

***La historiografía del arte
de acción venezolano:
Dánzate y la reflexión
crítica de Merysol León***

Freddys René Pérez Figueroa

Universidad Centroccidental

Lisandro Alvarado

Barquisimeto, Venezuela

freddys.perez@ucla.edu.ve

*Licenciado en Letras, mención
Historia del Arte por la
Universidad de Los Andes
(Mérida). Profesor del Programa
de Artes Plásticas del Decanato
Experimental de Humanidades
y Artes de la Universidad
Centroccidental Lisandro
Alvarado. Historiador del arte,
curador, museógrafo y artista.*

Recibido: 14 de febrero de 2017 / Aceptado: 3 de noviembre de 2017

RESUMEN

La revisión historiográfica del Arte de Acción venezolano a partir de la mirada crítica de Merysol León, es un aporte analítico y reflexivo para la continuidad y profundización de la temática en cuestión. Más allá de simple narrativa de hechos artísticos, nace la necesidad de avanzar y teorizar al respecto de los elementos constituyentes de las propuestas de los artistas y colectivos artísticos. El cuerpo, objeto artístico, es indispensable para comunicar por medio de la gestualidad y sus convenciones, un planteamiento originado de la interacción de grupos de personas afines o no. El espacio, un segundo elemento arroja el anterior y se dispone en su propuesta. Sobre los otros dos, el tiempo, el devenir, se impone, construye y desconstruye. La convergencia de estos elementos un paso adelante de la cotidianidad, son interés de la investigación sobre el arte de acción, desarrollando posturas críticas y enfoques valorativos de las acciones artísticas.

Palabras clave: historiografía, historia del arte, arte de acción, crítica de arte.

**The historiography of Venezuelan Actional art:
Dánzate and the critical reflection of Merysol León**

SUMMARY

The historical review of the Venezuelan Actional Art, based on the critical view of Merysol León, is an analytical and reflective contribution for the continuity and deepening of the topic presented. Beyond the simple narration of artistic facts, there is the necessity of advancing and theorizing about the constituent elements of the proposals of artists and artistic collectives. The body, as an artistic object, is essential to communicate through gestures and conventions, an original approach from the interaction of groups of like-minded people, or not. The space, a second element that covers the previous one; and it is available in its proposal. About these two others: time and future, imposes, builds and deconstructs. The convergence of these elements in the step forward of daily life, are the interest of research on the actional art, the development of critical positions and the values approaches of artistic actions.

Keywords: historiography, art history, actional art, criticism.

**L'historiographie de l'art actionnel vénézuélien :
Fais-toi danser et la réflexion
critique de Merysol León**

RÉSUMÉ

La révision historiographique de l'art actionnel vénézuélien à partir du regard critique de Merysol León, c'est une contribution analytique et réfléchissante pour la continuité et l'approfondissement de la thématique. Au-delà d'une narration simple de faits artistiques, on voit la nécessité d'avancer et de théoriser à l'égard des éléments constituant des propositions des artistes et des collectifs artistiques. Le corps, un objet artistique est indispensable pour communiquer à travers de la gestualité et ses conventions, un approche entraîne par l'interaction de groupes de personnes connexes ou non. L'espace, le deuxième élément couvre l'antérieur et se dispose dans sa proposition. Par rapport au temps, et au devenir, s'impose, se fait construire et déconstruire. La convergence de ces éléments s'agit d'un pas en avance de la quotidienneté, c'est un intérêt de la recherche sur l'art actionnel, en développant des postures critiques et des points de vue qui mettent en relief des actions artistiques.

Mots-clés: historiographie, histoire de l'art, art actionnel, critique.

La revisión de las posturas críticas ante situaciones artísticas, en este caso contemporánea, son el siguiente paso para una teorización y develamiento de aspectos a estudiar que apoyen su entendimiento. La historiografía del arte, a través de los análisis críticos de Merysol León, proponen una perspectiva clara, sobre el quehacer del arte de acción venezolano.

El discurso de esta investigación, plantea la identificación de unos atisbos de la historia del arte en Venezuela, donde se define la acción y, se distingue de otras manifestaciones que a su vez la complementan. El cuerpo transmutado, transformado, descontextualizado, estigmatizado y categorizado, es protagonista, es el elemento esencial de la construcción de las propuestas conceptuales de agrupaciones como el caso de la Fundación Danza T.

El arte de acción, utiliza las nociones de las Intervenciones Urbanas, las cuales re-contextualizan un espacio, ya sea por su tránsito o su apropiación a través del cuerpo. Estos destacan y se vuelven la mirada hacia ellos, como los casos de Art Parade en Berlín y Mérida en la 50', y los momentos de lo que pudiera definirse como un previo en la historia del arte de acción venezolano en Acciones Frente a la Plaza.

