Academia de Historia, Caracas, 2002.

ción³¹. Aunque es un verdadero *pionero* de las prácticas conceptuales latinoamericanas (basta recordar que entre 1965 y 1967 realizó la serie de fotografías *Objetos como concepto* que le sirven para convertir a la naturaleza muerta en un instrumento para pensar)³², su obra ha sido sometida a una revisión en el modo de una exposición retrospectiva tardíamente: en el año 2004 en la Galería de Arte Nacional con el título de *Arte Social*. Una serie crucial de Perna es la que titula *Alienamientos*, en la que sedimenta sus viajes desde Caracas a su casa de la playa³³; fotografía, entre otras cosas una señal de trágico de prohibido adelantar, unas personas haciendo cola en la calle, la vegetación del arcén de una carretera, un perro o el espejo de un automóvil, siempre con la presencia fantasmal de una mano que introduce tanto la dimensión “indicial” cuanto lo meta-icónico. En estas meditaciones nómadas, Perna está en sintonía, por ejemplo, con Pedro Terán que fue dejando sus huellas en *Caminando un año*, recorriendo ciudades en las cuatro estaciones, observando la luz y sus transformaciones.

La “heterodoxia artística” de Perna es semejante a la que ha manifestado Rolando Peña desde los lejanos años sesenta, actuando como un inequívoco precursor en Venezuela del happening, la danza y el cine experimental, internándose en el *underground* neoyorquino o explorando los límites de la santería. El imaginario complejo del “Príncipe Negro” le ha llevado desde las fronteras expandidas de lo teatral a una *incorporación polémica* en la que el petróleo se va a convertir en su material obsesivo. Tras haberse aproximado a la *modern dance* en los Estados Unidos y al círculo de la Factory warholiana³⁴, Rolando Peña desplegó

-
31. “Su arte interroga el papel del lenguaje oral en la comunicación, la identidad, la territorialidad, la relación entre el arte, la ciencia y la vida, así como la importancia del medio de comunicación, utilizado para transmitir un mensaje. El artista recurre principalmente al *collage*, para el cual utiliza la imagen fotográfica o sus variantes (fotocopias, polaroids, diapositivas), tomada por él o recuperada, a la que a veces añade textos con el objeto de crear asociaciones de ideas” (Ángeles Alonso Espinosa: “Claudio Perna” en *América Latina. Fotos + Textos. 1960-2013*, Museo Amparo, Puebla, 2014, p. 18).
32. “En 1967, o por entonces, el artista venezolano Claudio Perna (1938-1997) armaba naturalezas muertas, las fotografiaba, y les daba el título de “Objetos como conceptos”. Desde el punto de vista del conceptualismo hegemónico ese trabajo era heterodoxo y falto de rigor, y Perna no sería aceptado como un contribuyente del conceptualismo. Sin embargo, si examinamos el trabajo de Perna con más cuidado descubrimos algunas cosas útiles para entender el conceptualismo en América Latina. La obra de Perna adoptó una estrategia conceptualista en el sentido de que primero construyó su propio *ready-made* y luego se apropió de él en otro contexto. Por lo tanto, se puede decir que lo que Perna hizo fue determinar literalmente la importancia y el valor de la imagen visual de acuerdo a lo que dice al nombrarla. El texto portaba el significado. Desde el punto de vista del *mainstream*, la presencia material de la obra era excesiva. Pero lo que realmente hizo Perna, fue *recontextualizarla*” (Luis Camnitzer: *Didáctica de la liberación*, Ed. Cendeac, Murcia, 2009, p. 51).
33. “Las imágenes, en blanco y negro y en tamaño estándar de 8x10 cm, son sobrias, austeras, simples. Carentes de cualquier sofisticación compositiva, estas fotografías se caracterizan por los signos sociales que dan forma al paisaje: las señales de tráfico, las líneas blancas sobre el asfalto, el perro callejero, la gasolinera, etc. Al margen de la noción de “Travelogue”, de la carretera vista a través de la mirada subjetiva del fotógrafo que ha inspirado tantos trabajos fotográficos durante el siglo XX (*American Photographs* de Walker Evans y *The Americans* de Robert Frank, vienen a la mente), esta serie de imágenes ponen en duda tanto la posibilidad de una mirada no mediatizada del fotógrafo/autor, su “punto de vista” personal, como la posibilidad de ofrecerla mediante el lenguaje fotográfico. Como reconocimiento de esa imposibilidad cada imagen lleva impresa una xerocopia de la mano abierta de Perna. Con ello el fotógrafo logra un objetivo doble: primero, recalca lo evidente del signo fotográfico mediante lo evidente de la mano xerocopiada; así consigue poner de manifiesto la naturaleza paradójica del índice fotográfico: en parte representación y en parte vestigio de una presencia ausente. Segundo, actúa como símbolo hiperconvencional de la firma del artista; problematizando así la noción de originalidad de la visión “del autor”” (Mónica Amor y Octavio Zaya: “Introducción” en *Más allá del documento*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, p. 20).
34. “Fui a N.Y., en 1963, invitado por Martha Graham, para hacer un curso intensivo de Danza Contemporánea en su academia, para ese entonces ya había incursionado en el teatro, cine happenings, en esa ocasión en casa de Adelaide de Menil, la hija de John de Menil, coleccionista de arte y patrón de las artes, conocí a Andy Warhol, fue una introducción rápida, y luego lo vi en inauguraciones de exposiciones, en esa ocasión me quedé 3 meses en esa gran ciudad. Regresé a mi país, pero con la intención de regresar de nuevo lo más pronto posible, intuí que hay pasarían cosas muy importantes, mi intención no me falló, y la historia habla por sí sola” (Rolando Peña: respuesta a un cuestionario que le envié en junio del 2015).

una actividad de provocadora violencia física³⁵. La posición estética de Rolando Peña parte de un problema de identidad (la frase “el petróleo es mío” incide en la especificidad de lo venezolano) hasta llegar a una compleja retórica: “el petróleo no es parte de su lenguaje, más bien es su propio lenguaje, y bien sabemos que el hombre no puede salirse de su lenguaje, como sostenía Wittgenstein”. El compromiso conceptual con el petróleo se hace desde una estilística característica de la deriva conceptual del arte latinoamericano, como una inversión de la normatividad anclada en lo tautológico: “Todos los medios son válidos para erigir una creencia plural que parte únicamente del individuo y de su hondo vacío existencial, enfrentado en la plenitud diversa de la creación que nos rodea como una explosión incesante. La Santería, el código de las muertes enterradas en el fondo de la tierra, el icono del barril dorado transformado en lenguaje suelto y versátil, sirve a Peña para expresar lo que el tiempo produce en él, la resistencia, primero, la acción después, finalmente el asombro de tocar y concernir a los demás”. Rolando Peña reescribe el simbolismo del petróleo, partiendo de la visión que los indígenas tenían de él como Mene, una gruesa sustancia que servía para calafatear canoas, hasta las referencias a la excavadora o al obsesivo código del barril. El petróleo no sólo es un elemento de identidad, también es un símbolo ambivalente que remite tanto a la riqueza cuanto a la pobreza extrema o a la dialéctica de orden social y desorden natural. “Rolando reclama, pero sólo para aclarar el sentido de la distancia. La tradición, el rito, la santería, la técnica, el petróleo se convierten de tal modo en un arcano indescifrable de todo aquello que amamos ¿o poseemos?; su obra atrapa valores evidentes, transfigurándolos en símbolos”. Con todo, tenemos que tener presente que el petróleo es invisible, salvando la mínima dosis del pequeño bote del múltiple *Crude Oil* que realizara para la Documenta de Kassel de 1987; lo que se ofrece, insistentemente, a la visión es el barril dorado, en una metonimia (el continente por el contenido) que Peña radicaliza: barriles suspendidos en la instalación *Les Droits de Mene* (1989), inclinados en una diagonal dramática cerca de una crucifixión en *Mene Suspendu* (1987) en la Chapelle Saint Louis de la Salpêtrière, incrustados en la tierra (*Diagonales* o *Gran diagonal*, 1990), desgarrados, mostrando su vacío, en la instalación *Adelante con confianza* (1986) o en *El petróleo soy yo* en la Bienal de La Habana de 1986 o en aquel potente muro que creara en 1981 en Cayman Gallery de New York. En la estética de Rolando Peña la crítica está contrapesada por la ironía, ese arte de los matices y de la errancia, o, en el extremo, en palabras de William Niño Araque, por la deriva hasta la perversión. La experiencia artística es, en este caso, el cauce de la rebelión, esto es, de una actitud contestataria que no cae en el patetismo de los comportamientos panfletarios de los que habitualmente llamamos “arte político”. El procedimiento de Peña tiende, dramáticamente, tanto a la implicación subjetiva,

35. “Rolando Peña [...] pionero del happening y el performance quien en sus idas y venidas de Nueva York y Europa frecuentó el círculo de Andy Warhol, participando en las actividades de la primera *Factory* que incluyeron experiencias en cine y teatro experimental. Peña cursó estudios de danza contemporánea en la compañía de Martha Graham, en una línea equivalente a la adoptada por Antonieta Sosa o la artista feminista Nela Ochoa. Realizó obras tempranas que presentó en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, situadas a caballo entre el teatro y el performance. Entre éstas destaca *Homenaje a Miller*, realizada en colaboración con el escritor José Ignacio Cabrunas y el arquitecto Domingo Álvarez. En la década de 1970, Peña había participado en los festivales y exposiciones organizados por Margarita D’Amico. Años más tarde, presentó un performance en el *V Festival Internacional de Teatro* de especial potencia simbólica e impacto, *Petróleo Crudo*, donde a través de una serie de acciones físicas en las cuales violentaba su cuerpo y destruía objetos, culminaba bañándose en petróleo líquido que vertía de un barril. También conocido como el *Príncipe Negro*, Peña se apropió en delante de la principal fuente de producción energética del mundo para transformarla en metáfora de la nación condenada por su propia riqueza” (Gabriela Rangel: “El arte de los rincones: Notas sobre las experiencias no-objetuales en Venezuela” en *Arte ≠ Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, El Museo del Barrio, Nueva York, 2008, p. 259).

cuanto a lo que, en términos brechtianos, llamaríamos el distanciamiento: una interrupción de lo épico que impide una resolución catártica que finalmente sería una liberación de aquello que nos atemoriza. Pierre Restany ha señalado que este *humanismo tecnológico* está tan próximo al hecho moral como a “la magia exorcista”.

Mientras Rolando Peña fue *incorporando un dispositivo crítico-energético*, en el que hay un componente des-fetichizador que va de lo religioso a lo económico, de la ciencia a la articulación de lo social, Claudio Perna se adentró con decisión en la desmaterialización del arte, planteando en ciertas ocasiones un cuestionamiento de la “autoría” al encargar pinturas a rotulistas de cine o utilizando fotocopias y fotografías de desechos en una exposición en la que intentaba reconfigurar el imaginario nacional desde las franjas residuales; en una obra de la serie *Materia prima de los placeres privados de la carne* (1984), Perna toma una fotografía de una stripper de una revista y la confronta con la imagen de un sujeto tumbado al que “bautizaba” como “El dueño de la fotografía” en un juego tan burlón cuanto aparentemente tautológico³⁶. Tanto Perna cuanto Peña quieren por medio de sus trabajos *re-pensar Venezuela*, sea por medio de una mutación cartográfica o de un reciclaje de lo energético, utilizando imágenes estereotipadas o recurriendo a una nueva mitología. Claudio Perna consideraba que el ambiente no es otra cosa que una percepción del espacio para añadir que “hay tantos ambientes como espectadores”; con una mezcla de lucidez y humorismo perverso se apropió de una frase de Simón Bolívar en la que invocaba las “moral y luces” necesarias para formar la nación con la voluntad de realizar un *detournement* de que salía la consigna de que se precisaban “moral y luces” para adentrarse en Venezuela.

III.

John Berger ha observado que la mayoría de los miles de millones de llamadas de móvil que se producen cada hora en las ciudades y los pueblos de todo el mundo empiezan con una pregunta sobre el paradero del que llama. Los seres humanos necesitan inmediatamente saber dónde están. “Es como si la duda les acosara y les hiciera pensar que no están en ningún sitio. Están rodeados por tantas abstracciones que tienen que inventar y compartir sus propios puntos de referencia provisionales. Hace más de treinta años, Guy Debord escribió unas palabras proféticas: “... la acumulación de masa produjo mercancías para el espacio abstracto del mercado; del mismo modo que ha aplastado todas las barreras regionales y legales y todas las restricciones empresariales de la Edad Media que sostenían la calidad de la producción artesanal, también ha destruido la autonomía y la peculiaridad de los lugares”. La palabra clave del caos mundial es deslocalización, o relocalización, que no sólo hace referencia a la práctica de trasladar la producción al lugar en el que la mano de obra es más barata y las leyes son mínimas, sino que contiene la fantasía enloquecida del nuevo poder sobre lo que está fuera, el sueño de menoscabar la categoría y la confianza de todos los lugares establecidos para que el mundo entero se convierta en un mercado continuo. El consumidor es fundamentalmente alguien que se siente o se ve empujado a sentirse perdido si no está consumiendo. Las marcas y los logotipos son los toponímicos de

36. “Al darle el título de “El dueño de la fotografía”, Perna pasa de la tautología previa a la creación del contexto. El sistema se abre para incluir también a la primera foto, y la tautología se convierte en un peón dentro de un juego más grande. Sin embargo, la construcción tan simple de la obra y de la relación entre los títulos oculta el cambio complejo detrás de lo que aparenta ser una construcción narrativa simple y lógica” (Luis Camnitzer: *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Ed. Cendeac, Madrid, 2009, p. 258).

Ninguna Parte”³⁷. Bulent Diken señala que en las ciudades contemporáneas el sitio de la ley, lo que propiamente llama *estado de excepción*, dentro de la ley tiende a transformar el espacio urbano en un espacio biopolítico dislocado en el que las categorías políticas de las modernidad (tales como izquierda/derecha, privado/público, absolutismo/democracia) están entrando en una zona postpolítica de indistinción y por ende disolviéndose. La misma apología de la hibridación y del nomadismo no suele reparar en que el poder mismo se ha vuelto “rizomático”³⁸. Acaso el arte contemporáneo puede ser algo más que el ornamento hiperbólico o la consigna patatera, generando preguntas críticas, ofreciendo *otros puntos de vista*. De nada serviría que fuera algo “maravilloso” o enigmático, pues todo lo que tiene esas características ingresa, rápidamente, en el olvido. Lo que necesitamos son *operaciones metafóricas*³⁹ intensas, tenemos que contar historias que generen *sitio*. Sabemos lo difícil que es construir una obra que suponga una *resistencia crítica*⁴⁰ en un momento en el que el “discurso” dominante no lleva a *ningún sitio*⁴¹.

La *dislocación contemporánea* nos ofrece *otras cartografías*, testimonios o relatos que no tienen necesariamente que transformarse en “consignas”, sino que tienen *pertinencia y ajuste contextual*, esto es, nos ponen en *primera línea del conflicto*⁴². Muchas manifestaciones artísticas latinoamericanas han sabido asumir el *contexto*⁴³. Las obras de Claudio Perna, Rolando Peña y Roberto Obregón pueden entenderse como modelos de *geografía vivida*, donde las prácticas híbridas *pop-conceptualistas* surgen de un deseo radical de trazar mapas concretos que tengan “operatividad” en Venezuela. Los mapas fueron usados como ambientes sobre el papel en los cuales Perna “instalaba” información ecléctica: “Entre otras cosas incluía instantáneas personales, discos de computadoras, fotos de edificios y paisajes

37. John Berger. “Diez notas sobre “el lugar”” en *Babelia*. *EL PAÍS*, 16 de Julio de 2005, p. 16.

38. “Hasta ahora la crítica artística al capitalismo ha enfatizado ideas tales como la hibridez, el nomadismo, la subversión y la transgresión en contra del poder. La filosofía francesa post-estructuralista, por ejemplo, se opone abierta y vigorosamente al capitalismo y al poder con un crítica estética: el nomadismo en contra de lo sedentarios, el situacionismo en contra de la sociedad del espectáculo, etc. Sin embargo, la crítica estética [en la actualidad] parece estar acoplándose al poder que, en sí mismo, en el “espacio de flujos”, se ha vuelto nómada” (Bulent Diken: “From the City to the Camp, Bare Life and Urban Post-politics” en *Arte y Ciudad*, Segundo Simposio de Teoría del Arte Contemporáneo (SITAC), México, D.F., 2003, p. 172).

