

caiana

Sean Nesselrode Moncada
RISD, Estados Unidos

La revelación de *Petróleo crudo* de Rolando
Peña: una nueva imagen de Venezuela

La revelación de *Petróleo crudo* de Rolando Peña: una nueva imagen de Venezuela

Sean Nesselrode Moncada
RISD, Estados Unidos

La primera intervención con el petróleo de Rolando Peña (n. 1942), en 1980, comenzó en la oscuridad. Esta intervención fue el inicio de una meditación sostenida por el artista durante más de tres décadas sobre las realidades y los efectos del desarrollo del petróleo en Venezuela. Presentada en la Just Above Midtown Gallery de Nueva York, la exposición llamada *Petróleo crudo* se inauguró el 10 de octubre con una acción multimedia en el espacio de la galería (**Fig. 1**). En el espacio oscuro de la galería, la instalación empezó con una serie de proyecciones de diapositivas de fotografías que mostraban las torres, pozos, y bombas de un campo petrolero de Venezuela –específicamente del Lago de Maracaibo–. Después de esta presentación se mostró un video de cinco minutos que enfatizaba la misma imaginaria. El espectáculo de una Venezuela productiva, sistematizada, e industrial iluminó la oscuridad de la galería, y fue acompañado por una banda sonora que combinaba los ruidos naturales del lago con sus equivalentes mecánicos.¹

En ese momento se prendieron las luces y se pudieron ver las serigrafías y fotografías de la industria petrolera colgadas en las paredes. Peña se acercó al centro de la galería, donde había una gran instalación formada por seis barriles dorados: tres apilados junto a un televisor (el mismo televisor que había retransmitido el video preliminar) formando

una columna –que fue apodada el “Tótem de nuestro tiempo”²– y los tres barriles restantes suspendidos del techo. Los movimientos fluidos de Peña revelaban su formación en danza. El artista tomó un pico de hierro y perforó el fondo de los tres barriles suspendidos, liberando así sus respectivos contenidos: pintura negra, pintura roja, y pintura dorada –las cuales simbolizaban el petróleo, la sangre y el oro–. Los líquidos se derramaron desde los barriles hasta caer en tres contenedores cuadrados de Plexiglás transparente colocados en el piso; los espectadores, animados por Peña, respondieron con aplausos hasta que el artista los obligó a abandonar la galería apuntándoles con una máquina de humo.³



Fig. 1. Rolando Peña, *Crude Oil*, 1980, medios mixtos, Just Above Midtown Gallery, New York. © Rolando Peña

Peña llamó a esta exposición un “*installation-performance*”⁴ dado que el carácter híbrido de su obra combinaba la acción efímera y física del artista con la especificidad del sitio institucional de la galería. Esta estrategia definió sus intervenciones subsiguientes en la temática del petróleo en Venezuela. En cierto sentido

Petróleo crudo es una exposición que tiene múltiples vidas. Con este “*installation-performance*” se estableció la iconografía que se ha convertido en un sello de la obra de este “Príncipe Negro”, o mejor dicho este “Rey del petróleo”.⁵ Se puede ver el énfasis en las máquinas industriales del perforación, transporte, y refinamiento del petróleo, y en la dialéctica entre el barril y el derrame –símbolos opuestos que manifiestan la tensión irreconciliable entre la lógica de la medida y la realidad de una polución incontrolable–. Esta dicotomía permanece en dos instalaciones posteriores que realizó Peña para el Museo de Bellas Artes en Caracas: *La dorada espiral de la conciencia*, un gran laberinto de barriles dorados, y *El derrame*, un mantel de plástico negro que cubrió el piso de las galerías del museo. Desde 1980, Peña ha desarrollado una extensa investigación sobre el poder económico, la influencia política y principalmente la identidad venezolana que se esconden tras los símbolos del petróleo.