También se alude a una nueva actitud del accionar que las instituciones culturales, galerías y museos deben proponerse para estar a la par de las manifestaciones de arte contemporáneo, específicamente de la performance y el arte de acción, ya que las antiguas maneras de coleccionismo y crítica no les dan cabida. Y por último, más allá de la acciones, las propuestas de irrupciones en

actividades académicas se evidencia y, esta propone una nueva visión, una nueva mirada de abordaje de la resolución de los problemas o situaciones presentados.

La pretensión de reflexión a través de los textos críticos de Merysol León, es crear una visión del uso del cuerpo y otros aspectos resaltantes del arte de acción en Venezuela, específicamente las acciones Dánzate. La historiadora de arte, publicó sus pensamientos en papel, en la revista *Estética* del Centro de Investigaciones Estéticas (CIE), de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes (ULA). Se busca estudiar la historia, no a partir de una sucesión cronológica de acontecimientos, sino más bien de un orden de pensamiento que comunica un conocimiento efectivo a través del espacio propio del ser, lejos de la metafísica clásica, del orden al orden. (Foucault, 1983).

En primera instancia, un recorrido por la historia del arte de acción en Venezuela y el exterior, nos muestra que las acciones en sus diversas modalidades y en la actualidad poco delimitadas aún, dependen y destacan tres elementos importantes: el cuerpo, el tiempo y el espacio y su interrelación.

El *Performance Art* y a su vez, el cuerpo, han sido utilizados a través del tiempo, desde sus primeras insinuaciones o apariciones, integrando al hombre y el arte, escapando en sus inicios, de la galería, los museos y exposiciones, criticando las convenciones y lográndolo. Sin embargo, el desarrollo de las acciones en el tiempo, tomó diversas vías, por un lado la banalidad, dedicada a satisfacer las ganas de entretenimiento de las personas y, el aspecto artístico satisfaciendo las necesidades expresivas del artista,

quien integra al público haciéndolo partícipe directo o indirecto de las propuestas; así lo destaca Merysol León (2006) en su texto "Territorios de Arte Accional".

En el mismo orden de ideas, el evento de arte de acción mejor documentado, en Venezuela fue el denominado Acciones Frente a la Plaza, con la muestra de propuestas corporales comunicacionales y presentación de siete eventos de pensamientos singulares de los artistas (Ramos, 1995, p. 21). Éstos se apropiaron de los espacios del Museo de Bellas Artes y sus alrededores, por medio de acciones, recurriendo a la danza y el teatro, junto a otras expresiones plásticas, situación diferente para el momento de la rutinaria vida de los años ochenta en la ciudad capital, Caracas. Sin embargo, los aspectos destacados utilizados fueron la manipulación del cuerpo, el espacio y el tiempo envueltos en una dinámica que sedujo a los asistentes, los mismos se vieron inmersos en:

...actos cuya materia cuerpo – tiempo y espacio establecen una relación de percepción que se abre a otra lógica, la acción sigue siendo entendida como la manifestación material de una decisión, de una voluntad que pone en escena al cuerpo en una situación considerada artística.

(León, 2006: 160)

El cuerpo del artista, es elemento primordial y esencial de las acciones, es el medio, es el objeto utilizado para expresar un concepto, dejando abierta su definición entre los participantes, incluyendo al artista. Este cuerpo, aprovecha y toma a su disposición de los otros dos elementos, tiempo y

espacio, los manipula y transgrede a su antojo, creando rupturas en la continuidad y relación de los mismos, de este modo hay una libertad amplia, para entender lo que se ve y lo que se hace.

Así prevalece la idea del cuerpo como un soporte, como un objeto artístico. El cuerpo – obra, que se muestra ante otros, distanciado de la representación, se expone sin una narrativa, improvisando sus posibilidades, “el cuerpo humano [es] la más dúctil de las materias significantes” (Glusberg, citado por León, 2006: 161). El cuerpo es parte de la experiencia interactiva, donde se rompen las limitaciones establecidas por el teatro y la danza; en cuanto a la separación del público y las acciones y, aunque en la actualidad no relevan estas expresiones, se aprovecha su manera de entrenar, ejercitar y acondicionar como la expresión corporal.

El cuerpo emplea, en efecto, ese conocimiento previo para explotar y explorar sus posibilidades ya sea solo, aislado o en grupos. Las presenta en tiempos y espacios propuestos o decididos por el artista previamente, pero también determinados por las personas del público, quienes acuden y se convierten en participantes, creadores y accionistas. Apropiándose de las acciones desde sus conocimientos, desde su experiencia de vida.