39. “Las operaciones metafóricas pueden ser leídas como alusiones a lo que no se deja atrapar por conceptos unívocos, a lo que vivimos, y está en tensión con lo que podríamos vivir, entre lo estructurado y lo desestructurante” (Néstor García Canclini: *La globalización imaginada*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 58).

40. “En los años recientes, el rescate celebratorio y por momentos voyerista de prácticas vinculadas con el desarrollo de un urbanismo informal, y con la infiltración de estructuras parasitarias, al que han abogado algunas manifestaciones artísticas, parece querer resucitar el llamado que hiciera Henri Lefèbvre, al afirmar que el espacio urbano debía convertirse en la obra de sus usuarios para generar una forma de resistencia frente a la regulación e institucionalización de la esfera pública y a su codificación con base en una serie de intereses políticos o económicos” (Magali Arriola: “Escultura y propiedad en estado de excepción” en *[W] Casa. Home*, n° 4, Oporto, 2004, pp. 31).

41. “[...] lo más importante que hay que comprender y recordar es que los beneficiarios del caos actual, con sus comentaristas incrustados en los medios, desinforman y conducen a engaño sin cesar. Nunca hay que debatir sus declaraciones ni los términos plagiados que acostumbra a emplear. Hay que rechazarlos y abandonarlos sin reparos. No llevan a nadie a ningún sitio” (John Berger: “Diez notas sobre “el lugar”” en *Babelia*. *EL PAÍS*, 16 de Julio del 2005, p. 16).

42. “Hoy nos parece característicamente abstracto y eurocéntrico hasta el hartazgo todo cuanto nos interesaba hace unos cuarenta años, el final de las vanguardias occidentales y sus coletazos: sobre todo, sus elaboradísimas estrategias de teoría y crítica y la extremada autoconciencia de las formas literarias y musicales. Ahora se confía más en los informes que vienen de primera línea: allí donde se libra la batalla entre los tiranos locales y la oposición idealista, las combinaciones híbridas de realismo y fantasía, las descripciones cartográficas y arqueológicas, todas las investigaciones de formas mixtas en las que se relatan experiencias de exilios sin término (ensayos, vídeos y películas, fotografías, memorias, cuentos, aforismos)” (Edward W. Said: *Cultura e imperialismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p. 507).

43. “El multiculturalismo ha orientado un creciente proceso de sociologización y antropologización del arte que, en el caso latinoamericano, espera que sus prácticas testimonien un compromiso directo del arte contra las violencias históricas y las exclusiones culturales a través de una mayor *referencialidad de contexto*” (Nelly Richard: p. “Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial” en *Sur, sur, sur, sur*, Ed. SITAC, México, 2010, p. 39).

de las regiones por donde viajaba”⁴⁴. Perna crea entre 1970 y 1980 una serie de mapas intervenidos sobre los que añade distintos elementos, confrontando tanto la escala física cuanto la humana, planteando un desajuste entre la representación científica y la percepción humana del territorio.

“Según el artista, volver a mapear Venezuela es el mejor medio para estudiar las relaciones entre el hombre y la naturaleza, así como las culturas que se desarrollan y se entrecruzan. Con la obra *República de Venezuela-Mapa ecológico* (1975), pretende mostrar que Venezuela es «un pedazo de todo», sometido a la influencia de Europa, al utilizar un mapa del país sobre el cual pega diapositivas de manuscritos griegos, dibujos de la Biblioteca Nacional de Francia o reproducciones de cuadros de Paolo Veronese. En la obra *Venezuela*, revalora las culturas prehispánicas y la relación de los venezolanos con la naturaleza, al pegar imágenes de una cerámica precolombina y objetos relativos al cultivo del algodón. Gracias a este acercamiento geográfico original, Claudio Perna cuestiona las nociones de territorio, identidad y nación, al tiempo que propone una nueva manera de percibir su país. En efecto, el artista sostiene: «Mi terreno es el descubrimiento y desde allí formulo un arte de preguntas»⁴⁵. Claudio Perna estaba, literalmente, fascinado por Venezuela, un país al que define como una gran unidad territorial, “compuesta de múltiples realidades físicas y culturales, de habitantes y actividades, de percepciones, de tesoros que testimonian la continuidad de las ideas”.

Algunas obras de Roberto Obregón, como la serie *Crónicas, Procesos y Disecciones*, son una suerte de mapas enigmáticos de paisajes anímicos y tristezas que no ha querido volver literales⁴⁶. Desde comienzos de los años setenta, recurriendo a la fotografía pero con una actitud “alegóricamente pictórica”, Obregón va a comenzar a documentar, de modo obsesivo, las metamorfosis de la rosa. El *herbario conceptual* desplegado por este artista tiene algo de réplica al nominalismo “tautológico” de Joseph Kosuth: donde este muestra una silla real, fotografiada y definida por el diccionario, Obregón muestra una rosa viva, otra seca y la tercera pintada. Con una actitud inequívocamente reflexiva⁴⁷ en la que detecto un fondo de melancolía. El esquema sombrío de la flor adquiere una dimensión, al mismo tiempo, íntima y monumental, obligándonos a pensar nuestra relación con la naturaleza, en una suerte de indagación cuasi-alquímica⁴⁸. Obregón taza una suerte de vocabulario de la

44. Luis Camnitzer: *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Ed. Cendeac, Murcia, 2009, p. 257.

45. Ángeles Alonso Espinosa: “Claudio Perna” en *América Latina. Fotos + Textos. 1960-2013*, Museo Amparo, Puebla, 2014, p. 18.

46. “A partir de la documentación y clasificación de los procesos de transformación del paisaje, de la rosa y de su propia vida, y vinculando a su vez, paradojas entre naturaleza y cultura, Roberto Obregón realizará uno de los trabajos más densos y enigmáticos de la década [de los 80]. Sus *Crónicas, Procesos y Disecciones* trazarán los ciclos del tiempo y la materia en un complejo mapa de territorios interiores y de duelos privados” (Rina Carvajal: “Venezuela” en Edward Sullivan [ed.]: *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Ed. Nerea, Madrid, 1996, p. 153).

47. Lourdes Blanco ha señalado que las rosas de Roberto Obregón, atrapadas en jaulas de papel, son pequeñas obras maestras de la visión y la reflexión: “Ha creado objetos físicos que evocan al libro y al cuaderno, como producto de la mano del hombre, desde su formato dieciseisavo, tan apropiado a la relación mano y ojo, hasta el color de los cantos, tan inesperado y radiante como los ejemplares marmolizados del siglo XVIII) (Lourdes Blanco: *Cincoincidentes*, Museo Barquisimeto, 1984).

48. “Obregón amplificó en negativo los pétalos de una rosa anónima, llevados a escala monumental, conmoviendo al espectador frontal con el histórico símbolo tan caro a los alquimistas y simbolistas, presentándolo sin anécdotas, sin temperaturas emocionales y sin color, deconstruyendo a la rosa y a todas las rosas en sus componentes básicos, en un acto ambiguo de magnificación y desmitificación” (Luis Ángel Duque: “La década prodigiosa” en *Los 80. Panorama de las artes plásticas en Venezuela*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1990, p. 41).

belleza *sin por qué* de la rosa y, al mismo tiempo, alude, forma cifrada al dolor existencial. “Desde los tempranos años sesenta –apunta Ariel Jiménez- Roberto Obregón desarrolló una obra obsesivamente centrada en el recurso simbólico de la rosa. Trabajó y vivió siempre al límite; entre la necesidad de compensar sus profundos dolores personales y la voluntad de crear símbolos universalmente compartidos; entre los recursos “secos” y metódicos de un formalismo “conceptual” y las herramientas discursivas y casi herméticas de un arte de claro origen literario. La disección metódica de la rosa fue su principal herramienta de lenguaje; con ella abordó la naturaleza cíclica del tiempo (de evidente inspiración Borgeana), en sus *ciclos hidrológicos* de 1975-78, y dramas planetarios como el SIDA, a través del tema de la rosa enferma, de 1993. Creó, con su serie de obras tituladas *Niagaras*, candorosas conversaciones imaginarias entre sus más cercanos amigos, parientes e ídolos de la cultura pop, como imaginó una sutil y casi abstracta sublimación del suicidio colectivo en su serie de *Masadas*, a partir de un drama real: la masacre en Guyana en 1978, donde murieron cerca de 914 fieles de la secta El Templo del pueblo. Con esa casi secreta manera de abordar el sufrimiento humano en un contexto que dejaba muy poco lugar para el dolor, Obregón se convierte sin duda en una figura fundamental del arte durante la segunda mitad del siglo XX venezolano”.

Si la obra de Roberto Obregón tiene un tono tan vitalista cuanto doloroso, la primera de las performances de Rolando Peña fue propiamente un funeral⁴⁹. Los artistas contemporáneos tienen que asimilar la erosión inevitable de los signos, en algunos casos desde el sarcasmo o, más concretamente, a partir del talante irónico, ese inusual arte de los matices. Sabemos que los objetos de la recolección del arte y de la cultura son susceptibles de nuevas apropiaciones de nuevas apropiaciones y que “los desarrollos actuales cuestionan el estatuto mismo de los museos como teatros histórico-culturales de la memoria. ¿La memoria de quién? ¿Para qué propósito?”⁵⁰. Esa pregunta por la estrategia nos permite subrayar que la traducción como distorsión coopera en el desfondamiento de la “autoridad cultural”. Así, Nelly Richard advierte que, en algunas experiencias artísticas, las premisas autoritarias y colonizadoras son desajustadas, reelaborando sentidos, “deformando el original (y, por ende, cuestionando el dogma de su perfección), traficando reproducciones y de-generando versiones en el trance paródico de la copia”⁵¹. El paradigma *egipcio* que impone la higienización museográfica permite, casi como un caos pactado, la irrupción de *traducciones perversas*, para reducirles astutamente a la condición del *pastiche* postmoderno⁵². El paso de la ilusión a la desilusión estética tiene carácter de *duelo* o bien es un reciclaje de la

49. “El primero de mis performances o happenings, fuer “Catalepsia”, y consistió en pasearme con un ataúd, por la Calle principal de Sabana Grande, me acompañaba Renato Rodríguez, gran escritor, eso armó un gran escándalo y terminados en una celda en la Alcaldía del Recreo, por alterar el orden público, eso fue en 1963, antes de irme a N.Y.” (Rolando Peña: respuesta a un cuestionario enviado en Junio del 2015).

50. James Clifford: “Sobre la recolección de arte y cultura” en *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva postmoderna*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1995, p. 292.

51. Nelly Richard: “Latinoamérica y la postmodernidad” en *Revista de Crítica Cultural*, n° 3, Santiago de Chile, Abril de 1991, p. 18.

52. “El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, de un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de un repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega: mantiene con la parodia la misma relación que ese otro fenómeno moderno tan original e interesante, la práctica de una suerte de ironía vacía” (Fredric Jameson: *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, pp. 43-44).

Historia (cita, apropiación, imitación, etc.): una parodia y, al mismo tiempo, una palinodia del mundo del arte, en la que el mundo del arte se venga de sí mismo, como si el arte, al igual que la historia, crease su propia basura y buscara su redención en los desechos. “Por supuesto, este *remake*, este reciclaje, pretende ser irónico, pero esa ironía es como la urdimbre desgastada de una tela: no es más que el resultado de la desilusión de las cosas, una desilusión en cierta manera *fósil*”⁵³. La voluntad plástica *post-histórica* conduce hacia la práctica del *reciclaje*, una de las características sobresalientes del arte latinoamericano⁵⁴. Claudio Perna, Rolando Peña y Roberto Obregón son, al mismo tiempo, uno pioneros del arte conceptual venezolano y unos activistas del *reciclaje pop* que intentan, valga la alusión benjaminiana, generar imágenes “en el instante del peligro”. Sus obras dan cuenta del carácter distópico del conceptualismo venezolano⁵⁵. Perna apuntó que “las imágenes, en tanto que tributarias de las ciencias sociales, se hacen arte y, más allá del arte, ensanchan el discurso del hombre”, aunque en ocasiones lo que se hiciera visible en la plaza pública fuera una imagen o, mejor, una experiencia cruda de la pobreza⁵⁶. Hacía bien este artista, heterodoxo de la geografía, en avisarnos, reiteradamente, contra una *lectura veloz*; tendríamos que sentarnos con calma, buscar una silla, en verdad diferente a la de Kosuth, para tratar de pensar y actuar de otro modo⁵⁷, lejos de la inclusión “paternalista”⁵⁸ esperando que lo acontecido, en ese mapa de *conceptos* y *afectos* pueda servir para trazar otro recorrido, aunque sea para encontrar una mano en un trayecto cotidiano o unas proyecciones sobre el cuerpo semidesnudo (Claudio Perna), unas flores de espléndidos colores en contraste con la lata pop de Coca-Cola, aplastada como un residuo que no pudo cumplir su “promesa de

53. Jean Baudrillard: “La ilusión y la desilusión estéticas” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 15.

54. Cfr. Wendy Navarro: “Epílogo: Mil novecientos noventa y nueve” en *El Salón de Arte Cubano Contemporáneo*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 1998, p. 15.

55. “El modelo distópico propuesto por las prácticas no-objetuales y las modalidades conceptuales locales no sólo cuestionaba el orden voluntarista que suprimía el mestizaje cultural de la narrativa moderna, sino que proponían repensarlo contextualmente en función de lo popular y de lo vernáculo, como fuerzas orgánicamente ligadas a la constitución del país” (Gabriela Rangel: “El arte de los rincones: Notas sobre las experiencias no-objetuales en Venezuela” en *Arte ≠ Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, El Museo del Barrio, Nueva York, 2008, p. 260).

56. “[...] durante la década de los setenta el conceptualismo [en Venezuela] comenzó a hacerse más reconocible y para 1980 se estableció. En 1981, un ciclo de eventos, *Acciones frente a la Plaza* que incluyeron *happenings* y performances, ayudó a dar una imagen más cohesiva a los artistas que trabajaban en esa dirección. Entre los que participaban estaban Alfred Wenemoser, Yeni y Nan, Carlos Zerpa, Diego Barboza, Marco Antonio Etedgui (quien había ideado el proyecto), Antonieta Sosa y Pedro Terán. Posiblemente, debido a que estas acciones estaban más cercanas al teatro que a una galería de arte tradicional, otros artistas conceptuales como Héctor Fuenmayor, Roberto Obregón, Eugenio Espinoza y Sigfredo Chacón no formaron parte del evento. Un agregado a la muestra fue la performance de Theowald D’Aragó, quien se vistió como un mendigo ciego. Sentada enfrente de la catedral, con un cartel alrededor de su cuello que decía “una limosna para el arte”, pedía dinero a los pasantes. La alusión, cruel pero aguda, se dirigía al *Arte povera*” (Luis Camnitzer: *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Ed. Cendeac, Murcia, 2009, p. 259).

57. Los pensamientos de Perna están recogidos en la publicación titulada *El enfoque de sistemas como proposición naciente a la crisis del pensamiento tradicional. (Introducción a la Fotografía del Futuro y del Presente)* donde hay una estampilla que se repite: “ARTE CONCEPTUAL, en Contra de la Lectura Veloz”. “Una copia de la publicación en el archivo de la Fundación Eugenio Mendoza, en Caracas, tiene una nota en la que Perna se queja de que le había entregado una copia, junto con una pintura y una silla realizada por indígenas piaches, a Joseph Kosuth, quien “no mostró ningún interés en este regalo a pesar de su importancia”, parece haber devuelto o rechazado el regalo. El libro está repleto de notas manuscritas de Perna referentes a las sillas de Kosuth” (Luis Camnitzer: *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Ed. Cendeac, Murcia, 2009, p. 388).

