

DIEGO BARBOZA Y EL DISCURSO DEL CUERPO

Nellis María Balza Quintero

Universidad de los Andes

*“El cuerpo está en el mundo social,
pero el mundo social está en el cuerpo”.*

Pierre Bourdieu

El performance como manifestación artística integra diferentes elementos que acompañan al cuerpo a comunicarse, a manifestar, a invitar, a participar. Tal es el caso de Diego Barboza (1945-2003), quien trabajó en la década del sesenta y setenta con diferentes acciones teniendo como objetivo principal la participación del espectador y la manifestación cultural a través de ellas, da la apertura a una nueva época de búsqueda de medios, de lenguajes, la llamada *Neo vanguardia* sirve de medio para sacar el arte de los museos y llevarlo a la calle.

Dos de sus acciones más importantes serán abordadas en este estudio: “30 Muchachas con Redes” (1970) y “La Caja del Cachicamo” (1973). A través del contexto social en el que se desarrolló y tomando especial importancia al cuerpo como medio de manifestación vanguardista, que actúa entre códigos culturales y lenguajes universales.

El contacto con la gente, la gente como creadora o protagonista de un espectáculo comunitario fue lo que motivó a Diego Barboza para hacer posible la democratización del arte, es decir, acabar con el mito de la obra como objeto de colección y el del artista como genio.

Diego Barboza nace en 1945 en la ciudad de Maracaibo, Venezuela. El *escenario* de su infancia, como él decía, transcurrió en la casona colonial de una familia acomodada, para la cual su madre prestaba servicios. En este espacio podemos identificar una serie de elementos que serán constantes en toda su vida y obra, como son: La presencia de una educación eminentemente matriarcal, los enseres del culto católico, así como de las fiestas populares.

Según Jackeline Chacón, la trayectoria de Diego Barboza no posee un programa estético unificador (Chacón, 2001: 7), pero es precisamente esa mezcla de lenguajes y de medios lo que le da carácter especial a su producción. Paradójicamente, al contrario

que Chacón, Gioconda Espina, señala que no han ocurrido saltos en su obra, haciendo ver la persistencia de los mismos temas, sobre todo el de “la soledad acompañada de la gente” (Espina, 1992: s/p), los elementos de la cultura del cine, las canciones y la religiosidad popular. Más que un desarrollo a la par de la Historia del Arte Venezolano, es una búsqueda de medios que confronta la tradición, pero que mantiene el cosmos unificador de su obra: la relación Arte y Vida. A este respecto Barboza declara:

Me interesa mucho el sentido de las celebraciones populares, porque pienso que nuestra sociedad antes de la colonia era una sociedad de acción. Caza, pesca, poblaciones nómadas, todas las acciones ocurrían. Esto me da la idea de que el rito y la celebración están muy cerca de una manera de ser. Yo sustituyo el arte tradicional por un hecho. Escogí la calle en vez de la tela. (Barboza, 1980: 7)

Sus influencias de la plástica venezolana, aunque lejos de ir a la par con las confrontadoras búsquedas plásticas de los años sesenta, obtuvieron importantes aportes de la Nueva Figuración, con especial influencia de la obra de Jacobo Borges en cuyo tratamiento expresivo de la forma, la figura humana se deforma y complejiza, reflejo de la situación política y social del país. Por otra parte, la obra objetual llevada a cabo por Mario Abreu y las indagaciones sobre el espectador como participante en la obra de Omar Carreño, serían la apertura para su etapa incipientemente conceptual. Comienza a exhibir objetos vinculados a la estética pop, ya que tomaba las figuras de consumo y las caricaturizaba con ayuda de colores vivos, en sus exhibiciones repartía anillos y estampas a los espectadores. Este, según Gioconda Espina, sería “una experiencia sin precedentes dentro de la historia plástica venezolana”. (Espina, 1992: 12).