Hay una manera aún más literal en la que *Petróleo crudo* vive múltiples vidas: Peña llevó esta obra a Caracas al año siguiente, para el V Festival Internacional de Teatro de 1981, y la mostró en una versión más extensa (**Fig. 2**). De nuevo, el artista cuestionó los efectos del desarrollismo con una presentación multimedia basada en los signos convencionales de la materia del petróleo y de la industria que lo refina: imágenes fotográficas y cinematográficas revelaron el alcance de la producción petrolera; los barriles constituyeron una incursión de objetos industriales en el espacio artístico institucional; los contenedores de Plexiglás se refirieron a la transformación física del petróleo en un producto comercial; y los líquidos sugirieron el potencial de destrucción ambiental del petróleo así como su capacidad para provocar tanto la prosperidad como la muerte, en las formas del oro y la sangre. Sin embargo, en Caracas, Peña añadió a la instalación cuatro barriles más suspendidos, para llegar en total a siete, además de un poema sobre los orígenes del petróleo, leído por el escritor José Ignacio Cabrujas, y una partitura electrónica de Vitas Brenner. El gran final de la acción fue casi el mismo que en Nueva York, con un ataque contra los espectadores con una máquina de humo. De esta manera se generó en ambas versiones de *Petróleo crudo* una nueva imagen de Venezuela –como un país definido por su dependencia de

sus propios recursos naturales para su desarrollo, obsesionado con su papel dentro de las redes económicas y geopolíticas, y profundamente ambivalente con respecto a su destino petrolero–. Esta imagen del país intentaba presentarlo no como una Venezuela perdida, ni como la que podría haber sido, sino como la Venezuela que en realidad fue.

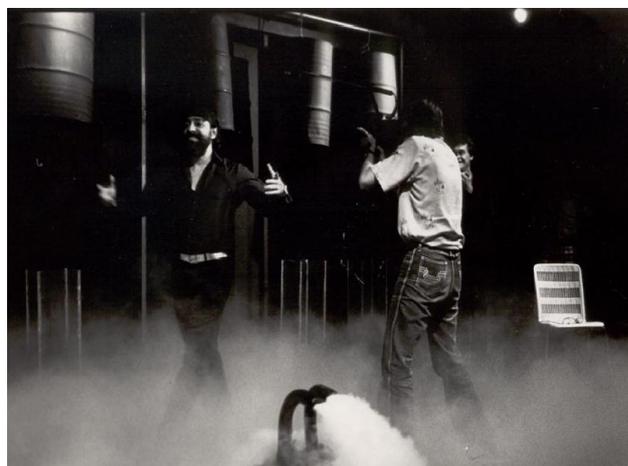


Fig. 2. Rolando Peña, *Petróleo crudo*, 1981, medios mixtos, Sala Juana Sujo, Caracas. © Rolando Peña.

Petróleo crudo se ha establecido como un punto de inflexión en la obra de Rolando Peña. Aunque este “*installation-performance*” tiene mucha importancia con respeto al cambio en su práctica artística,⁶ si se la considera dentro de una historia más larga de exposiciones venezolanas, se la puede interpretar como parte de una genealogía de intervenciones públicas que intentan revisar o reformular la imagen popular de Venezuela. La acción de Peña, especialmente la versión que se produjo para el Festival Internacional de Caracas, supone la exposición como evento, en una manera semejante pero distinta a dos muestras caraqueñas públicas de los años sesenta que tomaron como sujeto la identidad nacional venezolana. Me refiero a la infame exposición *Homenaje a la necrofilia* de Carlos Contramaestre, que se presentó en 1962 bajo la bandera de la colectiva artística interdisciplinaria El Techo de la Ballena (1961-1969), y a *Imagen de Caracas* montada por Jacobo Borges (entre otros), un espectáculo multimedia financiado por el estado para celebrar el cuatricentenario de la ciudad en 1968. Las dos muestras enfatizaron lo efímero en vez de lo permanente y lo contingente en vez de lo universal como una estrategia para rechazar el modelo económico denominado

desarrollismo, basado en la explotación material de los recursos naturales y la construcción de infraestructura material y política, hegemónico en Venezuela en mediados del siglo XX. En relación a estas exposiciones anteriores, *Petróleo crudo* emerge como un evento que recurre a una historia de exposiciones venezolanas vanguardistas además de a una petro-historia del propio modernismo.

La década de los sesenta en el arte venezolano se caracteriza no sólo por las primeras acciones de vanguardia que reconceptualizaron la exposición como un evento transitorio, sino también por la articulación de algunas de las primeras y más poderosas críticas contra el estado venezolano. Tanto Contramaestre, uno de los fundadores de El Techo de la Ballena, como Borges, quien no fue miembro del grupo pero que exponía con los miembros que se llamaron los balleneros, venían (muy en general) de la izquierda radical y marxista, y sus proyectos utilizaron tácticas del *shock* para provocar al público y generar el escándalo. Es importante recordar que estas exposiciones de los sesenta, aunque lucharon contra el utopismo de las ideologías desarrollistas, fueron en gran parte acciones utópicas en sí mismas: sus intenciones no fueron nada menos que la desestabilización total de la imagen codificada de una Venezuela progresiva, desarrollista, abstracta, y americana.