58. Una anécdota que cuenta José Roca nos pone al tanto de la incapacidad de los centros hegemónicos para entender a las periferias si no es en la clave del *exotismo*: “Entre los artículos que aparecieron con motivo de la presentación de la retrospectiva de Cildo Meireles en Nueva York, hubo una nota que me llamó la atención por su paternalismo: “si usted no ha estado nunca en una *Banana Republic* (excepto, tal vez, para comprar un suéter), gran parte de la importancia histórica de la retrospectiva del escultor brasileño Cildo Meireles en el New Museum se le escapará completamente”. A pesar de tratarse simplemente de un comentario en una guía cultural neoyorkina, me pareció que la frase resumía muchos de los *a priori* que existen respecto al arte de las mal llamadas “periferias” (¿Brasil?)” (José Roca: “Problemas de traducción cultural: el contexto de *Defina “contexto”*” en Kevin Power (ed.): *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Ed. Fundación César Manrique, Lanzarote, 2006, pp. 480-481).

felicidad" (Roberto Obregón) o un santoral profanador en el que no falta una parodia de *El nacimiento de Venus* de Botticelli o de esa leonardesca *Santa Cena* que fascinara a Warhol en sus últimos días de vida (Rolando Peña). Unos *tipos venezolanos*, con la urgencia de todo lo intempestivo, siguen, décadas después de su "emergencia", desafiando al *buen sentido*, pervirtiendo lo codificado, instalando el arte en la brecha de la incertidumbre⁵⁹, trazando rutas en un territorio que, todavía hoy, es caótico, cuando sigue siendo necesario hacer un tremendo esfuerzo para dibujar los mapas⁶⁰.

59. "La vida de la subjetivación política depende de la diferencia entre la voz y el cuerpo, del intervalo entre identidades... El lugar de un sujeto político es un intervalo o brecha: es estar juntos en la medida en que estamos entremedio, esto es, entre nombres, identidades, culturas, etc." (Jacques Ranciere: "Política, identificación y subjetivación" en Benjamín Arditi (ed.): *El reverso de la diferencia*, Ed. Nueva Sociedad, Caracas, 2000, p. 101).

60. "Habría que volver a nombrar el mundo y saber que el mapa no puede jamás acabar de nombrar ni dibujar, porque el mapa, intento absurdo por ordenar el espacio, que es tanto como decir el mundo, que es tanto como decir el sujeto, quien ha vivido en un delirio de control sobre el mundo y sus fronteras artificiosas, nunca está del todo terminado. Cada vez queda fuera algo que debería haber estado dentro; cada vez los confines son artificiales porque se podría haber incluido esa localidad o montaña o río que no aparece –o se podría haber excluido lo que en cambio está" (Estrella de Diego: *Contra el mapa*, Ed. Siruela, Madrid, 2008, p. 89).

APUNTES SOBRE EL CARÁCTER POP EN LA OBRA DE ROBERTO OBREGÓN Y ROLANDO PEÑA *dit* “EL PRINCIPE NEGRO”

César A. Parra G.

Armenio De Oliveira

El Arte Pop (Pop Art) fue un importante movimiento artístico del siglo XX que se caracterizó por el empleo de imágenes de la cultura popular tomadas de los medios de comunicación, tales como anuncios publicitarios, comic books, objetos culturales «mundanos», del mundo del arte y el cine. El arte pop, como la música pop, buscaba utilizar imágenes populares en oposición a la elitista cultura existente en las Bellas Artes, separándolas de su contexto y aislándolas o combinándolas con otras, además de resaltar el aspecto banal o kitsch de algún elemento cultural, a menudo a través del uso de la ironía¹. El arte pop es popular (diseñado para una audiencia de masas), consumible (fácil de entender), sexy, efectista, glamoroso, en fin, un gran negocio.

I. ROLANDO PEÑA

Una anécdota, un mote:

Rolando Peña también conocido como “El Príncipe Negro” apodo acuñado con gran aprecio por su gran y cercano amigo Andy Warhol durante los años 60`s, pues desde muy joven le gustaba vestir completamente de negro. Por esos años Peña se hacía llamar “*The Prince of the Bowery*”² (por el barrio de los alcohólicos en N.Y.) pues decía que esa era una sarcástica forma de presentarse y causar impacto para la época. Debido a que estaba muy unido al grupo de la “Factory” y por ende a Warhol, cuando le preguntaban a Andy sobre quién era el joven de negro que casi siempre utilizaba una elegante capa, este les respondía simplemente: “Él es un príncipe: El Príncipe Negro”. De ahí se originó el nombre con el que aún hoy en día es reconocido.

En la serie “Santería”, El Príncipe Negro busca mostrar un polifacético discurso icográfico que, bajo su aspecto lúdico e irónico, plantea en estas piezas una reflexión crítica, no exenta de un cierto componente de fascinación y burla, sobre la sociedad, la historia, el misticismo, el culto y el imaginario mediático contemporáneo, al mismo tiempo que explora y desborda los límites entre lo popular y lo culto, lo real y lo fantasioso tal como lo realizase Richard Hamilton en su práctica artística sobre la apropiación y

1. De la Croix, H.; Tansey, R., *Gardner's Art Through the Ages*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1980.

2. Así firmaba Rolando Peña las obras, libros y otros *souvenirs* de los happenings realizados durante ese periodo, lo que incluso le dio pie a fundar el primer grupo de vanguardia latinoamericano “Foundation for Totality”, integrado por Juan Downey, Manuel Peña, Waldo Díaz Balart, Jaime Barrios y José Soltero, entre otros.

re-contextualización de imágenes pre-existentes llevándolas a una nueva expresión entre lo histórico, lo icónico y los burlesco dentro del actual contemporáneo de los años 60's a través de sus *collages* y sus representaciones pictóricas de colores planos con fondos ornamentales relacionados a temas de culto. A diferencia del trabajo de Hamilton, la serie "Santería" de Peña está basada en creencias populares sobre santos, religión, ritos funerarios y brujería. "Santería" consiste en un grupo de obras en la cual Peña trabaja las figuras más populares, siendo su caso en particular de los ritos y creencias religiosas de marcada relevancia en Venezuela: José Gregorio Hernández, el Negro Primero, María Lionza, las Siete Potencias, la Virgen de Coromoto, la Última Cena, Simón Bolívar, entre otros, predominando en algunas el uso del exaltante color dorado o plata y en otras, como fondo, importantes obras icónicas del renacimiento como *El Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli o *La Gioconda* (Mona Lisa) de Leonardo Da Vinci. El discurso de esta serie Santería remite claramente a un vocabulario derivado de los lenguajes del arte pop: color celeste, colores brillantes y figuras planas, dentro del cual el artista incorpora, incluso en algunos casos, su propio retrato hasta valerse, en algunos casos, de las mismas técnicas de reproducción propias de la industria cultural utilizadas y trabajadas por él junto a su mentor y amigo Andy Warhol.

En la serie de "Fotomatones", Peña utiliza la popular cabina fotográfica o máquina expendedora (a manera de quiosco "moderno") que contiene un disparador fotográfico automatizado. Funcionan con monedas, la cámara y el procesador de la película. Tradicionalmente estas cabinas de fotos contienen un asiento o banco diseñado para acomodar a uno o hasta dos clientes mientras están siendo fotografiados. El asiento está normalmente rodeado por una cortina de algún material aislante para permitir un poco de privacidad y ayudar a evitar la interferencia externa durante la sesión de fotos. Una vez realizado el pago, el fotomatón tomará una serie de fotografías. Antes de cada fotografía, hay una indicación, tal como una luz o un timbre, que señala el patrón para preparar o cambiar su pose. Después que la última fotografía de la serie se ha tomado (típicamente entre 3 y 8), la cabina de fotos comienza el desarrollo de la película, proceso que solía tardar varios minutos en las antiguas cabinas de revelado "químico húmedo" y las impresiones o "fotomatones" eran entonces entregados al cliente dejando testimonio de sus happenings personales, privados, íntimos, haciendo innegable el carácter estrictamente pop de las obras que construye con el resultado de estas experiencias o performances, siendo por ello que en su caso afirmamos que Peña utiliza deliberadamente estas cabinas a manera de herramienta con el fin único de dejar un testimonio de sus happenings personales.

Tomando en cuenta el concepto de Happening (de la palabra anglosajona que significa acontecimiento, ocurrencia, suceso) es toda experiencia que parte de la ecuación "provocación-participación-improvisación", teniendo su origen en la década de 1950-60 considerada una manifestación artística multidisciplinaria relacionada comúnmente al arte popular, resulta imposible desvincular esta serie del Príncipe Negro del movimiento pop art.

II. ROBERTO OBREGÓN

"Rosa es una rosa es una rosa es una rosa"³

"El nombre de la Rosa"

En esta serie el artista realiza la reproducción de la palabra "Rosa", su nombre en 16 idiomas distintos representados cada uno con una tipografía especial contenida dentro de un mismo número de figuras creadas por él como forma ideal en cada caso (cada una, obra única, cargada de una simbología particular y exquisita tanto en sus colores como en las formas usadas para enmarcar la palabra según cada caso dentro de un aparentemente simple diseño pero cargadas con un fuerte trasfondo intelectual y cultural más allá del idiomático y el morfológico). Cada una de ellas lleva una rigurosa selección en su color, forma, contraste y tipografía. Nada allí es casual.

Por ejemplo, la palabra rosa escrita en ruso está contenida dentro de una forma trapezoidal progresiva aludiendo a Rodchenko y su color nos lleva a la representación de la Rusia "dinámica progresista" de aquel momento.

La japonesa claramente se refiere al rojo sol naciente Nipón (figura circular roja con tipografía en blanco).

En el caso de la Rosa en árabe el bronce significa poder, prestigio y majestad. El verde es el color del Profeta y el círculo es una expresión de justicia, ya que simboliza la igualdad en todas las direcciones. Todos conceptos enmarcados dentro del Islam.

En el caso de Rosa en español, el óvalo horizontal color marrón representa el grano del café de su Colombia natal (Colombia es, además, uno de los mayores productores de rosas a nivel mundial), la tipografía cuyo color ocre evoca el amarillo tostado del sol, la calidez, la alegría y el sabor latino, recuerda las telenovelas, sus voluptuosas, pachangueras y decoradas mujeres (de marcadas curvas, hermosura y sensualidad) que le venían a la mente cuando creaba esta pieza.

La Rosa en Inglés hace referencia directa a los temas del POP norteamericano, el color plano como elemento protagonista, las armonías cromáticas saturadas y brillantes, siendo el amarillo el color más puro y representativo de ese periodo, evocando a Warhol, Lichtenstein, al "Yellow Submarine" de los Beatles, entre otras.

La Rosa Coreana cuyos colores hacen alusión al ying-yang presente en los símbolos patrios (Corea del Sur), la forma octogonal que enmarca y representa los ocho trigramas del I Ching (Libro de los cambios).

3. Aforismo escrito por Gertrude Stein formando parte del poema escrito 1913 "Sacred Emily" (Sagrada Emilia, juego de palabras con Sagrada Familia), que apareció posteriormente en el libro publicado en 1922 *Geography and Plays* (Geografía y representaciones). En este poema, la primera "Rosa" es el nombre de una persona. Stein utilizó variaciones del aforismo en otros escritos, es probablemente la cita más famosa de la autora. Su significado se ha interpretado con frecuencia como "las cosas son lo que son", una expresión del principio de identidad.

La Rosa hebrea con su forma de Estrella de David, tal vez el más universal de los símbolos del Judaísmo, dorado que simboliza la riqueza y la perseverancia; el azul como símbolo de profunda espiritualidad.

La Rosa francesa inserta en una forma romántica rosa intenso, curvas que irrumpen rectas que evocan los diseños de jardines como Versailles, las plantas de catedrales y gloriosos palacios, escrita en una caligrafía romántica y adornada, dorada como el or moulu, el bronze doré, términos de origen galo para definir una técnica de elaboración que exalta la opulencia y la riqueza del refinado rococó francés.

Y así sucesivamente cada una de las "Rosas" narra una historia, exalta una cultura y refiere una simbología específica y única.

Para un mejor análisis de esta serie en particular (El nombre de la Rosa) podríamos contemplar la teoría de Charles Sanders Peirce⁴.

A Peirce no le preocupa tanto que el concepto de un signo esté archivado en la mente de los hablantes de la lengua y pueda ser descrito como un haz de elementos mínimos de significado, (de modo tal que el concepto "Rosa" se expresaría como el conjunto integrado, por ejemplo, por "flor", "vegetal", "flora", "femenino"); su preocupación era más general, ya que, según afirmaba, le interesaba cómo el hombre conoce la realidad.

Peirce definió al signo como: ... "es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo más desarrollado. Este signo creado es lo que llamamos el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto no en todos los aspectos si no solo con referencia a una suerte de idea..."⁵

Peirce distingue también tres clases de signos y los clasifica según cómo se presenten a sí mismos, cómo se relacionen con su objeto y cómo se interrelacionen con su interpretante. De esta manera los clasificó en indicios, íconos y símbolos.

Tomando en cuenta estos planteamientos y haciendo una aproximación desde esta teoría, sabemos que Roberto Obregón (suponemos de manera consciente) concibió cada una de estas obras con carácter individual y único haciendo de cada una lo que Peirce denomina "símbolo" siendo esto aquello que se da cuando hay una relación injustificada entre signo y objeto, como resultado de la conveniencia. El símbolo como unidad independiente está conectado con su objeto en virtud de la idea de la mente que usa símbolos, sin la cual no existiría tal conexión. Las palabras, números, signos religiosos, banderas y en este caso las "Rosas", serían algunos ejemplos. Así como un número conserva su carácter único

4. Charles Sanders Peirce fue un filósofo, lógico y científico estadounidense. Es considerado el fundador del pragmatismo y el padre de la semiótica moderna.

5. Peirce, Charles S. The Essential Peirce, 2 vols., N. Houser et al (eds.) Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992-1998.

a pesar de pertenecer a una “serie” de símbolos, cada obra de esta serie perfectamente conserva también su carácter único e individual. De allí que las concibiera como entidades separadas y completas a pesar de pertenecer a una “serie”. Es cierto y común que en la obra de Roberto esto es, además, un factor repetitivo (serie de personajes o collages de rosas pop –kitsch-, serie de disecciones reales, serie de masadas, serie de Niagaras, etc...).

También hay que considerar que en el momento en que él permite la agrupación de todas o varias de las piezas de esta serie en un mismo espacio sólo con fines de exhibición (limitado a esquemas ideados por él, según el caso, en disposición en flor, lineal o reticular), estaríamos construyendo lo que Peirce definió como “íconos” pues al colocar las obras dispuestas en forma o esquema de flor, por ejemplo, entonces el signo se parece al objeto representado por el conjunto de símbolos. Estas agrupaciones (sugiriendo la morfología de una flor o retícula, haciendo referencia al orden establecido por él mismo para las disecciones) de estas “Rosas” sirven para transmitir ideas de las cosas que representan simplemente imitándolas o sugiriéndolas a través de una disposición deliberadamente ordenada que busca revelar fácilmente la forma a través del conjunto para desde allí sintetizar y entender el significado los símbolos, sin eliminar la característica individual de cada uno de ellos en su significante. El ícono tiene la naturaleza de una apariencia y, como tal, sólo existe en la conciencia a diferencia del símbolo.

Por esto sugerimos que la idea de Peirce sea considerada como complemento para un mejor entendimiento, pues también creemos ayuda a una mejor comprensión de lo aparentemente incomprendible en la obra de Obregón, su misteriosa iconología, sus investigaciones en numerología, simbología, espiritualidad, significado y su marcada inclinación a los preceptos del pop art y el conceptualismo.

Rosas enmarcadas (Serie “Personajes” y Serie “Groupies”)

“Portarretratos” individuales (piezas únicas) construidos por el mismo artista, llenos de color, destellantes brillos y elementos psicodélicos (pop-kitsch) donde enmarca en una ventana (al igual que se exhiben usualmente en marcos una foto) imágenes de personajes que sustituye por rosas posadas sobre escenarios estridentes y hojas naturales a las que añade purpurina (escarcha) para darles un vestido de brillo y que no son simplemente rosas sino que cada una representa, según el caso, un personaje controversial, vanidoso, una diva del espectáculo, una persona especial de su entorno; en fin, un personaje de apetencia humana popular del momento en que las crea, personajes que para él marcaron una importancia particular según su manera de pensar dentro del entorno pop de ese entonces; iconos pop que fueron una gran influencia en su obra desde los años 60-70. Algunas de ellas las llegó a identificar (titular o nombrar), entre ellas Donna Summers, Margaretha Geertruida Zelle (Mata Hari), Sigmund Freud, Norma Jeane Baker Mortenson (Marilyn Monroe), Josephine Baker, Tina Turner, Audrey Hepburn, Gertude Stein, entre otros.