Estos antecedentes serán los que acompañarán a Barboza hasta la ciudad de Londres a finales de 1968, el ambiente con el que se encontró, él lo describe así:

Cuando llegué a Londres la ciudad era un tremendo espectáculo público y estaba convulsionada por el movimiento hippie, la música rock, el Mayo Francés, el Black Power y manifestaciones políticas reivindicativas de grupos feministas y gays. En las artes se manifestaba el Land Art, el Arte Conceptual, los Happenings. Era un fenómeno social

que conmovían, ya no eran las paredes de los museos. (Barboza, 2001: 9-10)

Este espacio fue propicio para desarrollar sus inquietudes sobre la participación del espectador y un arte de comunicación, además de sus estudios realizados en el London College of Printing, sus trabajos realizados en el London New Art Lab y el trabajo Helio Oiticica con elementos de la cultura popular del Brasil, serán el marco referencial para sus *Acciones Poéticas*.

En este punto es importante aclarar que dichas acciones, se diferencian del *happening*, ya que estos son sucesos previstos, mientras que el performance, espectáculo de Barboza denominado por él “poemas de acción”, son improvisados y los realiza el mismo público que interviene y se divierte con elementos pintorescos. Su eje de orientación plástica será el suceso y la participación. Se marca entonces el inicio de un acercamiento entre el público, el objeto y la acción.

Es así como la primera acción, en 1970, de Barboza denominada “**Treinta Muchachas con Redes**” (p. e. fig. 1 y 2), entra en la Historia del Arte, el núcleo conceptual sería lo lúdico, una experiencia estética llevada a cabo en lugares y situaciones cotidianas. La acción se desencadena en los lugares más frecuentados de Londres, reúne a 30 mujeres de distinta nacionalidad, las cubre con redes de vistosos y diferentes colores y las insta a recorrer la ciudad haciendo gestos, movimientos corpóreos o simplemente realizando actos tan cotidianos como una llamada; invitaban a los espectadores a la acción con otras redes en la mano.

La imagen del cuerpo femenino es un elemento importante en el imaginario de Barboza, porque ya no iba a ser representado sino que exigía ser presentado en directo, en pulsión con su comportamiento, son poemas de acción que viven en los cuerpos y en el aire; el colorido de las redes contrastan con el clima londinense pues aluden a una atmósfera tropical y de hecho el rojo, es el color predominante en sus expresiones que, precisamente, es recurrente en nuestras fiestas patronales de los diablos danzantes de Yare, en San Benito, y el Carite, entre otras.

“El rojo” – señala Barboza- “es un aporte cultural de la colectividad negra arraigada en nuestro país, que lo ha saturado de una connotación mágica. Banderas rojas son utilizadas en los toques de tambor, en las liturgias, en la capa de San Benito de Palermo y está asociado a los mitos de la creación del universo”. (Diario de Caracas, 1981: 5)

Las redes son medios de enlace entre el transeúnte y la acción, siempre estará, en sus acciones, un elemento fuera de lo común en medio de lo cotidiano, como un detonante. Frank Popper diría: “Es evidente que las redes de Barboza no son considerados objetos de arte. Sirven para desencadenar un comportamiento psicológico particular”.

La investigación estética a través de estos medios aparentemente banales, se dirige a rescatar los componentes más profundos de nuestro inconsciente colectivo, a través de sus manifestaciones folklóricas más vitales.

El arte que intenta desmitificar el artista como único creador, se realiza en Barboza, porque le da la oportunidad al espectador de crear situaciones imprevistas, el objeto al que recurre para sus manifestaciones denominado por él como “nexos”, son de uso común, elementos económicamente desechables que intervenía para “dignificarlos”, ningún material noble se mezcla en ella, de manera que tanto el objeto, como el artista pueden ser manipulados por el espectador, generando así una situación que responde al estímulo, al contacto.