En el texto “Fin de la Performance”, la reflexión sobre la muerte de la *Performance*, el *Happening* y el *Fluxus*, se augura que sucumben al ser generalizadas en el arte de acción. A pesar de la permanencia de estas acciones en el tiempo a través del cuerpo como soporte e instrumento, dejando su rastro en él, igualmente lo hacen impreciso entre una modalidad y otra. “El fin de cada performance se alarga en el

cuerpo, se hace permanente en la cicatriz, se apaga lentamente en el proceso de descomposición de cada parte mutilada”. (León, 2006: 213)

Entonces, ¿bajo qué modalidad pudieran determinarse las acciones de artistas como Orlan, Sterlac y Bruce Loudon, quienes transforman sus cuerpos en una operación quirúrgica, lo intervienen con implantes y se mutilan? Los espectadores, solo conocen lo mostrado en un instante en la galería o el espacio transformado en taller; pero es el artista quien continúa sigilosamente la Performance, a través del tiempo y la duración regenerativa de su propio cuerpo. Este cuerpo es el material manejable, un soporte transformado y, los artistas “abrumados por el sentimiento casi universal de cambiar el mundo los individuos cambian aquello que está en su poder: sus propios cuerpos” (V. Vale y Andrea Juno citado por Derri, citado por León, 2006: 213).

Por otro lado, *Art Parade* en Berlín e Intervención Urbana Mérida en los 50`, son dos eventos unidos por los principios del concepto de Intervención Urbana. El primero fue llevado a cabo en Alemania, luego de plantear dos talleres: uno sobre el lenguaje corporal y otro acerca de la creación de objetos. El primer taller, consistió trabajar el cuerpo a través de gestos relacionados con desplazamientos en diversos niveles frente a los espectadores. A la manera de una peregrinación o procesión, como en los eventos católicos derivados de festividades religiosas, en Semana Santa, algunos fieles recorrieron grandes distancias, largas caminatas, como penitencia de una promesa solicitada al Nazareno en dos ocasiones, el día y la noche. Se transitaron las calles del barrio *Prenzlauer Berg*,

planteando “el gesto ritualizado, la acción cotidiana ritualizada, la creación de ritos a través del cuerpo de elementos naturales” (León, 2006: 194).

El segundo taller del evento germano, fue la creación de objetos de diferente índole, los cuales, fueron utilizados como una extensión del cuerpo de los artistas y quienes explotarían sus capacidades en la procesión, los objetos resultantes y desfilados fueron “un cubo andante que contiene una violinista, un personaje que debería ser portado y un vagón que recuerda un baldaquino, todas extrapolaciones de la parafernalia procesacional” (León, *ibidem*). El acto de cumplir penitencia y auto flagelarse solo es representado, estando intrínseco en el desfile artístico, los espectadores se unieron, sin negación al mismo y, recrearon desde una propuesta estética y artística, esos momentos de la humanidad propuestos desde la Edad Media.

La segunda Intervención Urbana, realizada en diferentes espacios de la ciudad de Mérida, Venezuela, retomó la mirada de nueve edificaciones construidas en la década del 50`, fueron intervenidas con instalaciones y acciones tres días, tres veces al día, confundándose estas, con lo habitual, con la rutina de los concurrentes quienes quedaron imbuidos en un ambiente artístico. Ésta intervención reunió

músicos de todas las tendencias, bailarines, actores, obreros, estudiantes, premilitares, profesores de medicina, pacientes de un sanatorio, cuerpos muertos para estudiar anatomía. (León, 2006: 204).

A partir de las diferentes acciones sucedidas en diversos lugares de la ciudad de Mérida, fue el intento de reconocer la importancia de estos espacios y edificaciones, un poco olvidados por las personas que transitan todos los días, sin darse cuenta de la existencia de las mismas. Además, se expuso en un ambiente artístico derivado de las performances y así atraer a los transeúntes, quienes se acercaron curiosos a determinar los hechos. Sólo lo experimentaron, lo vivieron como una situación rara, extraña, fuera de lo normal, fuera de la rutina.

No fue una exposición de obras de artísticas, en un museo o concurso se trató de “establecer un acuerdo entre la creatividad y un espacio eminentemente social se trata de mas bien de generar un clima artístico” (León, 2006: 205). Sin embargo, cabe destacar que para generar este tipo de acciones y,

hacer del arte algo cotidiano es necesario encontrar entes financieros, fundaciones, instituciones públicas o privadas que aseguren el movimiento de esa maquinaria que nos permita llegar al límite de la realización de un proyecto. (León, Ibidem)

Situación necesaria para asegurar la continuidad de este tipo arte conexo a la acción y poder producirlos a gran escala y lograr repensar para dar una nueva mirada a la vida, a la ciudad, a sus habitantes con situaciones diversas que conscientemente pasan desapercibidas en las diferentes distracciones y disposiciones de la rutina diaria. Esto podría interpretarse como ese intercambio simbólico que plantea un puro goce

estético, parafraseando a Baudrillard (1997).