Estos personajes se encuentran enmarcados, como lo decidió personalmente el artista, en un diseño muy especial, cargado de una sutil pero marcada simbología (característico en la obra del artista), que busca jugar con nuestra forma de percibirlos. Está conformado por una base de elaboración artesanal, tapizado en delicada tela, formando una especie

de digno escenario, alto para que estos personajes sean mostrados adecuadamente y así ser admirados directamente por el espectador que los separa con un vidrio haciéndolos intocables, admirables pero inalcanzables. A su vez, éstos escenarios están rodeados por un marco de apariencia sencilla, en madera natural cuyo diseño escalonado en la cañuela, aparentemente rústico tiene un deliberado propósito, el de emular gradas de madera, así como existían en las antiguas ágoras griegas, en los teatros medievales y en las salas de espectáculo actuales. Pequeñas escalinatas que rodean el escenario desde donde el público tiene cabida para presenciar cómodamente el repertorio que ofrece cada uno de ellos.

Posteriormente crearía la serie de Groupies⁶ que son conjuntos de personajes dentro de pequeños libros-objetos o portafolios, en su mayoría compuestos de 5 ó 6 piezas que representan un "grupo" de amigos, de allí el que él les denominara Groupies. El hecho de estar agrupadas formando un conjunto es lo que diferencia a esta serie de la anterior, Serie Personajes, ya que éstos, a diferencia de los Groupies, son piezas individuales, no agrupadas.

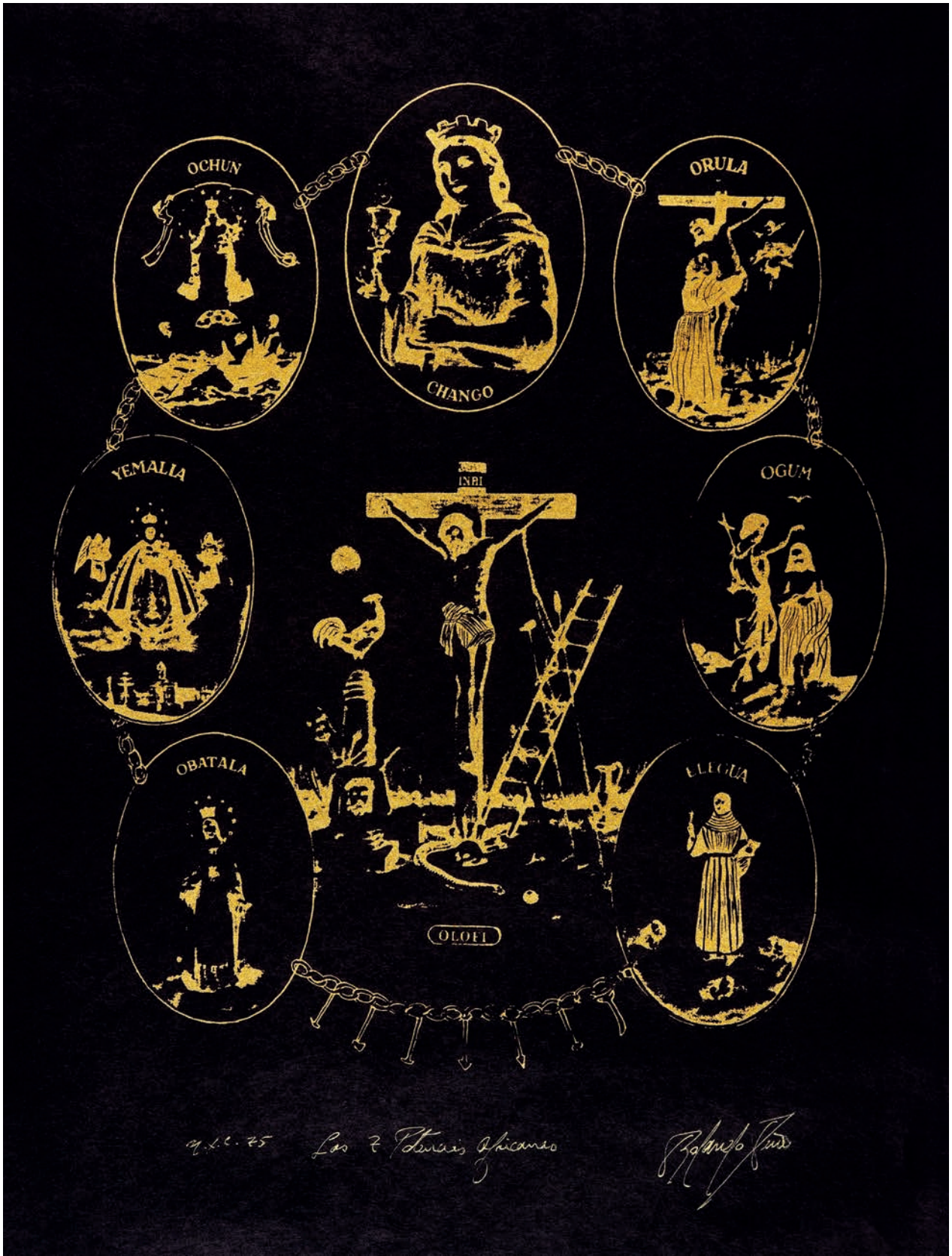
Es su representación muy personal y peculiar a manera pop de estos iconos mostrados desde este "teatral" formato influenciado claramente por el pop norteamericano pero con un toque decorado, exagerado, extravagante característico del divismo latino (ese que en vano pretende mostrar un refinamiento expresivo o unos sentimientos elevados) característico del contexto cultural latinoamericano al que no escapa su entonces cotidiana Venezuela y que marca, de manera inequívoca, la etapa que él definió como pop dentro del complejo desarrollo de su corta producción.

⁶. "Groupies" es un término informal que se deriva de la palabra en inglés group (En español: grupo, pluralidad de cosas que forman un conjunto, material o mentalmente considerado).



FOTO: MARCELO MONTEALEGRE

ROLANDO PEÑA





"Mãe São João"