Además de ser una gran provocación dirigida contra los códigos sociales y morales de la burguesía venezolana, *Homenaje a la necrofilia* funcionó como un barómetro sin precedentes del clima político tumultuoso de ese momento histórico. Los detalles son legendarios: el 2 de noviembre abrió la exposición en una garaje en Caracas,⁷ en donde se presentaba un ambiente visual y olfativo de la violencia, la putrefacción, y la muerte, debido a trece obras compuestas de basura, huesos, vísceras y otra materia orgánica podrida (**Fig. 3**). Pero más que un acto frívolo surrealista que celebraba lo tabú de la sexualidad y la mortalidad,⁸ lo que Contramaestre quería lograr con el *Homenaje a la necrofilia* era una protesta tan política como artística contra el estado democrático venezolano del Presidente Rómulo Betancourt, y contra el uso del arte para promover la agenda desarrollista. De hecho, Contramaestre dijo que durante los primeros años de la década de los sesenta “se hac[ía] necesario responder a la

violencia del gobierno, si bien por la violencia de las armas, que ya estaban en acción en el país, por las vías de la literatura y la pintura”.⁹ Las manifestaciones artísticas apoyadas por el estado también fueron sujeto de la crítica de Contramaestre: el texto de Adriano González León, el cual valora el concepto y la práctica de la necrofilia, contiene un subtexto político que condena el arte abstracto cinético como “tanta finura acobardada, a tanta buena realización, que andan de brazo con el asesinato”.¹⁰ El *Homenaje a la necrofilia* propuso un país violento y distópico –proverbialmente, que había algo literalmente podrido en Venezuela–. Estas imágenes contribuyeron al proyecto más amplio de El Techo de la Ballena, es decir, de establecer una nueva identidad nacional *verdadera* (sin embargo, de manera irónica) que negó las narrativas establecidas.



Fig. 3. Carlos Contramaestre, *Homenaje a la necrofilia*, 1962, medios mixtos. © The Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY.

Sin embargo, no es tan simple decir que la obra necrofílica de Contramaestre quería revocar los sueños desarrollistas de este país petrolero. Lo importante del *Homenaje a la necrofilia* fue su deseo de presentarse ontológicamente como un

espectáculo, un evento efímero y total que se convertiría en un momento sobresaliente y casi mitológico en la historia del arte venezolano. En cierto modo el interés en el evento público, en lo espectacular urbano, lo sitúa perfectamente dentro de un clima artístico de proyectos monumentales, especialmente con respeto a la arquitectura y la obra pública en sitios como la celebrada Ciudad Universitaria de Villanueva.¹¹ La codificación del arte “moderno”, en forma de abstracción, ocurrió por los circuitos oficiales político-artísticos adentro y afuera del espacio institucional de los museos, galerías, y salones. Esto no es una historia nueva. Pero, en el contexto del desarrollo del arte moderno, el *Homenaje a la necrofilia* se puede interpretar como una inversión de la visión de la Venezuela científica, industrial, y permanente: con su descomposición temporal y su inestabilidad física, la muestra interrumpió esta narrativa para manifestar todo lo que había sido suprimido por el servicio a una Venezuela moderna –al menos hasta su clausura prematura por parte del gobierno después de algunas semanas–.¹²

Sólo seis años separan la exposición de Contramaestre de la *Imagen de Caracas* de Jacobo Borges, la cual extendió el proyecto ballenero aún más en el espacio público. Si el *Homenaje a la necrofilia* buscó articular el fracaso de la modernidad venezolana tras el asesinato metafórico y literal del objeto artístico, la obra de Borges eliminó el objeto en su totalidad. Lo hizo desde dentro del sistema oficial que fue sujeto de la crítica: fundada por el Consejo Municipal de Caracas para el cuatricentenario de la capital, *Imagen de Caracas* (1968) fue presentada como un espectáculo multimedia patriótico que celebraba la historia de Venezuela desde la Conquista hasta la actualidad. Además, se presentó como una muestra colectiva, y por eso la atribución de la obra solamente a Borges es un error. Al abandonar la pintura en 1966, Borges sirvió como director de una gran colaboración de artistas, escritores, críticos, cineastas y arquitectos, y la obra fue producida por el historiador Inocente Palacios.¹³