Por otro lado, en el texto “Apuntes para Dibujar el Inicio del Arte Accional en Venezuela”, se plantea un recorrido por los exponentes del arte de acción, en las décadas finales del siglo XX. Destacando los años 70 del siglo pasado, como el momento de mayor auge del trabajo corporal de los artistas y la integración del espectador de manera colectiva e individual. Artistas como Diego Barboza, Antonieta Sosa, Pedro Terán, Alfred Wenemoser, Carlos Zerpa, Yeni, Nan y Theowald D´Arago (pidiendo limosnas para el arte), entre otros, fueron los participantes del evento denominado “Acciones Frente a la Plaza” con un documento de título homónimo reseña las performances, por ende único existente en la historia del arte venezolano de ese momento. (León, 2004)

Las “Acciones Frente a La Plaza”, fueron realizadas en tres días, al igual que Intervención Urbana Mérida en los 50´, pero aquel, a diferencia del último, solo ocupó los espacios propuestos del Museo de Bellas Artes y sus alrededores en la ciudad de Caracas. Cada artista brindó una propuesta particular para activar al público. Trabajos, por ejemplo, como los del vienés Wenemoser en “Persona a Persona”, se instaló una carpa donde el espectador entraba y él simplemente hablaba, o los de Yeni y Nan mostraron su “acción divisoria del espacio en un tono muy simbólico y casi místico”. (León, 2004: 30).

Desde el objeto como obra de arte, hasta la utilización del cuerpo como materia que comunica, que expone ideas y propuestas críticas, sociales, personales y hasta políticas, fueron los aspectos discursivos destacados en el ámbito venezolano, por

los artistas mencionados. Dejando una serie de acontecimientos artísticos y estéticos que podrían ser tomados en cuenta, así como “a finales del 74, Frank Popper, publica *Le declin de l’objet*, donde reseña las “expresiones” de Diego Barboza” (León, 2004, p. 29) y se podría crear una historia del arte de acción venezolano, marcando una visión crítica.

Las acciones son un momento único e irrepetible, no obstante, los objetos utilizados y su documentación podrían ser obras por sí mismas, llegando a formar parte de una colección y ser expuestas, convirtiendo en fetiche las acciones cuando justamente van en contra del mismo, entonces el coleccionismo de estas acciones debería ser redimensionado, reajustando las instituciones o museos, borrando paradigmas y proponiendo nuevos. Ciertamente es, que para el estudio de las manifestaciones de arte de acción, son necesarios el objeto y el documento (juntos o separados), para poder reconstruir en la imaginación los sucesos. En “¿Crítica de la Acción?” y “Sobre las Colecciones” se plantea la siguiente premisa, “Las acciones ligadas a un objeto serán consideradas; el objeto fuera de su contexto inicial, desprendido de la acción adquiere preeminencia y suplanta la acción misma.” (León, 2006:172)

Las acciones han sido documentadas en curadurías y presentadas en algunas exposiciones, fueron recreadas, el museo se apodera de los objetos y los expone al espectador quien se involucra con aquellas situaciones, pero vuelve al espectador pasivo nuevamente, quien sólo observa e individualmente imagina esas acciones (Méndez, 2008). Pero el reto institucional es recrear aquellas

acciones, con estrategias innovadoras y que no descontextualicen el sentido originario de las propuestas o acciones para su comprensión.

Entonces, en “¿Crítica de la Acción?”, se evidencian dos medios por los cuales pueden reconstruirse la historia del arte de acción en Venezuela el primero es,

el realizado por el artista después de relatar sus experiencias accionales, invita a su próxima acción y (...) las entrevistas encargadas de darnos una idea de la producción artística accional venezolana. (León, 2006: 173).

Pero de hecho, aun son muy pocos los estudios realizados donde el tema principal sea el arte de acción y se trate desde una perspectiva analítica y no solo la documental.

Por otro lado, en “Sobre las Colecciones” León plantea el siguiente enunciado que “todo es coleccionable, todo de hecho parece formar parte de una colección” (p. 178). Los objetos que forman parte de la posesión de una persona son separados, se les da un significado particular obteniendo primacía sobre los otros. Se parte de una relación afectiva, relacionando al objeto con un acontecimiento o sentimiento importante para la persona. Sin embargo, es dificultoso hablar de colecciones en el arte de acción, ya que la acción es un evento único y cada presentación siempre será distinta.