Carlos J. J. J.
C. J. J. 75



3



4





6



7



8

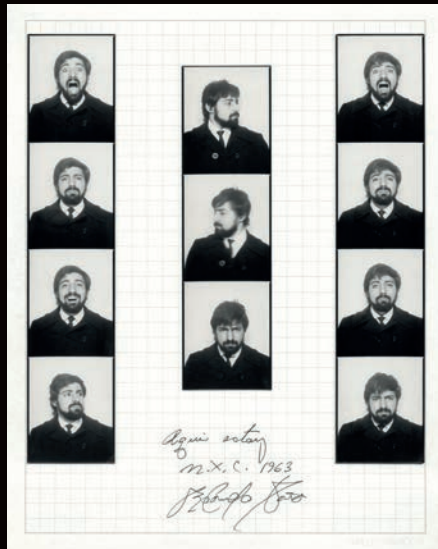






Guano
Barrocas 1960
Roberto Guano

11



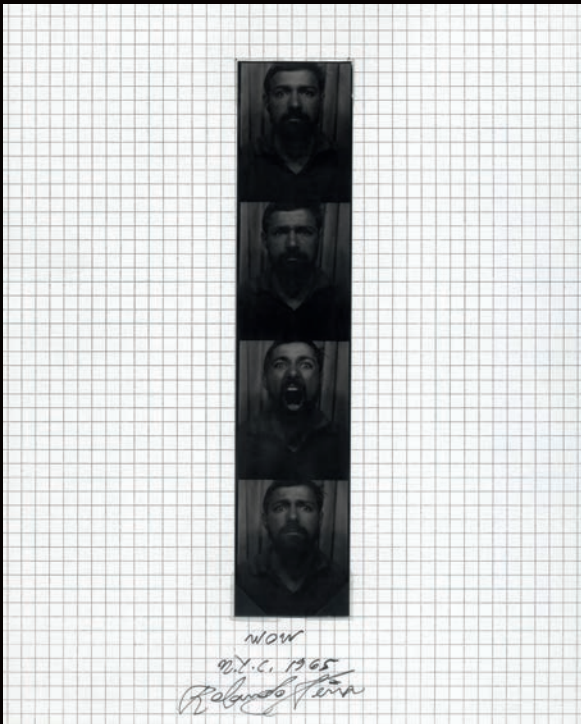
Aquí están
m.x.c. 1963
Roberto Guano

12



Diciembre 7 70
m.x.c. 1965
Roberto Guano

13



14



15



16



17



*Photomatones
New York Street
n.Y.C. 1966
Rodolfo Lima*

18



*HOWL
n. Y. C. - 1966
Rodolfo Lima*

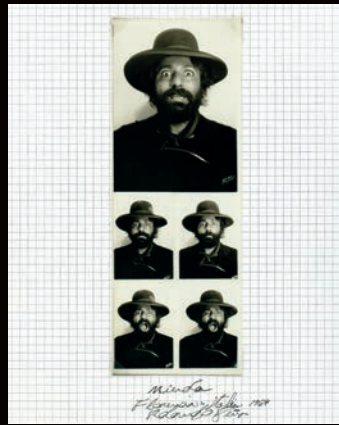
19



20



21



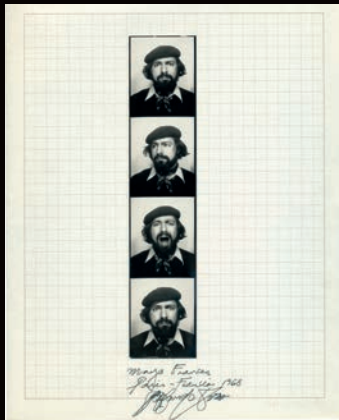
22



23



24



25



26

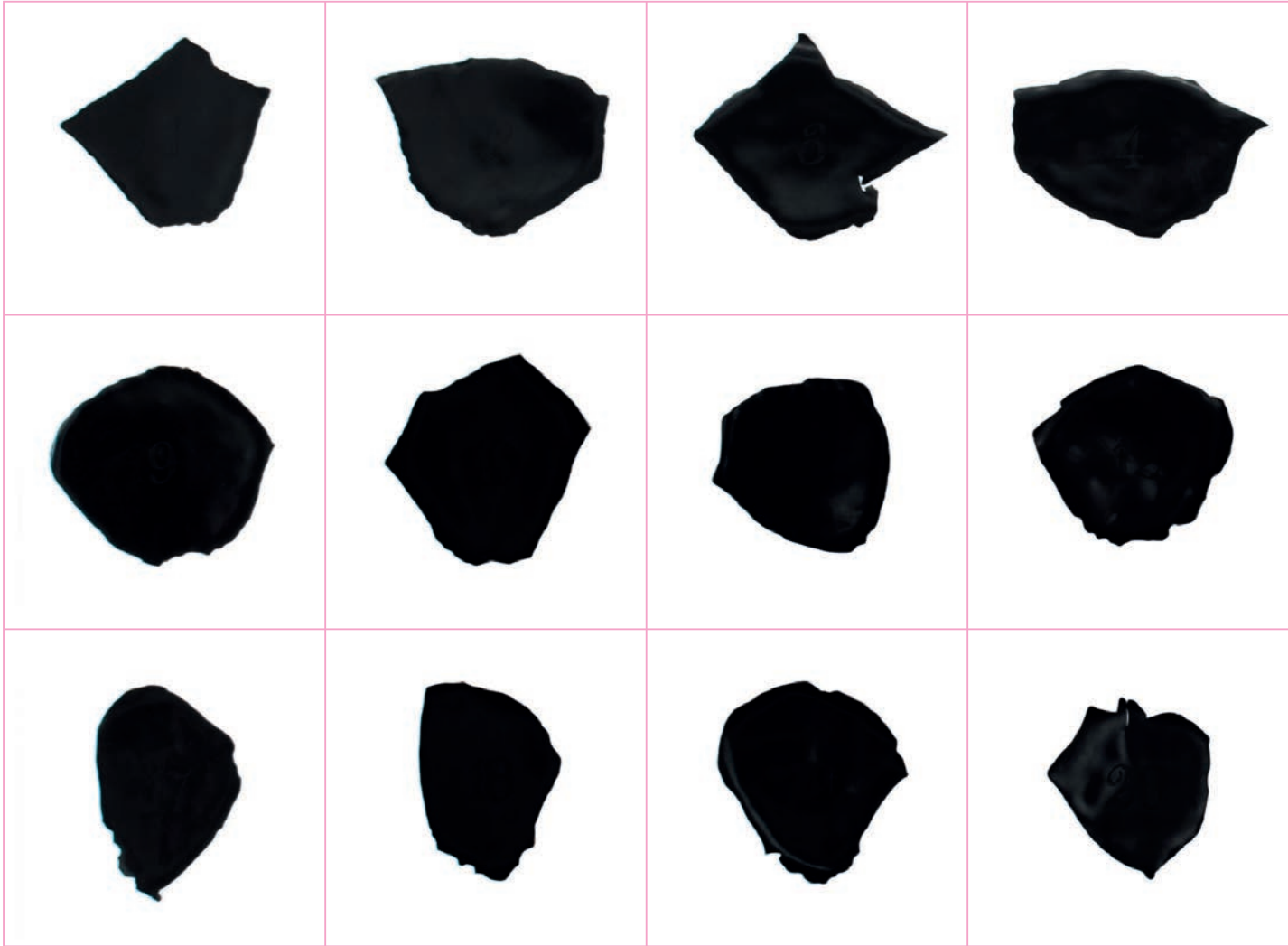


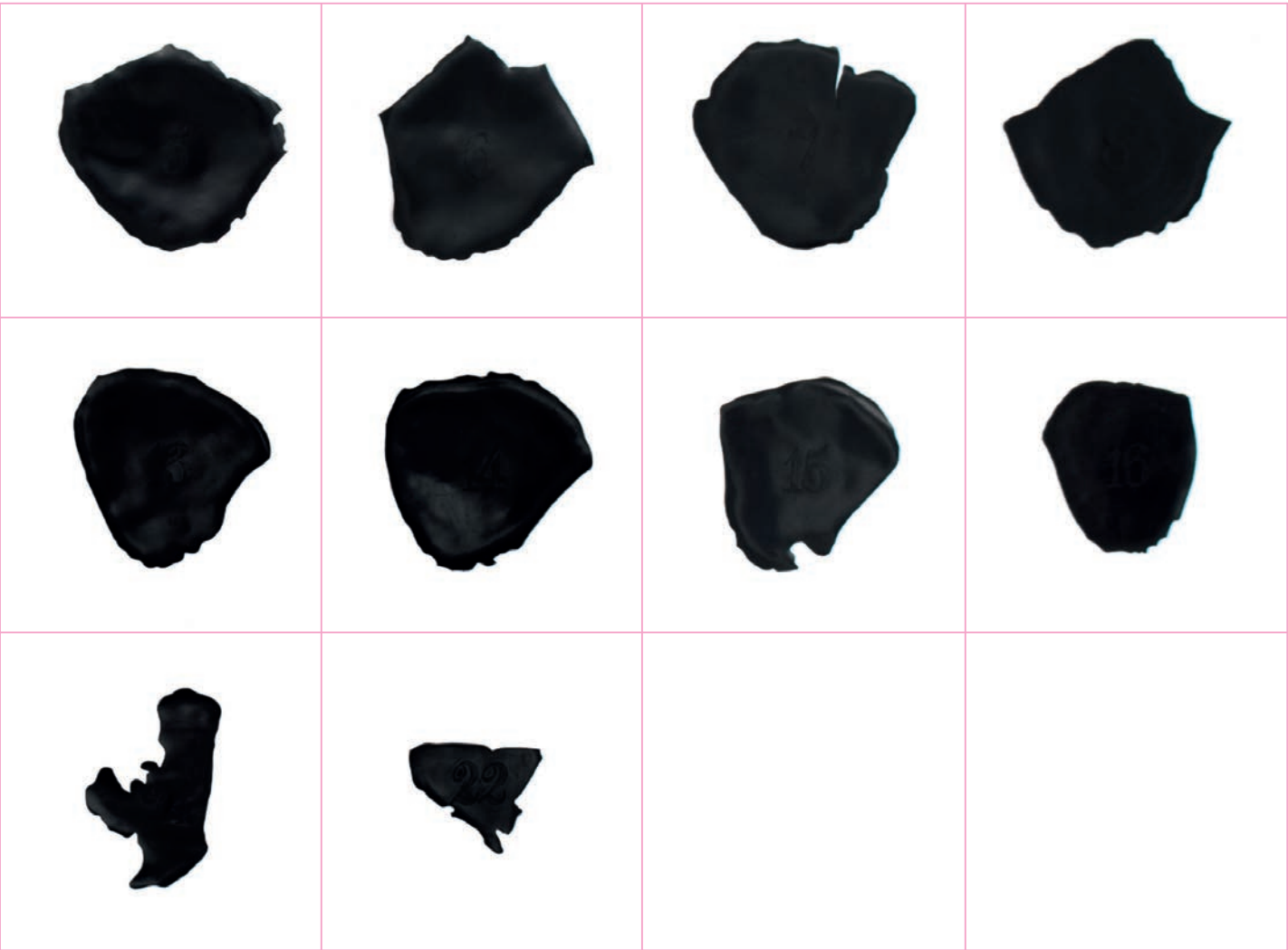
FOTO: CORTESÍA COLECCIÓN C&FE CARACAS

ROBERTO OBREGÓN











29



30



31



32



33



34



35



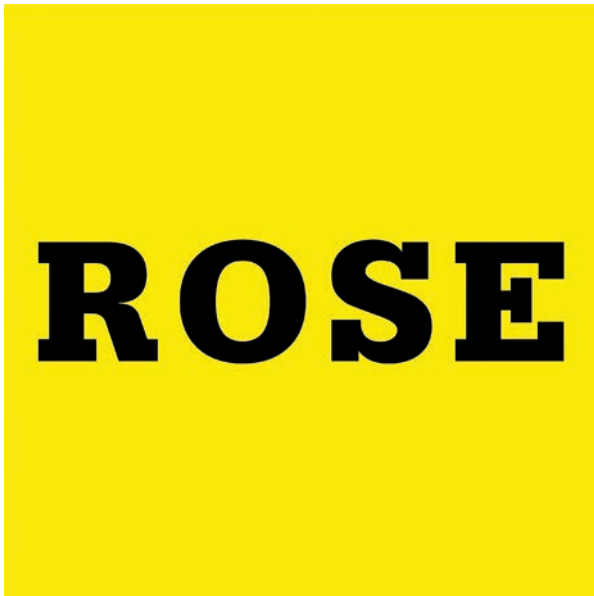
36



37



38



39



40



41



42



43



44



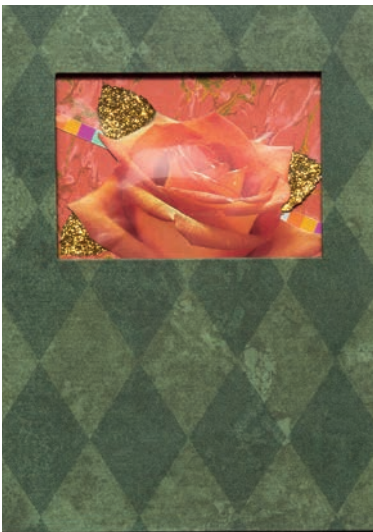
45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59

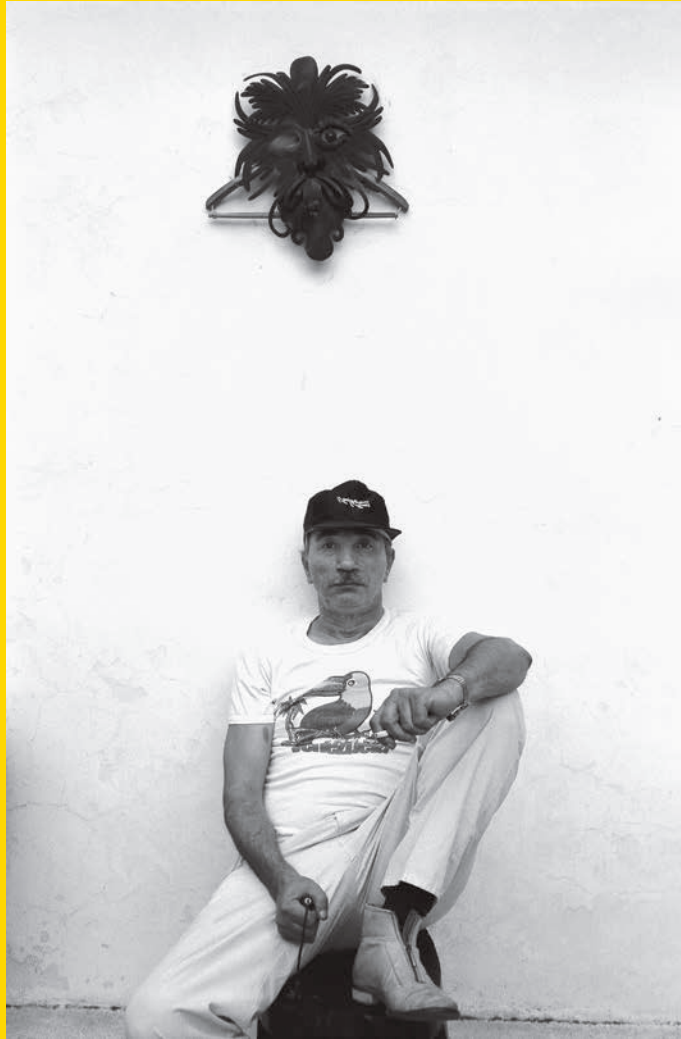
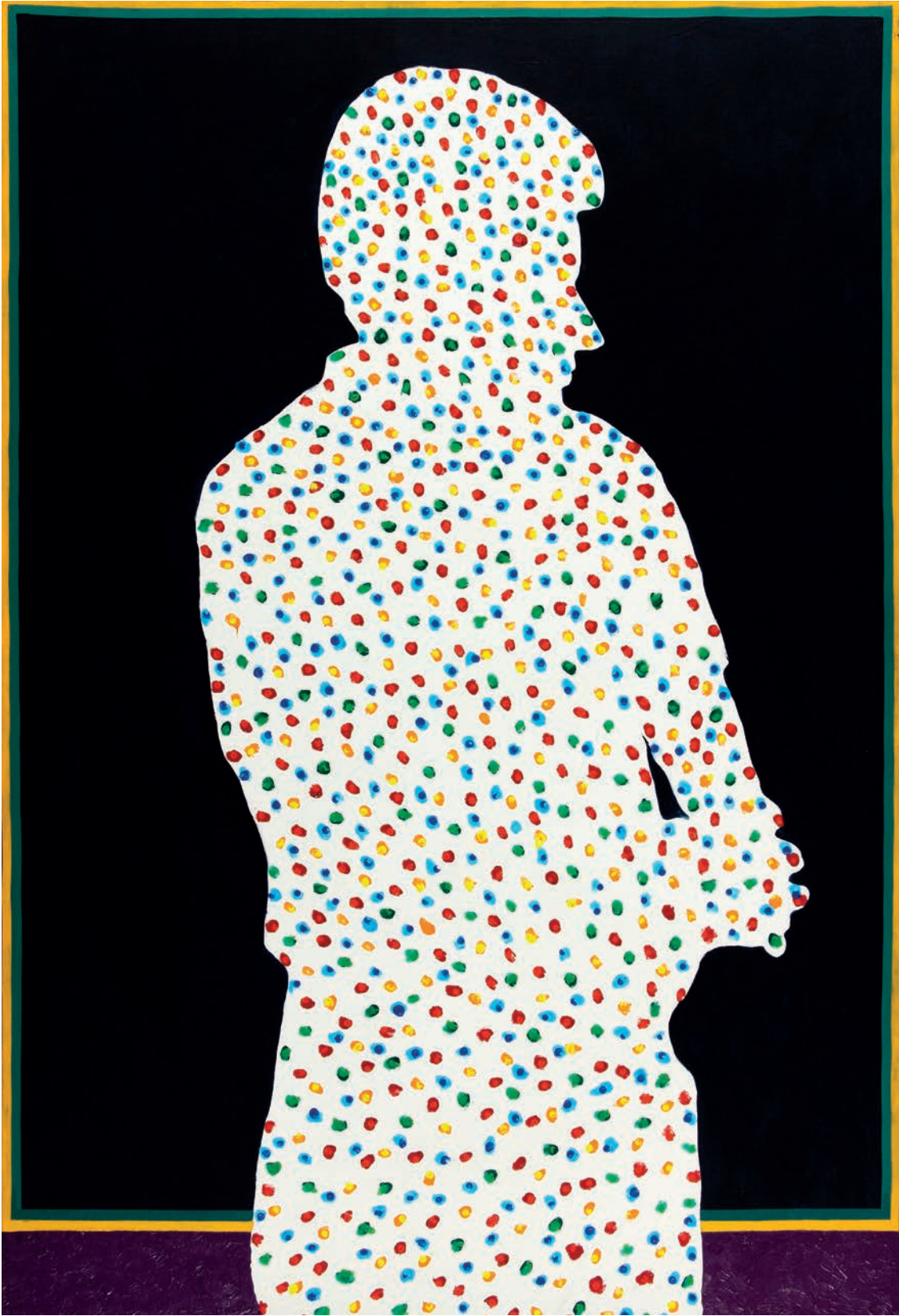
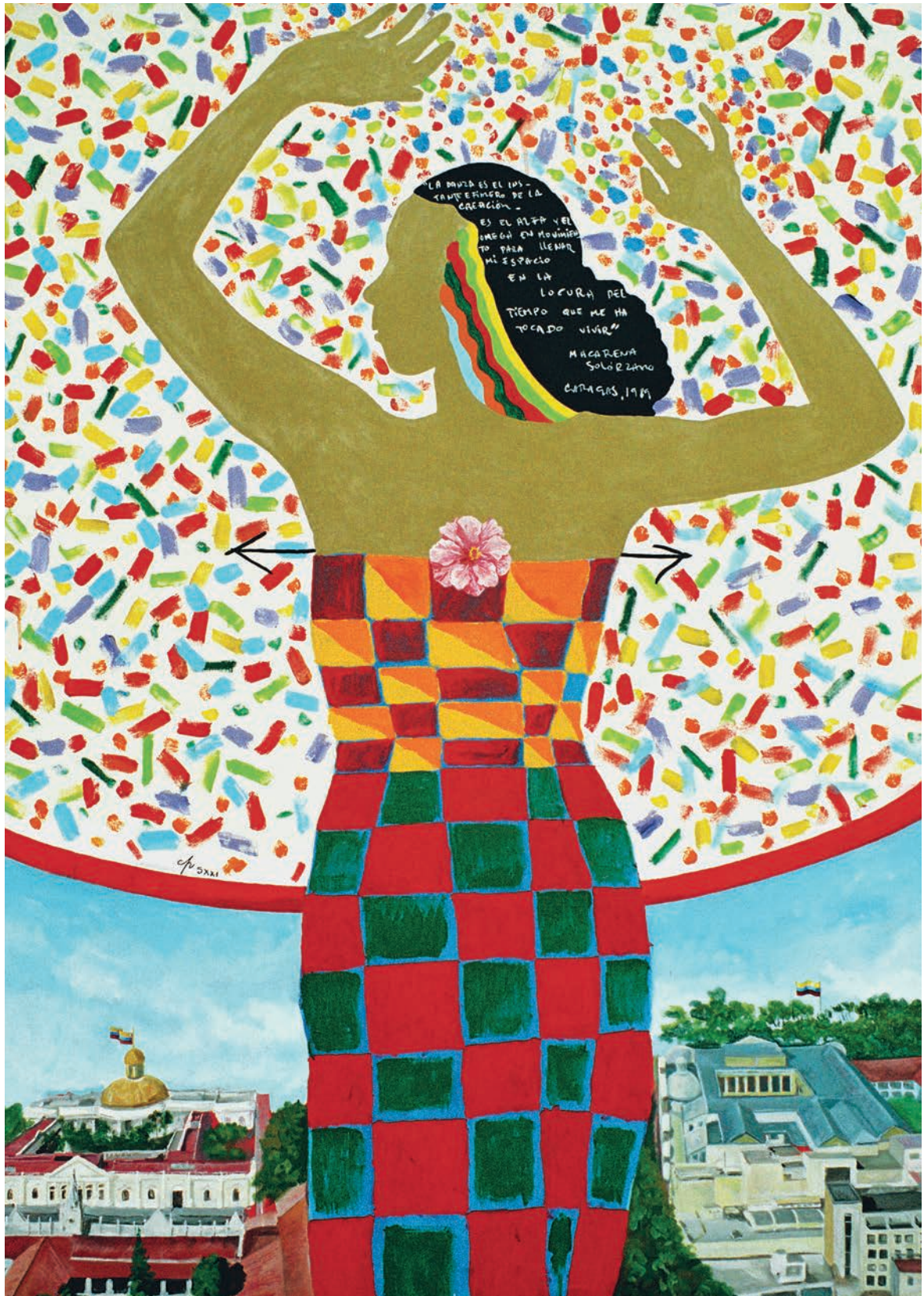


FOTO: ABEL NAIM

CLAUDIO PERNA





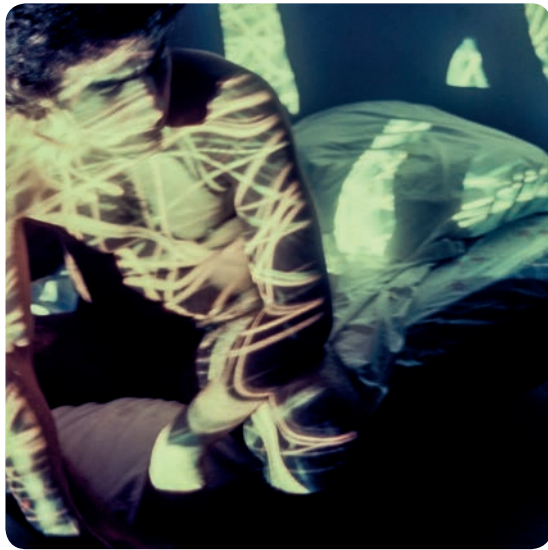
LA DUDA ES EL IUS -
TAMBIEN DE LA
CREACION -
ES EL ALFA Y EL
MEGA EN MOVIMIE
TO PARA LLENAR
MI ESPACIO
EN LA
LOFURA DEL
TIEMPO QUE ME HA
TOCADO VIVIR
MACARENA
SOLARZANO
COTACAS, 1999