Se puede ver el énfasis en la producción colectiva en la pieza central de la *Imagen de Caracas*, lo que fue llamado el *Dispositivo Ciudad*, que se presentó al público venezolano después de más de dos años de preparación. Un

ambiente total y “único”, según Palacios,¹⁴ el *Dispositivo* estaba compuesto por una estructura de acero y chapas de metal, de más de veintisiete metros de altura, diseñada por Juan Pedro Posani y erigida en el parque de El Conde.¹⁵ Al entrar el espectador se encontraba con un escenario desconcertante y casi caótico: en el centro de un gran sistema de andamios y rampas se hallaba un conjunto de ocho pantallas y cubos suspendidos del techo, sobre los cuales se proyectaban una serie de filmes no-narrativos escritos por el ballenero Adriano González León y narrados por el escritor Salvador Garmendia. También había una banda sonora de música experimental y una narración, todo orquestado por un computador (**Fig. 4**).¹⁶

La crítica de la *Imagen de Caracas* es distinta de la del *Homenaje a la necrofilia*. El tratamiento de la identidad venezolana es más explícito –hay que recordar que este espectáculo fue una comisión oficial institucional– y potencialmente más devastador. Como describe Gabriela Rangel, las películas relataron eventos específicos de la historia del país en un estilo derivado por el Neo-Realismo italiano y el *cinema novo* de Brasil, lo cual recalcó el legado de conflicto social ideológico a partir de la Conquista.¹⁷ La confrontación narrativa tenía su equivalente estructural en la presencia de los actores reales quienes aparecían enfrente de sus dobles filmicos: la conjunción de cuerpos físicos e imágenes cinematográficas, además de las proyecciones múltiples que competían por la atención del espectador, producían una situación de discordancia que refutaba la sola posibilidad de coherencia narrativa. La exposición desmontó las expectativas del público (y del gobierno) al cuestionar el proyecto patriótico que había sido encargado a promover. Palacios escribe que la *Imagen de Caracas* tenía un propósito social de introducir “el movimiento, la simultaneidad, y la participación” en el espacio público, pero como asegura Marisol Sanz la obra también colapsó “el espacio del espectador... [con] el espacio de la representación”.¹⁸ La implicación inevitable, la cual fue motivo de otra clausura más por el gobierno después de sólo veinte días, fue que la propia Venezuela era sólo una representación – y por lo tanto, su celebrada historia, su patriotismo, sus deseos del progreso, nada más que una ficción–.

Tomadas juntas estas dos muestras enmarcan los años sesenta venezolanos, un periodo de turbulencia política y artística, pero lo más importante es que revisan una larga tendencia de exponer el propio país a través el arte: la obra colectiva de la *Imagen de Caracas* es, después de todo, un monumento público a la nación. Si la exposición necrofílica de Contramaestre aceptó los términos de la modernidad al presentar su opuesto (en la forma de un evento necesariamente efímero), la *Imagen de Caracas* introdujo una crítica tras una apropiación del formato de lo moderno mismo. Dentro del esquema de una nación desarrollista democrática, y su reificación tras la presentación pública, la *Imagen de Caracas* no sólo abandonó la autenticidad ostensible de la narrativa teleológica: la invalidó. Estas exposiciones representan dos momentos de ruptura contra el imaginario sancionado de Venezuela, ya que se atrevieron a presentar una imagen de un país corrupto y colonizado que había construido una historia falsa.



Fig. 4. Jacobo Borges et al., *Imagen de Caracas*, 1968, medios mixtos, Biblioteca Nacional de Venezuela, Caracas.

Con esta historia artística de eventos espectaculares y escandalosos se puede volver a los años ochenta y a la obra petrolera de Peña. Las dos versiones de *Petróleo crudo* fueron muy semejantes, aunque en Nueva York tomó una forma más humilde; la expansión de la muestra al contar con más barriles dorados y más complejidad audiovisual sugiere que había un impulso de ampliar el espectáculo más a fondo para un sitio institucionalmente oficial y un público caraqueño. El Festival Internacional de Teatro, el cual sobrevive hasta hoy en día, fue un

espectáculo en sí mismo: a un costo de cinco millones de bolívares, tuvo lugar en once salas con la participación de dieciocho países.¹⁹ El formato del “*installation-performance*”, que mezcla la acción del artista con una exposición *site-specific*, tenía su propia genealogía en el arte conceptual o, quizás mejor expresado con el término acuñado por Juan Acha, en el arte “no-objetual”.²⁰ No se puede ignorar esta importante historia internacional, pero la presentación autoconsciente del país en la obra de Peña forma un enlace con las estrategias de las muestras de los sesenta.