La colección puede definirse como la pasión del sujeto por el objeto, estos objetos cotidianos son una especie de recintos mentales donde la persona reside y a la vez son propiedad. El objeto se abstrae

creando una relatividad de su funcionalidad, lo extrae del mundo, el objeto es una reconstrucción del mundo desde la subjetividad del sujeto; mientras que su función lo mantiene en el mundo real. (Baudrillard, 1997)

En este caso, “no sería la acción lo coleccionable, sino el performer”, (León, 2006: 179), pero esto sigue siendo casi imposible, entonces se vuelve a los objetos derivados de las acciones como por ejemplo las telas y capas de la Parangolé, acción realizada en Brasil por Helio Oiticica en 1964, son resguardados actualmente en un museo, para su disfrute visual, cambiando su connotación. Estos objetos, dejan de ser elementos parte de la acción ya que sin la activación del público, pierden su principal aspecto originario. En la Intervención Urbana en los 50'; las acciones de la Fundación Danza T, toman nueve edificios haciéndolos una colección porque, “ahora poseen una ficha de identificación, de una acumulación de avisos publicitarios elegidos para hacer posible un programa de colección” (León, 2006, p. 180). Mostrándose entonces otra forma no convencional de coleccionar, de acumular y de atesorar.

Sin embargo, la historia como ordenador de conceptos e ideas atrapa en sus redes una continuidad de lo definido como arte de acción en la irrupción de la vida en el arte, el cual dirige la historia del arte de acción a los primeros cambios del arte convencional en el impresionismo, que toma la cotidianidad como tema para la creación de cuadros y pinturas, pero no es sino hasta el siglo XX, con las vanguardias como el futurismo quienes decidieron “abandonar la galería y el taller, no se detuvieron en

el objeto, actuaron” (León, s.f.:1). En sus diferentes presentaciones fueron propuestas nuevas vías de envolver al espectador, de hacerlos sentir vivos y participantes activos de las acciones, eran creadores de otras acciones en medio de un evento artístico y no unos seres inmóviles, sin capacidad crítica.

"Accionista" y espectador adquieren nuevos elementos en sus funciones, deja de ser un teatro de representaciones, el primero habla, comenta, insulta a un objeto, al público, estos en simultáneo crean situaciones en diversos espacios y todas siguen siendo parte de una misma realidad. Los dadaístas por su parte afirman “yo reclamo la convergencia completa de todas las fuerzas artísticas para llegar a la obra total”, (León, s.f.:. 6). Esto supone la integración de todos los elementos posibles a la hora de crear arte, desde el material plástico hasta el cuerpo humano, sea para presentar acciones mediante él mismo o, como soporte donde convergen sucesos plásticos, artísticos, estéticos.

La escisión o ruptura del arte, la manera de presentarlo y vivirlo ocurrirá más adelante en los futuros *Happenings* y *Acciones Fluxus*, manifestaciones que integrarán al asistente en una experiencia de estimulación de los sentidos. El artista aprovechaba las reacciones de aquel e improvisadamente se conectaban en acciones simultáneas, más cercanas a la presentación, mas no la representación como sucede en el tradicional teatro y la danza.

En el planteamiento del texto “De la Acción como otra Forma de Batalla”, hay una analogías de ambos conceptos, siendo la primera de ellas, la acción “considerada como ese momento de la guerra

en que los bandos se enfrentan cuerpo a cuerpo en combate” (León, 2006: 42). La imposición, la obligación de hacer ver a otros un punto de vista diferente, lo que hicieron los futuristas a comienzos del siglo XX, al tratar de imponer ideas nuevas de arte en un contexto agresivo, violento, obligaban a olvidar la tradicional práctica artística, irrumpiendo en la vida.

La vida y el arte se enfrentaron en una guerra, al querer ser unidas con los planteamientos futuristas y dadaístas “el arte es la realidad y la realidad del todo debe triunfar sobre lo particular”, (León, 2006: 44), fue el principio asumido por los artistas “accionales” de las vanguardias futuristas, dadaístas y el accionismo vienés, el exceso, al colocar frente a los espectadores y los mismos artistas esa cruda realidad de las guerras y las batallas, mediante sus propios cuerpos mostraron actos de agresiones hacia el hombre, elemento que se mantuvo en muchas de sus performances posteriores, donde los participantes expusieron sentimientos desesperados y oscuros que tiene el ser humano ante su autodestrucción.

Luego, en el texto “La Formación de Nuevos Lenguajes en el Arte”, se abandonan las llamadas vanguardias y el hombre continúa su búsqueda: una definición de arte, extrayendo ideas preliminares, la improvisación, la inclusión del espectador, como el caso del *Action Painting*, incluye al público en el proceso creador.