62



63



64



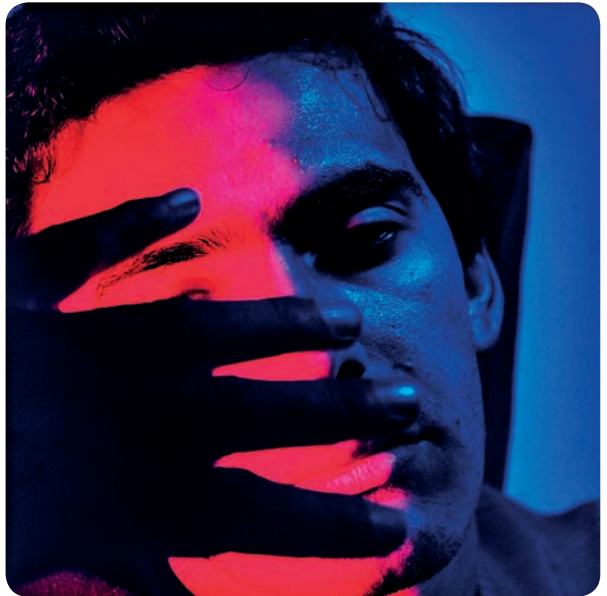
65



66



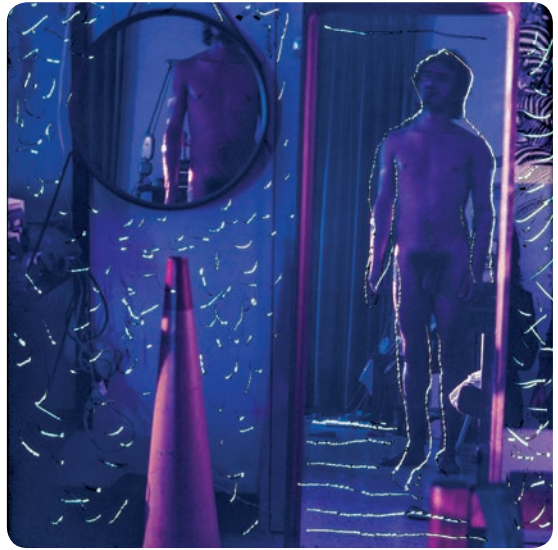
67



68



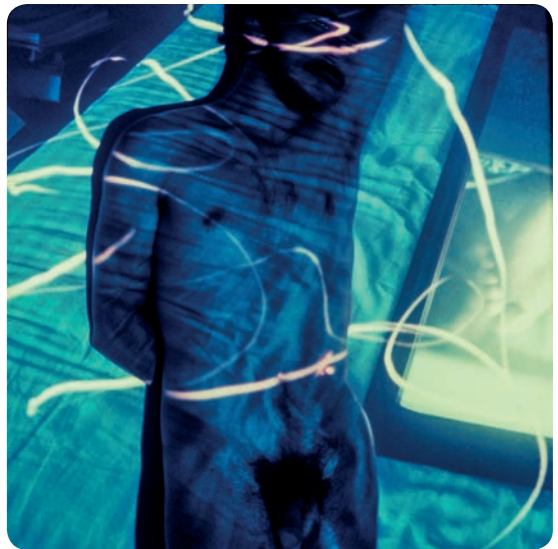
69



70



71



72



73



74





76



77



78





80



81



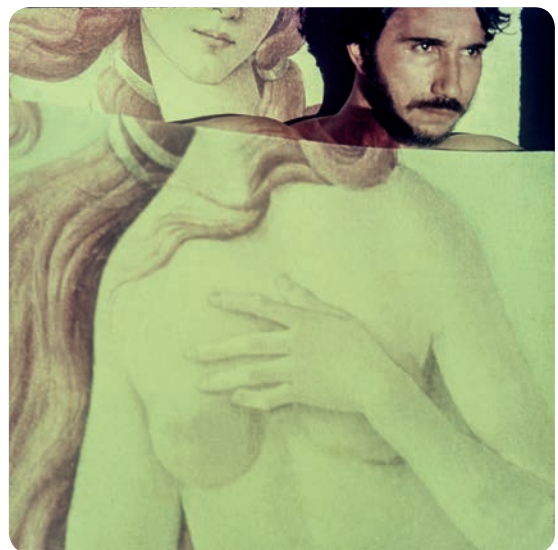
82



83



84



85





87



88



89



90



91



92



93

LISTADO DE OBRAS

- 1**
Rolando Peña
Las 7 Potencias Africanas, 1975
Silkscreen sobre papel
44 x 32 cm
- 2**
Rolando Peña
Mona Lisa Peña, 1975
Silkscreen sobre tela
57 x 42 cm
- 3**
Rolando Peña
Mona Lisa Peña, 1975
Silkscreen sobre tela
57 x 42 cm
- 4**
Rolando Peña
Mona Lisa Peña, 1975
Silkscreen sobre tela
57 x 42 cm
- 5**
Rolando Peña
La Virgen de Coromoto y su hijo Coromotico, 1975
De la serie Santería
Collage
42 x 32 cm
- 6**
Rolando Peña
The Queen María Lionza, Protectora de las aguas, Diosa de las cosechas, 1975
De la serie Santería
Collage
24 x 48 cm
- 7**
Rolando Peña
Don José Gregorio Hernández blessing the birth of Venus, 1975
De la serie Santería
Collage
30 x 47 cm
- 8**
Rolando Peña
The Last Supper of The Black Prince, 1975
De la serie Santería
Collage
30 x 42 cm
- 9**
Rolando Peña
The fisherman offering a lift to The Black Prince, 1975
De la serie Santería
Collage
33 x 42 cm
- 10**
Rolando Peña
Don Simón Bolívar having a good time, 1975
De la serie Santería
Collage
32 x 48 cm
- 11**
Rolando Peña
Coño, Caracas 1960
Fotomatón
26 x 20 cm
- 12**
Rolando Peña
Aquí estoy, N.Y.C. 1963
Fotomatón
26 x 20 cm
- 13**
Rolando Peña
Drácula y yo, N.Y.C. 1965
Fotomatón
26 x 20 cm
- 14**
Rolando Peña
WOW, N.Y.C. 1965
Fotomatón
26 x 20 cm
- 15**
Rolando Peña
Arrechera sin igual, París - Francia 1966
Fotomatón
26 x 20 cm
- 16**
Rolando Peña
La Madre Patria, Madrid 1966
Fotomatón
26 x 20 cm
- 17**
Rolando Peña
Arrechera total, Roma - Italia 1966
Fotomatón
26 x 20 cm
- 18**
Rolando Peña
Photomatones. New York Fuck, N.Y.C. 1966
Fotomatón
20 x 26 cm
- 19**
Rolando Peña
H O W L, N.Y.C. 1966
Fotomatón
20 x 26 cm
- 20**
Rolando Peña
Sin título, 1965 - 1966
Fotomatón
19 x 20 cm
- 21**
Rolando Peña
Sin título, Milano 1967
Fotomatón
26 x 20 cm
- 22**
Rolando Peña
Mierda, Florencia - Italia 1967
Fotomatón
26 x 20 cm
- 23**
Rolando Peña
Sin título, Berlín - 1967
Fotomatón
26 x 20 cm
- 24**
Rolando Peña
Mother, Londres 1967
Fotomatón
26 x 20 cm
- 25**
Rolando Peña
Mayo Francés, París - Francia 1968
Fotomatón
26 x 20 cm
- 26**
Rolando Peña
. C ?, Caracas 1980
Fotomatón
26 x 20 cm
- 27**
Roberto Obregón
Hache-Eme, Erre-Erre, 2001 - 2002
De la serie Niagara
Ensamblaje de caucho cortado en monturas de madera
Instalación de medidas variables en 16 módulos de 45 x 45 cm c/u dispuestos en 2 filas de 8 módulos c/u
- 28**
Roberto Obregón
Disección, Ca. 1998 - 1999
Instalación en caucho y estambre de lana (22 pétalos numerados / 24 casillas de 66 cm cada una que forman una cuadrícula de 3 filas por 8 columnas)
198 x 528 cm
- 29**
Roberto Obregón
Rosa (Aleman), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)
- 30**
Roberto Obregón
Rosa (Árabe), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)

- 31**
Roberto Obregón
Rosa (Hindú Bengalí), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)
- 32**
Roberto Obregón
Rosa (Chino tradicional), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)
- 33**
Roberto Obregón
Rosa (Coreano), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)
- 34**
Roberto Obregón
Rosa (Español), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)
- 35**
Roberto Obregón
Rosa (Francés), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)
- 36**
Roberto Obregón
Rosa (Griego), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)
- 37**
Roberto Obregón
Rosa (Hebreo), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)
- 38**
Roberto Obregón
Rosa (Hindú Hindi), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)
- 39**
Roberto Obregón
Rosa (Inglés), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)
- 40**
Roberto Obregón
Rosa (Japonés Hiragana), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)
- 41**
Roberto Obregón
Rosa (Ruso), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)
- 42**
Roberto Obregón
Rosa (Tailandés), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)
- 43**
Roberto Obregón
Rosa (Turco versión I), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)
- 44**
Roberto Obregón
Rosa (Turco / Otomano - versión II), 1998
De la serie El nombre de la rosa
Archivo digital / Vinilo
Medidas variables (50 - 90 cm Ø)
- 45**
Roberto Obregón
Lil, Ca. 1982
Collage / Ensamblaje 21 x 15 cm
- 46**
Roberto Obregón
Audrey Hepburn, Ca. 1985
Collage / Ensamblaje 21 x 15 cm
- 47**
Roberto Obregón
Mae West, 1982 - 83
Collage / Ensamblaje 21.1 x 14.7 cm
- 48**
Roberto Obregón
(Sin identificar), Ca. 1986 - 88
Collage / Ensamblaje 21 x 15 cm
- 49**
Roberto Obregón
Norma Jeane, 1985
Collage / Ensamblaje 21.1 x 14.8 cm
- 50**
Roberto Obregón
(Sin identificar), 1985
Collage / Ensamblaje 21 x 14.8 cm
- 51**
Roberto Obregón
(Sin identificar), 1984
Collage / Ensamblaje 21 x 15 cm
- 52**
Roberto Obregón
Sigmund Freud, 1985
Collage / Ensamblaje 21 x 14.9 cm
- 53**
Roberto Obregón
(Sin identificar), 1983
Collage / Ensamblaje 20.9 x 14.7 cm
- 54**
Roberto Obregón
Mata-Hari, Ca. 1986 - 88
Collage / Ensamblaje 21 x 14.8 cm
- 55**
Roberto Obregón
Cyndi Lauper, Ca. 1985
Collage / Ensamblaje 21.1 x 14.7 cm
- 56**
Roberto Obregón
Josephine Baker, Ca. 1985
Collage / Ensamblaje 21.1 x 14.9 cm
- 57**
Roberto Obregón
Lata de Coca-Cola aplastada (ensayo), 1976
Ampliación de fotocopia sobre tela 40 x 55 cm
- 58**
Roberto Obregón
Coca-cola en hebreo, 1990
Acrílico sobre tela 65 x 65 cm
- 59**
Roberto Obregón
I Love AIDS, 1985
Plakat y óleo sobre tela 30 x 35 cm
- 60**
Claudio Perna
El líder, 1990
Acrílico sobre tela 145.10 x 99.30 cm
- 61**
Claudio Perna
Nuestra Sra. de Caracas, S-XXI
Óleo sobre tela 143 x 101 cm
- 62**
Claudio Perna
Infiltraciones, 1976
Material original: Transparencia a color 4 x 4 cm
C-Print a color 8" x 10" por Abel Naím a partir del original 2015

87

Claudio Perna

Infiltraciones, 1976
Material original:
Transparencia a color
4 x 4 cm
C-Print a color 8" x 10"
por Abel Naím a partir
del original 2015

88

Claudio Perna

Infiltraciones, 1976
Material original:
Transparencia a color
4 x 4 cm
C-Print a color 8" x 10"
por Abel Naím a partir
del original 2015

89

Claudio Perna

Infiltraciones, 1976
Material original:
Transparencia a color
4 x 4 cm
C-Print a color 8" x 10"
por Abel Naím a partir
del original 2015

90

Claudio Perna

Infiltraciones, 1976
Material original:
Transparencia a color
4 x 4 cm
C-Print a color 8" x 10"
por Abel Naím a partir
del original 2015

91

Claudio Perna

Infiltraciones, 1976
Material original:
Transparencia a color
4 x 4 cm
C-Print a color 8" x 10"
por Abel Naím a partir
del original 2015

92

Claudio Perna

Infiltraciones, 1976
Material original:
Transparencia a color
4 x 4 cm
C-Print a color 8" x 10"
por Abel Naím a partir
del original 2015

93

Claudio Perna

Infiltraciones, 1976
Material original:
Transparencia a color
4 x 4 cm
C-Print a color 8" x 10"
por Abel Naím a partir
del original 2015

94

Rolando Peña

Portafolio contentivo
de 16 obras,
1960 - 1980 / 2015
Ed. 7 + 3 P.A. + 1 H.C.
Inyección en 11 tintas
litográficas sobre papel
Bamboo
26 x 21 cm c/u
(Imágenes referenciales:
obras 11 a la 26)

95

Rolando Peña

*La Virgen de Coromoto y
su hijo Coromotico*,
1975 - 2015
De la serie Santería
Inyección en 11 tintas
litográficas sobre lienzo
Ed. 3 + 3 P.A. + 1 H.C.
100 x 66.7 cm
(Imagen referencial:
obra 5)

96

Rolando Peña

*The Queen María
Lionza, Protectora de
las aguas, Diosa de las
cosechas*, 1975 - 2015
De la serie Santería
Inyección en 11 tintas
litográficas sobre lienzo
Ed. 3 + 3 P.A. + 1 H.C.
48.8 x 100 cm
(Imagen referencial:
obra 6)

97

Rolando Peña

*Don José Gregorio
Hernández blessing the
birth of Venus*,
1975 - 2015
De la serie Santería
Inyección en 11 tintas
litográficas sobre lienzo
Ed. 3 + 3 P.A. + 1 H.C.
62.3 x 100 cm
(Imagen referencial:
obra 7)

98

Rolando Peña

*The Last Supper of The
Black Prince*,
1975 - 2015
De la serie Santería
Inyección en 11 tintas
litográficas sobre lienzo
Ed. 3 + 3 P.A. + 1 H.C.
72.2 x 100 cm
(Imagen referencial:
obra 8)

99

Rolando Peña

*The fisherman offering a
lift to The Black Prince*,
1975 - 2015
De la serie Santería
Inyección en 11 tintas
litográficas sobre lienzo
Ed. 3 + 3 P.A. + 1 H.C.
76 x 100 cm
(Imagen referencial:
obra 9)

100

Rolando Peña

*Don Simón Bolívar ha-
ving a good time*,
1975 - 2015
De la serie Santería
Inyección en 11 tintas
litográficas sobre lienzo
Ed. 3 + 3 P.A. + 1 H.C.
65.1 x 100 cm
(Imagen referencial:
obra 10)

ROLANDO PEÑA

1942

Artista conceptual. Hijo de Salvador Peña y Mercedes Díaz. Nace el 27 de octubre de 1942. Se involucró desde 1958 en diversas actividades relacionadas con el teatro, la danza y las artes plásticas. En 1965 montó con José Ignacio Cabrujas los primeros espectáculos multimedia en Caracas: "Testimonio" y "Homenaje a Henry Miller" (danza, teatro, cine, proyecciones de diapositivas, etc.). Luego se trasladó a la ciudad de Nueva York con apoyo de una beca del gobierno de Venezuela para estudiar danza con Martha Graham, Alwin Nicolais y Merce Cunningham. En 1966 realizó "The Illumination of the Buddha" con Allen Ginsberg y Timothy Leary (espectáculo psicodélico). En 1967 fundó y dirigió "The Foundation for the Totality" (grupo latinoamericano de vanguardia), realizando exposiciones, happenings, películas, publicaciones, etc. Andy Warhol filmó varios de los happenings realizados por el grupo, y al mismo tiempo Rolando Peña trabajó como actor en varias de sus películas. El siguiente año escribió el guión y actuó en la primera película sobre el Ché Guevara titulada "Diálogo con Ché" dirigida en NYC por José Soltero. Esta película fue invitada en 1969 al Festival de Cine de Cannes, el Festival de Cine de Berlín y a la Cinemateca Palais de Chaillot en París. Realizó su primera instalación multimedia "Santería" en 1975 en la Bogarin Workshop Gallery de Nueva York, y con esta misma muestra se inauguró la sala anexa del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

En 1980, expone "The Oil Tower", en The Alternative Museum, N.Y.C., a partir de ese momento a continuado desarrollando el tema del petróleo a lo largo de su carrera con la exploración de sus múltiples posibilidades. Representó a Venezuela en la XLVII Bienal de Venecia en 1997. Dos años después realizó el proyecto "El Modelo Estándar de la Materia: Tributo al Siglo XX" (instalación multimedia interactiva) en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Esta instalación fue una síntesis de la historia del átomo desde los griegos hasta el presente. A consecuencia de este proyecto, le hicieron un homenaje en Valencia, España, en "Interarte 99", Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana, y otro en Salamanca en el Espacio de Arte Contemporáneo "El Gallo". En el 2000 participó en la London Biennial 2000 con "The Oil Spill" (video-instalación). Presentó "El Modelo Estándar de la Materia" (video-instalación) en ExpoHannover 2000, Alemania, y "Fuego Sagrado" (video-instalación) en Observatori 2000, Valencia, España. La Asociación de Jóvenes Artistas

de Europa le organizó un homenaje en Arco (Feria Internacional de Arte Contemporáneo), Mercado de Fuencarral, Madrid, España. "Ruptura Espontánea de Simetría: El Barril de Dios" (video-instalación) fue montada el 2002 en el Espacio de Arte Contemporáneo El Gallo, Salamanca 2002, Capital Cultural de Europa, España; en la London Biennial 2002; en el Istituto Italo Latino-Americano, Roma; y en el Museo Pinacoteca Amedeo Modigliani, Follónica, Italia. En el 2003 presentó "El Barril de Dios", (video-instalación), White Elephant Gallery, París, Francia, durante el mes de junio de 2003 presentó un performance e instalación de protesta en contra de la censura y en pro de la libertad de expresión en Venezuela en las afueras del Pabellón de Venezuela durante la 50ª. Bienal de Venecia junto a un grupo de seguidores y amigos, y en el 2004 "Imágenes de la Resistencia" (Imágenes digitales, acciones, videos) en la Sala de la Fotografía (Margot Benacerraf), Ateneo de Caracas. Organizó "Los Diálogos de la Resistencia", en la ONG (Organización Nelson Garrido), Caracas. La Universidad Católica Andrés Bello (Escuela de Letras) celebró su obra con un ciclo de charlas denominado "Arte, Ciencia y Tecnología, en la obra de Rolando Peña", en el 2005, presento "DARK ENERGY: Tributo a Albert Einstein (Instalación Multimedia Interactiva), Fundación Corp Group Centro Cultural, Caracas. En el 2006 presentó "Arte, Ciencia y Tecnología en la Obra de Rolando Peña" (Presentación-Multimedia), Maison de l'Amérique Latine, París, Francia.