Sin embargo, la concentración en los signos de la materia petrolera, y la industria que la explota, cambia el foco ligeramente: a diferencia de Contramaestre y la colectiva dirigida por Borges, Peña no responde simplemente al fracaso del modernismo venezolano. Es decir, después de la nacionalización de las reservas petroleras en 1976 y las complicaciones resultantes, ya no fue suficiente reflejar las dificultades y contradicciones del fenómeno desarrollista en Venezuela. Si el *Homenaje a la necrofilia* y la *Imagen de Caracas* muestran los síntomas del problema, *Petróleo crudo* lo diagnostica. Peña localiza el origen del destino de doble filo en el petróleo mismo, una sustancia que promete la prosperidad (simbolizada por el líquido dorado) pero que también puede traer la muerte (manifestada en la forma de la pintura roja). Se articula esta ambivalencia en el poema apocalíptico de Cabrujas, titulado *Oil* y leído en el “*installation-performance*” realizada en Caracas:

Procederé entonces,
a recitar mi renovada versión del
Evangelio, según Peña,
aconsejando a mis feligreses de este
municipio,
que procedamos a morir con entusiasmo,
nosotros,
megaterios de este tiempo,
pterodáctilos...
.....
convertidos todos en petróleo por
cuestión de tiempo,
en hidrocarburos milagrosos,
en ánima y esencia.²¹

El poema aclara la especificidad de la reformulación del *Petróleo crudo*, porque el petróleo produce la muerte por su naturaleza como *producto* de la muerte: es una materia cadavérica, en un modo que evoca las

obsesiones necrófilas de Contramaestre, que contamina la riqueza petrolera y el estado venezolano.

Esta caracterización del petróleo como la muerte depende de (pero también transforma radicalmente) la sobresaliente metáfora del petróleo en Venezuela: la frase ubicua de “sembrar el petróleo”, articulada por primera vez por el escritor Arturo Uslar Pietri en 1936.²² Es una metáfora alquímica que supone una serie de transformaciones en la cual el petróleo literalmente se metamorfosea en desarrollo material, para transformar de nuevo una Venezuela pre-industrial agrícola en un *petroestado* completamente moderno, un proceso –o mejor dicho, un sueño– sobre el cual escribe extensamente el historiador Fernando Coronil.²³ La obra de Peña trata sobre este mito alquímico, manifiesto en la tensión entre la estructura racional de la industria y su opuesto informe de la materia mortal del petróleo, pero el artista lo muestra como una alquimia malvada. Esto es evidente no sólo en el poema de Cabrujas, el cual describe el proceso de muerte y metamorfosis que produce el petróleo, sino, más aún, en el momento cuando Peña pincha los barriles del petróleo para revelar sus contenidos en un tipo de alquimia invertida: desde los instrumentos de medida y regulación revela el incontrolable petróleo mismo, la materia contradictoria que puede ser el “jugo de la tierra” o el “excremento del diablo”, dos frases iluminantes que toma de Juan Pablo Pérez Alfonso, quien fue el Ministro de Minas e Hidrocarburos entre 1959 y 1964.²⁴

La revelación del *Petróleo crudo* es la revelación de una Venezuela petrolera fallida, y al hacer explícito el “símbolo y [el] código” del petróleo Peña destapa los apuntalamientos de la modernidad comprometida, los cuales resistieron el desarrollismo pero sin cuestionar sus términos ideológicos.²⁵ La imagen de Venezuela que propone Peña constituye una revisión visual y conceptual de la identidad nacional: la sustancia del petróleo manifiesta una naturaleza intrínsecamente inestable, como materia cruda además de una premisa sobre la cual edificar las esperanzas desarrollistas de una nación. Lo sorprendente del *Petróleo crudo* es su oscuridad en comparación con el *Homenaje a la necrofilia* y la *Imagen de Caracas*. Es posible que el petróleo sea un sujeto menos romántico que la necrofilia o el espectáculo audiovisual, y también está el hecho de que se presentó el “*installation-performance*” dos veces sin provocar el escándalo; ciertamente, nada confiere la legitimidad vanguardista como la censura gubernamental. Pero la obra de Peña aborda la paradoja de la base del proyecto modernista en Venezuela, condenándolo no por la resistencia sino por la revelación de su falibilidad inherente. Es una exposición dura del país petrolero que utilizó la retórica visual y teórica del desarrollo en un momento histórico cuando el fracaso definitivo de las ambiciones desarrollistas empezaba a ser confirmado. Y tal vez todavía sea una imagen demasiado dolorosa de confrontar.