El acto de pintar se convierte en una acción lúdica, en un conjunto de movimientos y pases de bailarín experimentado en una serie de gestos faciales que traducen la emoción. (León, 2000: 1)

Podemos afirmar entonces que la pintura de acción fue un primer paso para las nuevas expresiones artísticas.

Prontamente, otras expresiones como la música, la danza, las proyecciones de videos se integran en una espontánea presentación creando extrañeza en el espectador como en "Black Mountain", de Jhon Cage, el cual a su término, presenta una escena cotidiana fuera del contexto común y los espectadores intervienen con nuevos comportamientos, situación vista también en "4'33'" de Cage, donde la acción del pianista ejecutante es simultánea a la de los asistentes.

Según Allan Kaprow, citado por León, "las acciones tienen en su esencia esta particularidad de acabarse para seguir viviendo en la memoria y encontrarse en un después imprevisto." (2000, p. 4)

Esta definición expresa el carácter de trascendencia de la acción en los involucrados, más allá de la observación; esta perdura en los recuerdos y sensaciones de los participantes. En los años 50 y 60, y más tarde desde oriente a occidente, los *Happenings*, las *Acciones Fluxus*, el accionismo Vienés hasta el *Body Art*, fueron las tendencias artísticas extendidas al cuerpo, a la realidad, a la vida; con elementos de espontaneidad, creación mutua, improvisaciones corporales y orales, uniéndose en la participación y sensibilización de los espectadores devenido en experiencias efímeras en el tiempo, pero perdurables en la memoria.

Entonces es el cuerpo el que se convierte en un soporte maleable, es el sujeto y objeto de la pieza y tiene su apogeo como eje de las acciones en el *Body Art*, de manera violenta en el Accionismo Vienés, con

Otto Muehl, Günter Brus y otros artistas como Vito Acconci, Chris Bourden, Gina Pane y de orden sexual y sensual, de cuerpos desnudos con Ann Halpin, Yvonne Rainer y Rebeca Horn. La *performance*, se hace presente y une las artes tradicionales y las no tradicionales también, es una manifestación impositiva de cambios, de acercamiento entre vida y arte sin distinciones, desde mediados del siglo pasado y, sin darnos cuenta se ha mutado, pero con la esencia de la irrupción o escisión originado desde las vanguardias.

Ahora bien, tenemos claro desde diversos puntos de vista que el cuerpo regirá las acciones artísticas y estéticas del siglo XX, hasta la actualidad y en “Una Propuesta Accional en los 90”, se define el estudio del cuerpo, el cual se divide en tres categorías según su uso y que funcionan para describir diferentes acciones, realizadas por el equipo Dánzate, quienes entre otros colectivos, utiliza el cuerpo como el medio de expresión relevante generador de ideas, de conceptos, de planteamientos artísticos usualmente aunado a otras visiones contemporáneas del arte. El cuerpo como autoconocimiento y, luego como instrumento de disfrute por medio de la danza, el deporte y otras disciplinas formativas del cuerpo, esto es definido de la siguiente manera, primero el cuerpo como instrumento:

aprovecha las cualidades cinestésicas, la conciencia y el placer de moverse y mover al otro, de comunicar sensorialmente, epidérmicamente. El cuerpo se encuentra enfrentado al lenguaje formal y codificado de la danza, al lenguaje expresivo y espontáneo del cuerpo usual que

explora la situación y sus propiedades próxemicas y al cuerpo entrenado y también formalizado por disciplinas corporales institucionalizadas. (León, 2006: 164 - 165)

Siguiendo el mismo orden de las ideas expuestas, el cuerpo como instrumento define tres aspectos importantes: 1) la danza utiliza al cuerpo como medio expresivo e indispensable para la representación de ideas asociadas a un tiempo musical, las cuales a través de un arduo trabajo de entrenamiento y ejercicios físicos se logra una coreografía en un espacio no convencional, 2) lo espontáneo afin a la gesticulación diaria, los comportamientos convenidos en la sociedad, aprendidos y aprehendidos en el desarrollo de experiencias de vida y 3) la disciplina deportiva, la cual se encarga de entrenar el cuerpo para la adquisición de habilidades que serían utilizadas en casos de exhibición, en juegos y en competencias deportivas.