Para el 2008 Inaugura El Barril de Dios - Mural, Laboratorio de Física Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela, "Arte ≠ Vida: Acción by Artists of the Americas - 1960 - 2000" (Fotos, Video, Cine), El Museo del Barrio, New York City, USA, "Pedacito de Cielo", (Fotos), Carpenter Center, Harvard University, Cambridge, USA, Plaza "Mene", Colinas de Bello Monte, Caracas - Venezuela, participa en "No mas de Cinco", performance, ONG y Centro Cultural Chacao, Caracas. En 2009 gana la "Guggenheim Fellowship", inaugura "ID Performance" en el Centro Cultural Chacao, Caracas. En 2010 Inaugura "El Modelo Estándar de la Materia", obra monumental, USB (Universidad Simón Bolívar) Sartenejas, Venezuela. Presenta "Petróleo Verde", instalación multimedia interactiva y clausura la muestra con "Arte Sonoro Verde" LaCaja - Centro Cultural Chacao. En 2011 La AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte) le otorga el premio AICA 2010 "Maestro del Arte Venezolano", actúa en la película "Reverón" de Diego Rísquez y presenta "Arte Sonoro Negro, Negro, Negrito" Performance (Por el medio de la calle) Caracas, Venezuela. En 2012 presenta la instalación "Derrame - Río Guarapiche" Velada Santa Lucía, Maracaibo, Venezuela. La AVAP

(Asociación Venezolana de Artistas Plásticos) le otorga el Premio Armando Reverón 2012. Con motivo de la LXII Convención Anual de AsoVAC realiza el Mural "El Barril de Higgs" para la Universidad Metropolitana, Caracas 2012. "Homenaje Especial a Rolando Peña" 3ra Biental Internacional de Mérida, 2014. "Negro Sobre Negro", Exposición Individual Alianza Francesa de Caracas, 2014. Colegio de Arquitectos de Venezuela le otorga el reconocimiento "Maestro del Arte Multimedia 2014", Caracas. En mismo año expone en el Museum of Art and Design "Group Exhibition Of Contemporary Latin American Design", N.Y.C. Art Basel Miami, "Imágenes y Performance" en el Chill Concept. En 2015 presenta su muestra "Oro Negro" en el Centro de Bellas Artes de Maracaibo.

Como curador ha organizado las exposiciones internacionales: "Les Droits de l'Art", Chapelle de la Salpêtrière, París (1989); Pierre Restany "Le Coer et la Raison", Morleix, Francia (1991); V Muestra Internacional de Vídeo, Sevilla, España (1991); y "AU DELA", Observatori 2001, Segundo Festival Internacional de Arte, Valencia, España. Organizó "Performance Art", (Diálogos-Performance), en el Centro Cultural O.N.G., 2007, Caracas, Venezuela. En 2009 "El Performance Nuestro de Cada día", (Performance), UCAB (Universidad Católica Andrés Bello), CVA (Centro Venezolano Americano), ONG y Centro Cultural Chacao, Caracas, Venezuela.

Exhibiciones (selección)

- 1975** *Santería*, Bogarín Printmaking Workshop, Nueva York, E.E.U.U.
Santería, MACCSI, Caracas, Venezuela.
- 1979** *Los siete puntos de fuga*, Galería Cayman, Nueva York, E.E.U.U.
- 1981** *Petróleo*, Galería Cayman, Nueva York, E.E.U.U.
- 1984** *Este petróleo me pertenece*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia.
- 1985** *El petróleo soy yo*, Museo de Belas Artes, Caracas, Venezuela.
- 1986** *El petróleo soy yo*, Casa de América Latina, París, Francia.
- 1987** *Intervenciones*, Galería Vía, Caracas, Venezuela.
 Participación con un performance en la Documenta 7, Kassel, Alemania.
- 1990** *El laberinto*, Sala Rómulo Galegos, Caracas, Venezuela.
- 1993** *Mene digital*, Galería Vía, Caracas, Venezuela.
- 1995** *Mene digital*, Galería Thorigny, París, Francia.
- 1996** *Mene digital*, Instituto de Cultura Italo Latinoamericana, Roma, Italia.

- 1997** *Menespace*, Museo de Ciencias, Caracas, Venezuela.
El derrame, Museo de Belas Artes, Caracas, Venezuela.
 Representa, junto a Roberto Obregón a Venezuela en la 43a. Biental de Venecia, Italia.
- 1999** *El modelo estándar de la materia. Tributo al siglo XX*, MACCSI, Caracas, Venezuela.
El derrame, Espacio de Arte Contemporáneo El Gallo, Salamanca, España.
- 2000** *El pozo*, Museo del Oeste Jacobo Borges, Caracas, Venezuela.
Fuego Sagrado (video-instalación) en Observatori 2000, Valencia, España.
- 2002** *Ruptura espontánea de simetría: El barril de Dios*, MACCSI, Caracas, Venezuela.
Ruptura espontánea de simetría: El barril de Dios, Espacio de Arte Contemporáneo El Gallo, Salamanca, España.
- 2003** *El barril de Dios*, White Elephant Gallery, París, Francia.
- 2004** *Imágenes de la resistencia*, Ateneo de Caracas, Venezuela.
- 2005** *DARK ENERGY: Tributo a Albert Einstein* (Instalación Multimedia Interactiva), Fundación Corp Group Centro Cultural, Caracas, Venezuela.
- 2006** *Arte, Ciencia y Tecnología en la Obra de Rolando Peña* (Presentación - Multimedia), Maison de l'Amérique Latine, París, Francia.
- 2007** *Performance Art*, (Diálogos-Performance), en el Centro Cultural O.N.G., Caracas, Venezuela.
- 2008** *Pedacito de Cielo*, (Fotos), Carpenter Center, Harvard University, Cambridge, E.E.U.U.
- 2009** *El Performance Nuestro de Cada día*, UCAB (Universidad Católica Andrés Bello), Caracas, Venezuela.
- 2013** *Pop Art/Figuración Estados Unidos-Venezuela*, Corp-Banca, Caracas, Venezuela.

Representado en (selección)

- Alternative Museum, Nueva York, E.E.U.U.
- Casa de las Américas, La Habana, Cuba
- Colección Patricia Phepls Cisneros, Caracas - Nueva York, E.E.U.U.
- The Andy Warhol Foundation, Nueva York, E.E.U.U.
- Conac, Caracas, Venezuela
- Fundarte, Caracas, Venezuela
- Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela
- Museo de Arte Contemporáneo Sofía Ímber, Caracas, Venezuela.
- Maraven, Caracas, Venezuela
- Fundación D.O.P., Caracas, Venezuela
- Museo Arturo Michelena, Caracas, Venezuela
- Museo Dalí, Cadaqués, España

- Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia
- Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia
- Museo de Ciudad Bolívar, Venezuela
- Museo de Gráfica Omar Rayo, Roldanillo, Colombia
- Museo del Barrio, Nueva York, E.E.U.U.
- Museo Soto - Fundación Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Caracas
- Olympic Park of Seul, Seul, Corea del Sur
- Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, París, Francia
- Fundación Noa Noa - Colección Ignacio y Valentina Oberto, Caracas - Nueva York
- Colección Mercantil, Fundación Banco Mercantil, Caracas, Venezuela
- Colección Fundación Odalys, Caracas, Venezuela
- Colección D.O.P., Caracas - Madrid - París
- Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, Caracas, Venezuela
- Museum of Graphic Art, Ljubljana, Eslovenia
- Petróleos de Venezuela - Pdvsa, Caracas, Venezuela
- The Salomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, E.E.U.U.
- Museo Pinacoteca Amedeo Modigliani, Follónica, Italia
- Universidad Metropolitana, Caracas, Venezuela
- The Museum of Arts and Design (MAD), Nueva York, E.E.U.U.
- Centro de Bellas Artes de Maracaibo, Venezuela
- The City of New York Art for Public Spaces, Nueva York, E.E.U.U.

Reconocimientos

- 1977** Premio de fotografía, I Festival Internacional de Cine de Vanguardia Súper-Ocho, Caracas, Venezuela.
- 1982** Premio CAPS, Nueva York, E.E.U.U.
- 1985** Premio de adquisición, XVI Internacional Bial Graphical Art, Ljubljana, Eslovenia.
- 1993** Premio de escultura in situ, VI Bial Francisco Narváez, Nueva Esparta, Venezuela.
Premio Harijs Liepins, LI Salón Arturo Michelena, Valencia, Venezuela.
- 2002** Premio Pedro Ángel González, VIII Salón de Artes Plásticas Pedro Ángel González, Caracas, Venezuela.
- 2009** Premio Guggenheim de Artes Visuales, Nueva York, E.E.U.U.
- 2012** Premio Armando Reverón, AVAP, Caracas, Venezuela.

ROBERTO R. OBREGÓN R.

1946 - 2003

Pintor y artista conceptual. Nace en Barranquilla, Colombia, el 4 de enero de 1946. En 1952 se establece en Venezuela. Estudia arte comercial por correspondencia en la Continental School de La Habana (1957), cursa estudios en la Escuela de Artes Plásticas Julio Arraga de Maracaibo (1959-1961), trabaja como diseñador gráfico y realiza su primera individual en 1964. En mayo de 1966 se residencia en Caracas y, al año siguiente, es reconocido en el XXVII Salón Oficial. En sus comienzos, Obregón se inscribió dentro de la nueva figuración, con obras como *El señor C* (1966, plaka sobre tela, colección GAN). Posteriormente se interesó en los planteamientos del arte conceptual. Influenciado por su trabajo como ilustrador botánico desarrolló una serie de "crónicas" naturales y "diseciones" de gran sutileza conceptual y formal. Desde 1972 usó la fotografía como medio para documentar ejercicios de observación y lo que será el tema emblemático de su trabajo: la rosa. Su interés por el diseño de las hojas se evidencia en su envío al II Salón Ernesto Avellán en 1974. Su obra *Crónica de una flor n° 1* (1974, colección Fundación Noa Noa, Caracas) es la primera de sus obras seriales que desde 1975 harán uso de la acuarela. Al año siguiente realiza *Crónica de una rosa n° 4*, 24 estadios del desarrollo de la flor en el tiempo (expuesta en "Once tipos", Sala Mendoza, 1975), y *Crónica-paisaje n° 1*, diciembre uno 1975, 34 panorámicas que registran los cambios de luz en el Ávila a lo largo de un día. Las secuencias temporales de entonces han sido comentadas como versiones actuales de las proposiciones del impresionismo. En su serie del Agua como ciclo, Obregón usó dibujo, acuarela, fotocopias, pétalos de rosa y fotografía para hacer un "registro" de la flor en diferentes fuentes naturales de agua (lluvia, ríos, etc.).

A finales de los años setenta inicia su serie de diseciones (1979-1982), en las que ensambló pétalos seriados a manera de herbario conceptual. En 1981 realiza *Trilogía*, tres estados de representación unidos: la rosa viva, la seca y la pintada. Entre 1981 y 1988 desarrolló collages, a los que llamó *Personajes* a partir de patrones gráficos: "las rosas atrapadas en jaulas de papel son pequeñas obras maestras de la visión y de la reflexión [...]. Ha creado objetos físicos que evocan al libro y al cuaderno, como producto de la mano del hombre, desde su formato dieciseisavo, tan apropiado a la relación mano y ojo, hasta el color de los cantos, tan inesperado y radiante como los ejemplares marmolizados del siglo XVIII" (Blanco, 1984). Hacia 1990 tradujo su trabajo en grandes superficies en las que representaba los pétalos con siluetas, primero en acríli-

co, luego en materiales como vinil, linóleo y caucho; a partir de este formato produjo variaciones importantes en obras que exploran el efecto mural y la tridimensionalidad. En el Proyecto Niágara (después de 1988) incluyó además tipografías y siluetas en dursol y caucho sobre superficies blancas de hasta diez metros. En 1991 expuso en "Uno, dos, tres, cuatro" (MBA), su mural WDT, una gigantesca disección de más de 3 metros por 9, con pétalos y letras de linóleo, y en 1992 realizó el libro-objeto 23 disecciones reales. En la serie Masada, acumuló de manera aparentemente aleatoria pétalos en alto contraste realizados con láminas de caucho. Posteriormente, en el año 2002, realiza lo que fuera su última creación o serie: Masadas Cristalinos en las que reproduce el tema de los Masadas, esta vez en color blanco sobre planchas de metacrilato transparentes representando el último cielo, el Cielo Cristalino (el Paraíso) según la Divina Comedia de Dante. Fallece en Tarma, Edo. Vargas, el día 26 de octubre, siendo hallado sin vida el 27 de octubre de 2003.

Exhibiciones (selección)

- 1964** *Pinturas de Roberto Obregón Roca*, Centro de Bellas Artes, Maracaibo, Venezuela.
- 1967** *20 pinturas*, Galería XX2, Caracas, Venezuela.
- 1976** *Experimentación con proyectos de arte postal*.
- 1978** *Proyecto desengavetado número tres: El agua como ciclo*, Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.
- 1982** *Veinte disecciones*, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.
- 1984** Exposición colectiva *Cincoincidentes*, Museo de Barquisimeto, Venezuela.
- 1988** *Collages. Cincuenta Personajes y Groupies*, Sotavento Arte Posmoderno, Caracas, Venezuela.
- 1990** *Disecciones*, Sotavento Arte Posmoderno, Caracas, Venezuela.
Exposición Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela, GAN, Caracas, Venezuela.
- 1991** *Exposición Uno, dos, tres, cuatro. Wenemoser, Fuenmayor, Obregón, Sosa*, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.
- 1992** *Decefeobe* (instalación clandestina), Sotavento Arte Posmoderno, Caracas, Venezuela.
- 1993** *Bejotaeleoerre* (instalación clandestina), El Portón Rojo, Caracas, Venezuela.
Participa con la obra *Rosa enferma*, en *CCS-10. Arte venezolano actual*, GAN, Caracas, Venezuela.
- 1994** V Bienal de La Habana, Cuba.
- 1995** *22 disecciones reales*, Galería Ars Forum, Caracas, Venezuela.
- 1997** XLVII Bienal de Venecia, Italia.

Exposición colectiva *La invención de la continuidad*, Galería de Arte Nacional, Caracas.
Los Angeles Invitational: South America, Christopher Grimes Gallery, Los Angeles, E.E.U.U.

- 1998** V Bienal de Estambul, Turquía.
On the Masada's way, Christopher Grimes Gallery, Los Angeles, E.E.U.U.
Amnesia (Colectiva), Christopher Grimes Gallery, Los Angeles, E.E.U.U.
- 1999** *Niagara*, Museo Alejandro Otero, Caracas.
Amnesia (Colectiva), The Contemporary Art Center, Cincinnati, Ohio, E.E.U.U.
Proyecto Masada, Galería Ars Forum, Caracas, Venezuela.
Roberto Obregon: A 25 Year Survey, Christopher Grimes Gallery, Los Angeles, E.E.U.U.
El nombre de la rosa, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México, México.
- 2000** *Ex votos*, Galería Ars Forum, Caracas, Venezuela.
Amnesia (Colectiva), Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.
Amnesia (Colectiva), Contemporary Art Museum, University of South Florida, E.E.U.U.
Amnesia (Colectiva), The Bronx Museum of the Arts, Nueva York, E.E.U.U.
- 2009** *Instantáneas de Roberto Obregón. Aspectos de su legado*, Sala TAC, Caracas, Venezuela.
- 2012** XXX Bienal de São Paulo, Brasil.
- 2013** *El elocuente silencio de las formas*, Sala Mendoza, Caracas, en el marco de Nuevos vínculos, selección de obras de la Trigésima Bienal de São Paulo, Brasil.