Notas

¹ Soy consciente de que el término “espectáculo” contiene connotaciones específicas y situacioncitas, pero lo uso no para avanzar la teoría de Guy Debord sino como manera de referirme a un tipo de evento grande e intencionadamente memorable en la arena pública nacional de Venezuela. “Rolando Peña: *Crude Oil installation-performance*”, *Rolando Peña 7 Performance [sic]*, DVD no publicado, Museum of Modern Art Queens Artist Files. Ver también “Rolando Peña: *Crude Oil*”, *High Performance* 4, n° 2, verano 1981, p. 59.

² *Idem*. Traducciones por el autor, a menos que se indique lo contrario.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ No se sabe con seguridad el origen del nombre “El príncipe negro”, pero la mayoría de reportes están de acuerdo en que involucró a Andy Warhol. Antes de los ochenta, cuando a Peña le interesó el petróleo, su apodo no se refería a algo en particular pero fue, como lo ha dicho Peña, una estrategia de autopromoción en los circuitos artísticos de Nueva York. También es posible que funcione como juego de palabras de la frase “El príncipe azul”. Ver Miyó Vestri, “No creo en la cultura como tal porque me parece muy fastidiosa”, *El Nacional*, Caracas, septiembre 1975; “Ni es más príncipe, ni es más negro”, *El Nacional*, Caracas, 7 de octubre de 1979; Madelyn Farr, “Controversial Artist is Now Accepted by Art Establishment”, *The Daily Journal*, Caracas, 9 de marzo de 1988, p. 17; Farr, “‘The Black Prince’ Still Occupies His Throne”, *The Daily Journal*, Caracas, 9 de abril 1988, p. 15. Peña se bautizó “El rey del petróleo” algunos años antes de *Petróleo crudo*, en Ramón Hernández, “El príncipe negro y sus frases de cada día: ‘La cultura es una malandra perfumada con agua de flores’”, *El Diario*, Caracas, 4 diciembre de 1977.

⁶ Para leer discursos sobre la importancia de *Petróleo crudo*, consultar Gabriela Rangel, “An Art of Nooks: Notes on Non-Objectual Experiences in Venezuela”, en Deborah Cullen (ed.), *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960–2000* [catálogo], New York, El Museo del Barrio, pp. 114-32; “Rolando Peña introduce el oro negro en el arte de Nueva York,” *El Nacional*, Caracas, 5 de septiembre de 1980, c. 22; Victor Guedez, “Rolando Peña: Museo de la ciencia, Museo de Bellas Artes, y Galería de Arte Nacional (GAN)”, *Art Nexus*, n° 25, julio-septiembre 1997, p. 145.

⁷ La razón para presentar el *Homenaje a la necrofilia* en un garaje fue, según Contra maestre, para asegurar que “esta exposición no está preparada de cara a los compradores”. Entrevista con el artista por Eduardo Robles Piquer, “Huesos, vísceras, pieles y sangre como elementos pictóricos en Contra maestre”, *La Esfera* (Caracas), 1 de noviembre 1962, p. 538.

⁸ Consultar los artículos “Aberraciones eróticas difunde panfleto pornográfico hecho en la universidad”, *El Mundo*, Caracas, 16 de noviembre de 1962; “Nauseabundas aberraciones sexuales elogia folleto hecho en la Universidad”, *La Esfera de la cultura*, Caracas, 17 de noviembre de 1962; Marco Chacón, “¿Necrofilia o iracundia histórica?”, *La Esfera de cultura*, Caracas, 17 de noviembre de 1962.

⁹ Harold Alvarado Tenorio, “Conversando con Carlos Contra maestre”, documento electrónico: *Arquitrave*, http://arquitrave.com/arquitraveantes/entrevistas/arquite_ntravista_Contramaestre.html, consultado el 29 de noviembre de 2017.