En otro sentido, se define una segunda visión del cuerpo como soporte:

cuerpo pintado, cuerpo maquillado, cuerpo revestido de una calidad artística imbuido en una intencionalidad estética que extrae al cuerpo de su banalidad haciéndolo acceder al status de objet-trouvé. Solo que este ready-made corporal acciona, desborda el espacio de la galería, transita, interviene y se instala en el espacio extenso de la urbe. (León, 2006: 165)

Este aspecto del cuerpo, lo muestra como un

objeto plástico, que no solo crea una experiencia estética para los participantes, sino que va más allá, descontextualiza y desconstruye la función normal del cuerpo, a través de objetos y pinturas que lo transforman. Aunque distantes en la temporalidad, se emparenta con las propuestas actualmente organizadas en Venezuela, del cuerpo pintado por convenciones culturales, estéticas y de entretenimiento mostrados en las diversas presentaciones del Festival de Arte Corporal del IARTES.

También destaca una tercera categoría del cuerpo como imagen que su vez se subdivide en tres aspectos más específicos según León (2006):

el cuerpo erótico: que concreta gestualidades y prácticas relegadas a una intimidad o a espacios destinados a una comunicación de orden sexual. El cuerpo transexuado ecléctico híbrido, sin definición, símbolo de un momento que recibe la carga de una imagen que perceptualmente nada en las aguas de lo extraño. ¿Hombres? ¿Mujeres? Los signos exteriores que los distinguen se intercambian. El cuerpo enfermo ese espacio inter, incomunicable certeramente por la palabra, ese espacio que experimenta dolor, contracción, o cualquier otra de las perturbaciones objetivas que inciden en lo subjetivo. (p. 165).

Las tres categorías antes mencionadas donde el cuerpo resulta una imagen, exteriorizan situaciones de la utilización del mismo, situaciones

íntimas, privadas, que se exhiben, se muestran, se exponen en una escena, en público, se hacen reales y directos a la visión del espectador y hasta quizás su participación dentro de ellas, rompiendo así con esquemas sociales y culturales, tabúes.

Reconocemos entonces como conclusiones, que los elementos de más relevancia para las acciones serían el cuerpo, el tiempo y el espacio y la relación entre todos ellos, en actos considerados artísticos que a manera de ruptura proponen visualizar realidades, discursos particulares y universales, explorando las posibilidades de la materia moldeable del cuerpo, el cual se acopla a una idea o una voluntad de un artista o un grupo de ellos.

En la comprensión del discurso teórico y crítico de Merysol León, sobre el accionismo vienés, el *fluxus*, el *happening*, la *performance*, se deduce que hay una transformación visual en la ejecución de las acciones, debido a que el contexto no es el mismo en las realidades latinoamericanas, que distan de los procesos sociales de comienzos y mediados del siglo XX, en Europa.

Así como se ha dicho que las acciones continúan en el cuerpo del artista, las expresiones del ser humano trascienden en la consciencia del mismo para mantenerse en el tiempo y, en el espacio proponer una nueva manifestación artística y estética como objeto de estudio que puede ser reproducido en la reconstrucción de dos Intervenciones Urbanas, una en el extranjero (Alemania) donde se llevó a cabo una procesión, resultado de dos talleres previos donde el cuerpo fue el instrumento para las acciones y el soporte de elementos plásticos y trajes especiales para ser mostrados durante la intervención. Otra en

la ciudad de Mérida, que lanzó a sus calles a un grupo de personas, entrenadas conceptual y corporalmente con diferentes acciones pautadas, donde el cuerpo, se convirtió en un instrumento, un soporte y una también fue una imagen.

Situaciones similares a las intervenciones, se nos ha legado y lo encontramos registrado en las Acciones Frente a la Plaza, donde hubo una convergencia de artistas de renombre de los años 80'. "Los artistas expusieron después de haber realizado cada uno un boceto" (Rodríguez, 2000: 38). Ellos utilizaron su cuerpo como instrumento, soporte e imagen en todas sus propuestas, según lo reseña el libro homónimo al evento; obteniéndose así, una documentación descriptiva de dichos sucesos.

Es así como podemos en la actualidad acercarnos a la experiencia estética y teorizar o reflexionar sobre ella, con el registro y los objetos utilizados en las diferentes acciones de Danza T, por ejemplo, estas han formado parte de exposiciones en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, (MAC) rememorando a través del registro aquellos instantes creativos tanto del grupo de artistas como de los participantes eventuales. Así como lo propuso Merysol León en su trabajo crítico – reflexivo, sobre las colecciones en el ámbito del arte de acción. Sólo los objetos y su nueva presentación los que narrarían las acciones para las personas, dispuestas a disfrutar de una nueva visión sin haber podido participar la realización en vivo.

Por otra parte y a través de la historia del arte de acción observamos, las diferentes estrategias utilizadas por los artistas de comienzos del siglo XX, quienes desde el impresionismo se encargaron de dar

otra cara, de unir la vida con el arte, pero en el arte de acción, el uso del cuerpo implica a priori, el deseo de romper la frontera entre el arte y la vida cotidiana, siendo esto una lectura moderna. En ello, vemos que el cuerpo, más que un instrumento, desde el principio por ejemplo con la expresión del *Action Painting*, se tomó al cuerpo, como instrumento instintivo que produce y muestra un resultado estético visual, una imagen expresiva.