Representado en (selección)

- Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
- Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela
- Museo del Barrio, Nueva York, E.E.U.U.
- Fundación D.O.P., Caracas, Venezuela
- The Bronx Museum of the Arts, Nueva York, E.E.U.U.
- Centro de Bellas Artes de Maracaibo, Venezuela
- Colección Daros Latinoamérica, Daros, Suiza
- Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela
- Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas - Nueva York
- Colección Fundación Allegro, Madrid, España
- Colección Fundación Odalys, Caracas, Venezuela
- Colección D.O.P., Caracas - Madrid - París
- Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, París, Francia
- Colección C&FE - Carolina y Fernando Eserverri, Caracas
- Malba - Fundación Costantini, Buenos Aires, Argentina

- Colección Mercantil, Fundación Banco Mercantil, Caracas
- The Museum Of Fine Arts, Houston, Texas, E.E.U.U.
- Fundación Noa Noa - Colección Ignacio y Valentina Oberto, Caracas - Nueva York
- Fundación Cabré, Caracas, Venezuela
- Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela
- Cinsneros Fontanals Art Foundation, Miami, E.E.U.U.
- Pace Foundation, Nueva York, E.E.U.U.

Reconocimientos

- 1960** Medalla de oro, *Homenaje al árbol*, Shell de Venezuela, Maracaibo, Venezuela.
- 1962** Premio estímulo, VIII Salón D'Empaire, Venezuela.
- 1966** Premio First National City Bank, X Salón D'Empaire, Venezuela.
- 1967** Premio Roma, XXVIII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, MBA, Caracas, Venezuela. Premio del Colegio Nacional de Arquitectos, XXVIII Salón MBA, Caracas, Venezuela.
- 1994** Mención Especial, I Salón Dimple, MACCSI, Caracas, Venezuela.
Primer premio, IV Bienal de Guayana, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela.

CLAUDIO PERNA

1938 - 1997

Artista conceptual y fotógrafo Venezolano. Hijo del italiano Bernardo Perna y la venezolana Isabel Fermín. Nace el 20 de diciembre de 1938 en Milán, Italia. Pasó su infancia y adolescencia en la Italia sacudida por los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial y los duros años de la posguerra. Termina sus estudios primarios en Brescia (Italia) y a finales de 1955 llega a Venezuela. En 1958 termina sus estudios secundarios en el Liceo Andrés Bello e ingresa a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV, donde sigue cursos hasta 1961, sin terminar la carrera. Al año siguiente viaja a Estados Unidos en un momento en que la obra de Marcel Duchamp se ramificaba en las tendencias vanguardistas de la época. En 1963 comienza sus estudios de geografía en la UCV, que concluye con honores en 1968: gran parte de su obra creativa girará en torno a las revelaciones de esta disciplina de la cual fue profesor e investigador. En 1965 realizó obras con papel y telas blancas (algunas de ellas en la colección GAN) y con objetos encontrados. Perna seguía tanto la tradición de los origami como el Manifiesto blanco de Lucio Fontana. En 1966 expone con Elsa Gramcko en la Galería

Gamma (Caracas), y al año siguiente comienza su inquietante experimentación fotográfica que lo llevará desde la manipulación de los elementos de laboratorio hasta la realización de imágenes-concepto más allá de valores fotográficos establecidos -aún vigentes en aquel momento-, trastocando incluso los preceptos de autoría y trascendencia artística. A este respecto María Teresa Boulton calificó sus fotos de "conceptuales y extremadamente subjetivas" y a su autor de "uno de los personajes más importantes de la fotografía venezolana" (1990, p. 71). Entre 1967 y 1968 realizó con Margarita D'Amico y Gladys Uzcátegui fotos documentales de Caracas que llamará "fotografías dirigidas". Siguiendo sus indagaciones visuales, termina en 1969 su primera película súper ocho, *Yolanda*, y al año siguiente publica "fotos sin cámara" (fotogramas) en la revista *Letras Nuevas* y filma *Expe I* con Margarita D'Amico. De esta manera sus trabajos comienzan a ser complicados ensamblajes multidisciplinarios que buscan recolectar y condensar campos de imágenes como retroproyecciones, diapositivas y otros recursos audiovisuales en experiencias en vivo.

En 1971 el artista viaja a México y realiza experiencias visuales; en 1972 inicia sus experimentos con polaroid y publica sus fotos en la revista *Extramuro*. Junto con Eugenio Espinoza emprende trabajos al aire libre en los médanos de Coro y Tucacas, siendo éstas las primeras muestras de land art en Venezuela. Desde 1973 hasta 1981 es incluido en las exposiciones de la Sala Mendoza denominadas "Once tipos". También en 1973 emprende sus obras con fotocopiadora, de enorme trascendencia. Perna revirtió los conceptos de obra única haciendo "originales" con una fotocopiadora Xerox. Incansablemente realizó frottages con clichés de prensa y transferencias con rubbing. En 1975 expuso fotografías y fotocopias en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, junto con Jaime Ardila y Camilo Lleras, colaboró con Charlotte Moorman en sus dos presentaciones en Caracas, participó en el XII Festival de Vanguardia de Nueva York y fundó los núcleos de las colecciones de las actuales División Audiovisual y Departamento de Cartografía de la Biblioteca Nacional y un centro de documentación personal que llamó Radar (Centro de Arte y Ecología). El interés de Perna por los mapas queda demostrado en su obra. Como señala Luis Ángel Duque, Perna y Miguel von Dangel "realizaron -secreta y libremente- las primeras indagaciones conceptuales sobre la constitución de nuestro territorio, utilizando cartografías impresas como soporte" (1991, p. 8). Por otra parte, continuó sus actividades experimentales: realiza proyecciones de diapositivas y video en la vidriera de la Librería Cruz del Sur (que repetirá en 1979), y en 1977 organiza el I Festival de Diapositivas en la Sala Mendoza. Un año después

expone "Fotografía anónima de Venezuela" (GAN), donde subvierte el concepto de autor al copiar, como propias, negativos de fotógrafos populares anónimos. Sus trabajos de dibujo, que unieron la escritura y el trazo lineal siguiendo una tradición venerable (como Brujo del estado Yaracuy, 1978, colección GAN), llamaron la atención de Juan Calzadilla: "Claudio Perna reconstituye escenas de género, retratos o poses fotográficas, con una o más figuras, partiendo de una línea formada por una escritura que, a tiempos que va silueteando las formas de la representación figurativa, introduce en ésta, mediante la caligrafía, una lectura paralela, antinómica" (1981, p. 56). Como actividad docente de la exposición publicó en mimeografía *Arte de concepto*, donde expuso por primera vez sus ideas.

En 1981 concluye los libros *Evolución de la geografía urbana en Caracas* (Caracas: UCV), un clásico en su materia, y *La naturaleza, la huella y el hombre* (libro Xerox); en 1984 escribe *Material para la invención y la creación* y, en 1992, *Comprensión y retos del ambiente Tierra-hombre*, aún inéditos. Algunos de estos trabajos, además de ser profundas reflexiones sobre los problemas del arte y su relación con la corriente de la vida -temas caros a su autor-, son verdaderas composiciones tipográficas no exentas de planteamientos plásticos y metodología científica. En este sentido la influencia de Simón Rodríguez es palpable. En la década de los ochenta Perna termina de elaborar sus conceptos de "arte pensamiento" y "arte sentimiento", derivados personales de la corriente conceptual, e inicia su iconografía pictórica en trabajos de acrílico sobre tela. Entre 1987 y 1988 realiza pinturas en colaboración con Luis González. Posteriormente, a partir de la proyección de fotografías, trabaja sus llamadas "flores impresionantes". Cuando recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas se reconocía no sólo su trayectoria como pionero e investigador sino como un artista que se valía de cualquier medio visual para indagar en la esencia del arte mismo y sus efectos en el hombre. Después de una penosa enfermedad, fallece en Holguín, Cuba a comienzos de 1997.

Parte de su colección iconográfica fue donada por el artista a la Biblioteca Nacional. "Utilizando la marginalidad de los medios artísticos, Claudio Perna ha terminado por definir una estética de la marginalidad con sus trabajos en fotocopias, polaroids, eventos conceptuales, grabados y dibujos en una personal proposición, donde cada uno de estos dos últimos medios se convierte en una posibilidad de renovación. Su trabajo ha sido una verdadera iconografía urbana y social a partir de la experiencia personal. De tal modo que su obra, más que una investigación siste-

mática se desarrolla como un diario abierto donde se inscriben también algunos testimonios y testigos de afuera, no sólo el acontecimiento íntimo. Ha tratado la imagen con pasión, tratando de producir imágenes de intercambio, recurso para su verdadero propósito: el intercambio de imágenes con un público que no soporta ver ajeno y pasivo. Quizás como ningún otro, para Perna la fotografía utilizada con medios sencillos y casi rústicos es tan sólo un medio para atrapar la mitología del instante. Pero al detener lo fugaz, también se establece la serie y la metáfora. Y como una evolución en el tiempo, de las fotos también pasa al trabajo que denomina 'foto-grafías', manera de escencializar de un viejo clisé familiar o encontrado al dudoso azar, aspectos sincréticos que dan base a una nueva obra. Algo parecido sucede con sus 'acupinturas' donde hay un volitivo olvido de las facturas reconocidas y de los tratamientos efectistas, para ir al encuentro del saber fresco del talento y la liviandad entusiasmante de las nuevas soluciones. Todo un decir nuevo dentro de temas eternos" (Guevara, 1981). En 2004, la Galería de Arte Nacional de Caracas organizó una gran muestra retrospectiva de la obra de Perna integrada por más de 3.000 obras (pinturas, fotografías, libros, objetos, diapositivas, proyectores, fotocopias y numeroso mobiliario) exhibidas a lo largo de cinco salas bajo el título "Claudio Perna. Arte social". En 2004, la Galería de Arte Nacional de Caracas, organizó la gran muestra retrospectiva de su obra, integrada por más de 3.000 obras (pinturas, fotografías, libros, objetos, diapositivas, proyectores, fotocopias y numeroso mobiliario) que fueron exhibidas a lo largo de cinco salas bajo el título "Claudio Perna. Arte social".

Exhibiciones (selección)

- 1966** Expone con Elsa Gramcko en la Galería Gamma, Caracas, Venezuela.
- 1975** *Fotos polaroid, etc.*, Galería Banap, Caracas, Venezuela.
- 1976** *Arte en vidriera*, Librería Cruz del Sur, Caracas, Venezuela.
- 1977** *Fotografías de Sonia Sanoja*, Galería Ángel Boscán, Caracas, Venezuela.
- 1979** *Fotografía anónima de Venezuela*, GAN.
- 1981** *Re-presentaciones: foto-grafías y acupinturas*, Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.
- 1990** *Contactos mentales*, Galería Sotavento, Caracas, Venezuela.
- 1991** *Arte social*, Galería Sotavento, Caracas, Venezuela.
Vida eperna, Galería Ángel Boscán, Caracas, Venezuela.
- 1992** *Venezuela desde el cielo*, Ateneo de Valencia, Edo. Carabobo, Venezuela.

- 1998** *Claudio Perna, 1938-1997. Geógrafo y artista conceptual*, Biblioteca Nacional, Caracas, Venezuela.
- 2004** *Arte social. Claudio Perna*, Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela.
- 2007** *Perna sobre papel*, Galería Odalys, Caracas, Venezuela.

Representado en (selección)

- Ateneo de Valencia, Edo. Carabobo, Venezuela
- Colección Banco Mercantil - Fundación Mercantil, Caracas, Venezuela
- Fundación D.O.P., Caracas, Venezuela
- Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela
- Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela
- Colección Fundación Odalys, Caracas, Venezuela
- Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas-Nueva York

- Colección D.O.P., Caracas - Madrid - París
- Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
- Colección Fontanals Cisneros, Miami, E.E.U.U.
- Biblioteca de Arte Nacional, Caracas, Venezuela
- Banco Central de Venezuela
- Fundación Noa Noa - Colección Ignacio y Valentina Oberto, Caracas - Nueva York

Reconocimientos

- 1994** Premio Nacional de Fotografía, Caracas, Venezuela.
- 1995** Premio Nacional de Artes Plásticas, Caracas, Venezuela.

Galería Odalys

POP

Rolando Peña
Roberto Obregón
Claudio Perna

Galería Odalys

Madrid, del 28 de julio
al 3 de septiembre de 2015

Directores

Odalys Sánchez de Saravo
Salvador Saravo Rocchetti

Coordinación General

Ronnie Saravo Sánchez

Asistencia a la Coordinación

María Donaire Ríos
Mantura Kabchi Abchi

Relaciones Internacionales

Karina Saravo Sánchez

Curaduría

Galería Odalys
Fundación D.O.P.

Textos

Fernando Castro Flórez
Armenio De Oliveira
César Parra González

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

Museografía

Galería Odalys

Servicios Generales

Marius Ion Badescu

Fotografía

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez
Marcelo Montealegre

Impresión

MSH Impresores

Agradecimientos

Colección C&FE Caracas

Tiraje

1.000 ejemplares

ISBN

978-84-608-1307-1

Galería Odalys, S.L.

Orfila 5, 28010, Madrid, España
Telfs: +34 913194011,
+34 913896809

odalys@odalys.com
info@odalys.es
www.odalys.com

Directora

Odalys Sánchez de Saravo

Director

Salvador Saravo Rocchetti

Asistente a la Dirección

María Donaire Ríos

Departamento de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

Servicios Generales

Victor Redondo Donaire

Departamento de Computación

Mantura Kabchi Abchi

Servicios Generales

Marius Ion Badescu

Fotografía

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

CIF: B86701638

Odalys Galería de Arte

8300 Nw 74th terr Tamarac
Fl 33321. USA

Telf: +1 954 6819490
miami@odalys.com
www.odalys.com

Odalys Galería de Arte, C.A.

C. Comercial Concreta
Nivel PB. Locales 115 y 116
Urb. Prados del Este
Caracas 1080, Venezuela
Telfs: +58 212 9795942,
+58 212 9761773

Fax: +58 212 9794068
odalys@odalys.com
www.odalys.com

Directora

Odalys Sánchez de Saravo

Director

Salvador Saravo Rocchetti

Departamento de Administración

Carmen Cruz de Sánchez

Departamento de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

Relaciones Públicas

José Manuel Sánchez G
Jéssica Saravo Sánchez

Departamento de Computación

Mantura Kabchi Abchi

Recepcionista

Dehildred Cerró

Servicios Generales

Sergio Villalta Aguirre
Eitan Estrada
José Rafael González

Fotografía

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

RIF: J-30108555-8

© ODALYS EDICIONES DE ARTE, 2015.
Caracas, Venezuela



Fundación D.O.P.

Urb. Las Mercedes, Av. Principal, Torre
D.O.P. - Multicentro Las Mercedes,
Caracas, Edo. Miranda, 1060,
Venezuela

Telfs: +58 212 3260226
+58 212 3260227
Fax - Telf: +58 212 9939590
info@fundaciondop.org
www.fundaciondop.org

Caracas - Madrid - París

Presidente

César Parra G.

Vice-presidente

Armenio De Oliveira

Departamento de Exhibiciones

Carol Levy
Yessica Yáñez

Departamento de Educación e Investigación

Margarida Gonçalves

Departamento de Administración

Mary Collazo de Cauto
Jackeline Blanco

Coordinación de Préstamo de Obras

Yessica Yáñez
Gabriela Calles

Departamento de Informática y Medios

Nathaniel Da Silva
Carlos Mauricio Parra

Coordinación y Programación

Desirée Serchio

Consultoría

Consuelo Castillo

Asesoría Legal

Palacios, Martí & Asociados

Rif: J-29766968-0



Las obras catalogadas y documentos reproducidos en esta publicación,
proceden de colecciones particulares a cuyos propietarios nos complace
reiterar nuestro reconocimiento.