¹⁰ Adriano González León, “Homenaje a la necrofilia”, en *Homenaje a la necrofilia* [catálogo], Caracas, Ediciones del Techo de la Ballena, 1962.

¹¹ Construida entre 1944 y 1969, la Ciudad Universitaria fue diseñada por Carlos Raúl Villanueva como un ejercicio en la “síntesis de las artes”, en que se presenta el arte abstracto como parte integral del plan modernista del campus. Carlos Raúl Villanueva, “Integration of the Arts”, en Osbel Suárez (ed.), *Cold America: Geometric Abstraction in Latin America*, Madrid, Fundación Juan March, 2011, pp. 449–51; Sibyl Moholy-Nagy, *Carlos Raúl Villanueva and the Architecture of Venezuela*, New York, Praeger, 1964.

¹² “Cerrada exposición de la necrofilia porque se pudieron las vísceras”, *El Mundo*, Caracas, 22 de noviembre de 1962.

¹³ Otros que trabajaron en la *Imagen de Caracas* fueron Andrés Bello, Ana Brumlik, Teresa Carreño, Carlos Cruz-Diez, Jorge Chirinos, Manuel Espinoza, Francisco Hung, Luis Luksic, Josefina Jordán, Juan Pedro Posani, Maricarmen Pérez Álvaro Boscán, Mario Robles, Simón Rodríguez, Ramón Unda, Edmundo Vargas. Gabriela Rangel, “Imagen de Caracas: Contradidáctica para la integración de las artes”, documento electrónico: *Colección Cisneros*, 7 de noviembre de 2016, <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/imagen-de-caracas-contradid%C3%A1ctica-para-la-integraci%C3%B3n-de-las-artes>, consultado el 29 de noviembre de 2017; Rangel, “An Art of Nooks”; Marisol Sanz, “Imagen de Caracas: historia imagen y multimedia”, *Objeto Visual: cuadernos de investigación de la cinemateca nacional*, n° 3, 1996, pp. 7-20.

¹⁴ Inocente Palacios *et al.*, “Imagen de Caracas”, *The Drama Review: TDR* 14, n° 2, invierno 1970, p. 134.

¹⁵ Sanz, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 27-32.

¹⁷ Rangel, “Imagen de Caracas”, *op. cit.*

¹⁸ Palacios *et al.*, *op. cit.*, p. 133; Sanz, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹ Eduardo Márceles Daconte, “Caracas: Escenario del mundo (V Festival Internacional del Teatro)”, *Latin American Theatre Review*, otoño 1981, pp. 73-83.

²⁰ Prefiere este término de Juan Acha Gabriela Rangel en sus investigaciones sobre el arte conceptual en Venezuela. Rangel, “Imagen de Caracas”, *op. cit.*

²¹ José Ignacio Cabrujas, “Oil”, en *Rolando Peña: Petróleo crudo (performance)* [catálogo], Caracas, 1981, líneas 68-90.

²² “Si hubiéramos de proponer una divisa para nuestra política económica lanzaríamos la siguiente, que nos parece resumir dramáticamente esa necesidad de invertir la riqueza producida por el sistema destructivo de la mina, en crear riqueza agrícola, reproductiva y progresiva: sembrar el petróleo”. Arturo Usklar Pietri, “Sembrar el petróleo”, *Ahora*, Caracas, 14 de julio de 1936.

²³ Fernando Coronil, *The Magical State: Nature, Money, and Modernity in Venezuela*, Chicago y London, University of Chicago Press, 1997.

²⁴ Pérez Alfonso sirvió como Ministro de Minas e Hidrocarburos de Venezuela desde 1959 hasta 1963 y es mejor conocido por ser “El padre de la OPEP”. Pérez Alfonso, *Petróleo: jugo de la tierra*, Caracas, Editorial Arte, 1961; Pérez Alfonso, *Hundiéndonos en el excremento del diablo*, Caracas, Editorial Lisbona, 1976.

²⁵ María Elena Ramos, “Embodying Venezuela” en Coco Fusco (ed.), *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, Firenze, KY: Routledge, 1999, p. 169.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Nesselrode Moncada, Sean; “La revelación de *Petróleo crudo* de Rolando Peña: una nueva imagen de Venezuela”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 11 | Segundo semestre 2017, pp. 224-230.

Fecha de recepción: 13 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 17 de octubre de 2017