A este respecto, Roberto Guevara opina que la gente es la verdadera proeza de su obra “Sus obras se llaman como son “30 Muchachas con Redes”, porque era eso lo que transcurría y ponía tanta dificultad a los transeúntes, tensos por no saber cómo acomodar en sus vidas aquella irrupción de fantasía animada por seres tan reales como ellos” (Guevara, 1980: 38)

La importancia simbólica de las redes y mujeres, está latente en la idea de captura y protección, de identidad y anonimato, así como la necesidad de destacarse pero siempre usando ese *nexo* que vela, como una celosía el rostro y muchas veces parte del cuerpo, invitando a descubrir por medio de la participación, signo de un intento por hacer ver que las nacionalidades, la diferencia racial, no nos hace diferentes, sino especiales para compartir. La liberación femenina, llevada a cabo desde la década del sesenta le otorgó a Barboza el espacio y la situación ideal para sus ideas de un arte como experiencia cosmopolita y de ruptura.

El Cuerpo en este caso deja de ser forma de inspiración capaz de expresar un concepto de belleza y de deseo, para configurarse en pretexto de investigación sobre la subjetividad y la estructura social que lo conforma. Carmen Hernández, define esta situación como una “construcción ideológica que desencadena la reflexión sobre las identidades, identidad biológica (identidad primaria) que llega a convertirse en representación ideológica”. (Hernández, 2007: 12). Es natural que se confronte al

público desde su cosmos, de una manera sutil, indirecta, casi imperceptible, pero que apele a la reflexión luego de haber participado o simplemente observado, reflexionar ese hecho extraordinario, pero a través de un medio tan ordinario (a veces desapercibido) como el cuerpo humano que acoge nuestra alma, personalidad y nuestra identidad cultural; ataviado por materiales de desecho. Es aquí donde nos preguntamos por nuestra condición humana.

Aunque nunca señaló ser partícipe de promoción política o religiosa, Diego Barboza con sus discursos a través del cuerpo promovió un sentimiento de respeto y reflexión sobre el mismo, de comunicación con sus semejantes, de resguardo de la cultura madre, le dijo sí a la vida, a través de la vida misma; “poetizar la realidad” como él definió en una oportunidad sus intervenciones. De manera que esto sí lo hace partícipe de una interpretación de las estructuras sociopolíticas en las cuales estaba desarrollándose, Zuleiva Vivas dice al respecto: “Las definiciones y acercamientos al arte conceptual producido en el continente latinoamericano, sitúan a nuestros artistas en un conceptualismo ideológico” (Vivas, 2004: 10).

De hecho, el interés por el conceptualismo radicaba en dos factores: a) El entendimiento del arte como forma de conocimiento, y b) La crítica que hicieron de las instituciones tradicionales del arte, así como la sustitución del objeto por un arte basado en ideas que facilitó el camino a la elaboración de una praxis idónea tanto para el inmediatismo político, como para la precariedad económica de América Latina y la crisis social de Europa tras dos guerras mundiales.

Este contexto dió paso a una transformación del hecho artístico que involucrará al hombre en su realidad cotidiana, su espacio, los objetos que le rodean, su sistema político hasta llegar a mirarse a sí mismo, a su cuerpo. Ariel Jiménez dice, que en la década del sesenta se da un arte donde la sociología tiene mucho más que decir que los profesionales de la estética.

Reducir la distancia entre arte y vida: Rauschemberg; encontrar el artista en cada hombre: Beuys; acercarse con amor y pasión a la pobreza de nuestros pueblos: Oiticica. Eran y serán tareas que encontraron un eco necesariamente complementario en las luchas por la libertad política de los pueblos, por la igualdad de los sexos y por la libertad del sexo. (Jiménez 1997: 40)