Se puede destacar en el recorrido la historia del arte de acción a personajes importantes como Jhon Cage, Otto Muehl, Günter Brus, Vito Acconci, Chris Bourden, Gina Pane, Ann Halpin, Yvonne Rainer y Rebeca Horn, quienes como artistas de determinadas expresiones como la música, la plástica y otros, promovieron nuevas ideas y comportamientos de arte a la sociedad de mediados del siglo XX. “Fue una época en la cual cada artista reevaluaba sus intenciones de hacer arte” (Glusberg, 1996: 152). Al igual que los artistas venezolanos como Pedro Terán, Antonieta Sosa, Diego Barboza, Yeni y Nan en los años 80.

Finalmente, los análisis críticos expuestos por Merysol León y su proyección de las acciones artísticas de la Fundación Danza T, resumen que el cuerpo es: 1) un soporte, un lienzo, donde convergen idea y ejecución aprehensible, 2) un objeto transformable al trabajarlo, es una imagen diversificada estéticamente que abandona su propósito biológico – natural y 3) un instrumento, una herramienta de lo convenido, institucionalizado y disciplinado que se abre a otra lógica. Esto define la ampliación del arte conceptual, la existencia y valoración de los objetos fetiche del arte; del arte

contemporáneo y su pluralidad en la expresión humana artística – estética que se ha transformado desde las primeras concepciones del arte de acción en Venezuela y el mundo.

REFERENCIAS

BAUDRILLARD, Jean. 1997. **El sistema de los objetos**. México: Siglo Veintiuno Editores.

FOUCAULT, Michel. 1983. **El orden del discurso**. México: Representaciones Editoriales.

Fundación Danza T. 2006. Trayectoria 1986 – 2005 [Documento no publicado en formato digital Plataforma de Microsoft Office Power Point] Mediateca Fundación Danza T. Mérida, Venezuela.

_____. 1991. Curriculum Vitae.

Merysol León. [Documento no publicado] Archivo Fundación Danza T. Mérida, Venezuela.

GLUSBERG, Jorge. 1986. **El Arte de la Performance**. Buenos Aires: Ediciones de Arte Goglione.

LEÓN, Mery Sol . (s. f.) La Irrupción de la Vida en el Arte [Documento no publicado] Archivo Fundación Danza T: Mérida, Venezuela.

_____. 2000. “La Formación de los Nuevos Lenguajes en el Arte”. Texto guía N° 1. Taller Nuevas Tendencias de la Danza. Tema: Arte Accional [Documento operativo del taller, no publicado] Archivo Fundación Danza T: Mérida, Venezuela.

_____. 2000. “La Formación de los Nuevos Lenguajes en el Arte”. Texto guía N° 2. Taller Nuevas Tendencias de la Danza. Tema: Arte Accional [Documento operativo del taller, no publicado] Archivo Fundación Danza T: Mérida, Venezuela

_____. 2004 “Apuntes para dibujar el arte

de acción en Venezuela” en *Estética*, 7.

_____. 2006. “Una Propuesta Accional en los 90” en *Estética*, 8.

_____. 2006. “Art Parade en Berlín”. *Estética*, 8.

_____.2006. “¿Crítica de la Acción?” *Estética*, 8.

_____.2006. “Intervención Urbana Mérida en los 50” en *Estética*, 8.

_____.2006. “Sobre las colecciones”, en *Estética*, 8.

_____.2006. “Fin de la Performance”, en *Estética*,8.

_____.2006. “De la Acción como otra Forma de Batalla”, en *Estética*, 8.

_____.2006. “Territorios de Arte Accional”. *Estética* 8.

MÉNDEZ, D. 2008. "Propuesta de Sistema Documental para Objeto – Documentos del Arte Accional. Expediente de Evidencias 001 de En Galería T o Loco de Atarte (Mérida, 1991) Intervención Urbana de Dánzate". [no publicado] Biblioteca: Humanidades y Educación. Universidad de Los Andes: Mérida – Venezuela.

RAMOS, M. (comp.). 1995. **Acciones Frente a la Plaza**. Caracas: Fundarte.

RODRÍGUEZ, A. .2000. “Pasantías realizadas en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Arte de Acción en Venezuela, o el intento de una mirada desde Adentro”. [Pasantía de Grado, no publicada] Universidad de Los Andes. Facultad de Humanidades y Educación: Mérida, Venezuela.