Si bien Barboza arriba con sus intervenciones públicas en 1970, ya venía manifestando esta preocupación ontológica en Venezuela con piezas como *Miss Garbo* (1968) que representa a un icono femenino del cine Hollywoodense, cuyo cuerpo estaba estructurado por gavetas, como un armario, concebido para la intervención del espectador. Cada gaveta contenía un objeto alegórico de la cultura de masas. En nuestro país a partir de los sesenta el interés por el trabajo del Cuerpo involucra a una serie de artistas (además de Barboza con sus expresiones de 1970 a 1974), Pedro Terán, Eugenio Espinoza, Claudio Perna hasta llegar a Antonieta Sosa, más destacada en los ochenta; todos ellos ya sean a través de acontecimientos públicos, fotografías, o con intervenciones sobre el mismo cuerpo, manifiestan el espíritu de la época en que son partícipes. En Venezuela recién comenzaba la democracia, con rebeliones militares y atentados presidenciales, luego de una dictadura de seis años caracterizada por fuertes restricciones de las libertades y garantías civiles y políticas, ejercidas por el antiguo Cuerpo de Investigación del Servicio Nacional de Seguridad, la llamada en esta época: Seguridad Nacional.

No obstante, el fin de la dictadura y la eliminación del aparato policial no implicaron el final de la represiva y violenta historia política venezolana, porque a pesar de que en 1961 se promulga una nueva constitución, la doctrina de represión y persecución política seguía en curso.

Venezuela, a diferencia de otros países latinoamericanos, escapa al autoritarismo burocrático característico de los regímenes militares de la década de los sesenta y setenta, pero la ideología del control y la represión se mantendría, sólo que vestida de civil. Según Gilda Núñez, a partir de 1969 con la elección de Rafael Caldera como presidente, surgen nuevos y fundamentales principios que proclaman la unidad latinoamericana, mientras se convoca al diálogo y la integración de los jefes guerrilleros a la democracia, reduciendo así los índices de persecución y violencia, pero “Ante el olvido del prometedor programa económico propuesto por el gobierno, se localizó un nuevo enemigo interno: todo un nuevo contingente que reclamaba la solución de sus conflictos, no ya políticos, sino sociales y económicos, y hacia ellos irá enfocada la nueva escalada de represión” (Núñez, 2006: 14)

Precisamente este malestar será el que crea la pugna entre figurativos y abstractos en el cincuenta, y que veinte años más tarde aún estaría, provocando reflexiones (incluso en el siglo XXI) sobre la relación entre creación artística, pensamiento y política.

Surge así una preocupación hacia nuestro espacio y nuestra gente a través del cuerpo, la fotografía y el vídeo.

Se profundiza en los distintos medios el poder de la imagen que resalta ahora como protagonista, y cuyo interés es mostrar los elementos visuales de una identidad nacional.

A mediados de 1973 Diego Barboza regresa a Caracas, y ante todo este clima de manifestaciones, lleva a cabo su “**Caja del Cachicamo**” (p. e. fig. 3 y 4) expresión que tuvo todas las características de una fiesta en la que el espectador tuvo una mayor participación. Se llevó a cabo en parques de la capital. Constaba de un gran cubo del cual salían, con ayuda de los espectadores, dos enormes franjas de telas rojas con cascabeles y la palabra *cachicamo* estampada en color blanco a gran escala. El artista declararía: “Cientos de personas habitantes de barrios en su mayoría bailan, se resguardan del sol con la tela. Tiene ese nombre en relación a la identificación con un animal mitológico que abriga las fantasías de nuestra cultura” (El Nacional, 1980: 35)

Precisamente el cachicamo se caracteriza por su caparazón, la idea de protección, de ocultarse parcialmente está presente en sus acciones.

La acción propiciaba la participación del público a través del baile, con música de todas las regiones del país, de África y de India; bajo la tela la gente se divertía simplemente. Se conjugó en esta acción el espacio, la música, los colores, el baile. Situación no muy ajena a la nuestra, ya que remite a las festividades patronales de los pueblos, la fiesta de carnaval, las de navidad. “Me interesan los ambientes de bambalinas, de piñatas, de colores” diría. Este hecho plástico nos remite a comulgar con nuestro cosmos ancestral. Una necesidad que nuestro artista arrastraría desde Londres: “En Londres como nos pasa a todos los latinoamericanos, sentí más que soledad, nostalgia y la necesidad de arraigo con lo mío. Recordaba las fiestas de San Benito, que yo iba mucho en carretas de bueyes abiertas, con toldo, recordaba los velos de luto” (El Nacional, 1980: 10)

Esta sensibilidad creciente hacia las tradiciones, hacia la memoria cobra gran importancia en Venezuela, en estos poemas de acción que el artista realizaría, también existe una búsqueda de identidad a través de los elementos esbozados y, con los que de nuevo nos encontramos: Las veladuras y los cobertores.

Llevar el juego de la alegría a todos lados era el objetivo, ya que intervenían desde la muchedumbre en un concierto, hasta en protestas políticas. Si bien de las acciones llevadas a cabo en Europa estudiamos, una preocupación sociopolítica

implícita, aquí en Venezuela estas poseen más nostalgia hacia lo nuestro, así como más alegría por estar en diálogo íntimo con nuestros elementos autóctonos. La unión de un lenguaje universal con nuestros valores locales. Como diría Popper, estas son expresiones de un “arte salvaje o arte de la vida”. No obstante, tomamos en cuenta la búsqueda de un contacto crítico entre el artista y el espectador colectivo. Precisamente por ello nuestro artista, conjugó nuestros referentes, conflictos, carencias, alegrías y necesidades de nuestro vivir con sus expresiones. La memoria de nuestro acervo cultural, un llamado colectivo hecho a través del juego corporal.

Hoy día nuestros más jóvenes artistas se han influenciado con la producción artística de la década del sesenta y setenta. En sus obras hay una mayor atención hacia el cuerpo en sus necesidades físicas y sociales, rasgo evidente de las transformaciones que hemos vivido en la era tecnológica. Ariel Jiménez dice al respecto:

Hoy en día no se busca la ruptura, sino el establecimiento de un “*modus vivendi*” aún cuando se emplean los mismos medios. (...) A este punto el problema parece mucho más cercano a aquella frase de George Braque, según la cual el progreso en arte no consiste en la ampliación de sus fronteras, sino en un mejor conocimiento de sus límites. (Jiménez, 1997: 29-30)

Posteriormente, nuestro artista desarrollará en Venezuela el conceptualismo, en diferentes obras en las que seguirá manifestando su interés por el juego, aunada a la realidad y a la ficción. Los registros fotográficos de sus acciones, registros que él intervenía en el laboratorio dándoles más colorido o agregando elementos (collage), eran en blanco y negro, coloreadas por creyones para recrear la situación, lo llevarían a obtener en 1974 el premio Antonio Edmundo Monsantos en la categoría de paisaje, en el XXXII Salón de Artes Plásticas y Aplicadas Arturo Michelena, Valencia. Con las Obras: *Expresiones en una Calle de Londres: 1970 en la vía Portobello Market* y *30 Muchachas en ronda. Expresiones en Picadilly Circus*.

La herencia artística de Diego Barboza, estará presente de muchas formas en nuestra Historia del Arte, por su diversidad de medios, y por su única finalidad en todos ellos: El arte como forma de comunicación.

El cuerpo y espacio comulgaron para lograr una alianza entre los elementos conceptuales y las alusiones folklóricas, porque se usan los elementos coloridos típicos

de la atmósfera del trópico a través del lenguaje de las primeras vanguardias, tomando en cuenta la teoría del eterno retorno del crítico Hall Foster.

Para dar una idea de lo que significó esta segunda vanguardia, abordaremos el estudio que Michael Kirby realiza para la época en busca de un nuevo enfoque en la teoría estética, que permitiera interpretar adecuadamente las obras de la vanguardia, ya que, según él, el valor artístico no se asumía favorablemente ante las obras de la época:

Reconocemos que una cantidad apreciable de personas bastante normales obtiene intensas experiencias estéticas de obras de vanguardia. Esto constituye un hecho sociológico. Si la teoría estética tradicional no puede explicar estas experiencias, debe sujetársela a ciertas modificaciones que permitan dilucidar los principios generales comprendidos en toda la gama de la experiencia estética. (Kirby, 1969: 14)

Podemos apreciar entonces que, los estudios hacia el arte de la década del sesenta eran incipientes esto trajo como consecuencia que Kirby planteara entonces cambios en la manera moderna de apreciar el arte, estudiando los aspectos subjetivos de la experiencia, estableció una revisión de la denominación “arte” ya que la relación de belleza y arte ya no eran equivalentes. Para esta nueva teoría estética, entonces era necesario sujetarla a ciertas modificaciones como: el modelo instaurado de la experiencia estética. Explica que, el único modo correcto de percibir una obra de arte no existe y tampoco existe el único conjunto de atributos de valor que componen esa experiencia; ya que las creencias de un artista determinan el carácter de la obra que realiza y de igual manera la percepción humana cae bajo las influencias de la cultura.

“El concepto totalmente insatisfactorio de la estética tradicional es que la experiencia del arte sea hermética”, es decir, sin ninguna conexión con el resto de la vida. Esta teoría de la percepción “por el arte mismo”, la promocionaron teóricos como Theodor Lipps, Erwin Panofsky, Suzanne Langer y Clive Bell. Reflexiona Kirby, influenciado por las ideas del psicoanálisis: “Colocarse en un estado hermético de contemplación estética no significa que el inconsciente opere herméticamente” (Kirby, 1969: 19).

Otro factor que debía cambiar era el concepto de arte como estrictamente comunicacional, el cual proponía al artista como “transmisor” y a la persona que

experimentara la obra como “receptora” de un mensaje relativo a la vida. Desde el surgimiento del psicoanálisis, se llegó a la conclusión de que no todo mensaje contenido en una obra de arte es intencional. Kirby toma como ejemplo al arte abstracto, “puede no ser simbólico en lo absoluto, puede existir sólo por sí. Si uno cree que el arte es comunicación, parecerá serlo, aún cuando el artista no tenga la intención de crear un símbolo o enviar un mensaje” (Kirby, 1967: 37)

Tenemos así una opinión del arte que no se basa en una actitud o estado estético subjetivo. Este criterio expresa que la manera de percibir el arte es básicamente la misma con que percibimos el mundo y que un cambio en uno de ellos puede originar un cambio en el otro.

A esta nueva actitud al que se enfrenta la estética, Kirby la denomina “estética situacional”, donde según él, tiene mayor importancia la comprensión del arte por otros artistas y por quienes dedican su vida al arte, que la reacción común.

Es así como se manifiesta el pensamiento crítico contemporáneo a la neo vanguardia de mediados del siglo pasado.

En nuestra contemporaneidad, Hal Foster en un estudio dedicado a la repetición de los lenguajes de vanguardia en la misma época que lo hizo Michael Kirby, se pregunta cómo distinguir entre el retorno a una forma arcaica de arte que alienta tendencias conservadoras en el presente y el retorno a un modelo perdido de arte hecho para reemplazar modos tradicionales de trabajar.

Centrándose sólo en los retornos que aspiran a una conciencia crítica de las convenciones artísticas y las condiciones históricas. Compara las repeticiones del arte de posguerra con las que se dieron en el campo del marxismo y del psicoanálisis, de la mano de Louis Althusser y Jacques Lacan, respectivamente, para saber si estos retornos en el arte son tan “radicales” como los que se produjeron en este campo. Y la respuesta resultó negativa. Ningún retorno profundizó en razón de lo que fue y de lo que se quisiera superar.

Algunos de estos retornos son “rápidos y furiosos”: ready-made; otros “lentos y parciales”: constructivismo ruso; otros parecen retornar “independientemente”: Rauschenberg, o Yves Klein; y otros “se combinan en contradicción aparente”: Dan Flavin y Carl Andre.

No hubo un programa estético unificador que orientara este historicismo, pero a pesar de la aparente dispersidad, en todos estos retornos Foster reconoce: “Paradójicamente, en este momento crucial del período posbélico, el arte ambicioso se

distingue por una ampliación de la alusión histórica así como por una alusión al contenido real” (2002: 5).

Identifica dos retornos: A finales de los años 50 y principios de los 60. Los Readymade y las estructuras contingentes del constructivismo. Dos modelos a tener repercusión en el arte contemporáneo, que por más estética y políticamente diferentes, combaten los principios burgueses del arte autónomo y el artista expresivo.

De manera que para superar la autonomía instaurada por la pintura moderna debían definir la investigación del arte, en una investigación epistemológica de sus categorías estéticas, atacando a sus convenciones formales (dadá), o transformándolas según las prácticas materialistas de una sociedad (constructivismo ruso).

En cualquier caso reubicar el arte en relación, no sólo con el espacio tiempo, sino con la práctica social.

Precisamente, estas recuperaciones se llevaron a cabo, a través de programas académicos, de la revisión o estudio de la historia del Arte por parte de los artistas, (despertando así una rigurosidad teórica), algunos de ellos comenzaron a ejercer como críticos y el museo antes detractor de las vanguardias, actúo entonces como receptor de las mismas.

Estos aportes teóricos nos permiten ampliar la visión del universo de acción del que fue partícipe Diego Barboza, quien también tomó parte en los retornos, y tuvo muy en cuenta sin ser partícipe de ningún manifiesto, la apertura de la obra a nuevos lenguajes ajustados a las necesidades de un nuevo pensamiento crítico ante la sociedad.

Figura 1: “Evento 30 Muchachas con Redes” (1970)

Autor: Diego Barboza. Colección Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu, Venezuela.
<http://tbn0.google.com/images?q=tbn:wCK4nDNZW9M>

Figura 2: “Evento 30 Muchachas con Redes” (1970)*

Autor: Diego Barboza. Colección Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu, Venezuela.
<http://www.enter-art.com/diego-barboza/images/poeticas/10.jpg>

Figura 3: “Evento la Caja del Cachicamo” (1973)

Autor: Diego Barboza. Colección Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu, Venezuela.
<http://www.enter-art.com/diego-barboza/images/poeticas>

Figura 4: “Evento la Caja del Cachicamo” (1973) *

Autor: Diego Barboza. Colección Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu, Venezuela.
<http://www.enter-art.com/diego-barboza/images/poeticas/02.jpg>

Estas obras de la Colección Mario Abreu, pertenece a un grupo de seis imágenes con los mismos datos, por razones de espacio sólo hemos incluido dos.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBOZA, D. (1980a), *El Nacional*. Diego Barboza Continúa la Fiesta. LXXI, 25666. P. 10
- (1980b), *El Nacional*. Cumpleaños del Cachicamo. XXXVII, 60345. P.10
- (1981c), *El Diario de Caracas*. Del Dibujo al Mito a través del Rojo. nº 16, p. 5
- CHACÓN, J. (2001), “Diego Barboza. El Festín de la Nostalgia”. Aragua, Venezuela, 7.
- ESPINA, G. (1992), *Más Duquesas y Majas de la Calle Carabobo*. Catálogo de la exposición Homónima, Galería Félix, Caracas. s/p.
- FOSTER, H. (2001). El Retorno de lo Real. La Vanguardia a Finales de Siglo”. Madrid, España. 4-10.
- GUEVARA, R. (2001), “La Acción de Diez Años” Aragua, Venezuela, 38.
- HERNANDEZ, C. (2007), “Desde el Cuerpo Alegorías de lo Femenino” Caracas, Venezuela, 12.
- JIMÉNEZ, A. (1997), “Tradición y Ruptura” Caracas, Venezuela, 24-30.
- KIRBY Michael. (1969), “Estética y Arte de Vanguardia”. Pleamar, Buenos Aires 10-51
- NÚÑEZ, G. (2006), “Orígenes y Desarrollos del Aparato Policial Venezolano” Caracas, Venezuela, 14.
- VIVAS, Z. (2004), “Intervención Creativa en el Contexto Social” Caracas, Venezuela, 10.