

oioi~oi  
art**E**ncontrado

ArchivoAbierto  
pedro terán

**Pedro Terán** (Barcelona, Edo. Anzoátegui / 1943) estudia en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas en Caracas, la Academia de Bellas Artes de Roma y la Film School de Londres. Fue docente en la EAVCR durante varias décadas. En 1984 funda el Taller Metropolitano de Artes Visuales ante la ausencia de espacios para los nuevos lenguajes.

Inicia sus actividades expositivas en Salón Pez Dorado en Caracas en 1964. En 1969 expone en la Galería R en Malmö, Suecia. En 1975-76 realiza sus exposiciones Cuerpo de Exposición en el Ateneo de Caracas y Blancas Paredes en Museo de Bellas Artes de Caracas. En la legendaria galería Arnolfini Gallery de Bristol en Inglaterra exhibe en 1979 su serie Polagrams. A su regreso a Caracas en 1983 expone Dorado en el Espacio Alternativo de la GAN; Esculturaleza, en 1986 en el Museo de Arte La Rinconada y en 1989 Piedras de Canto Magia en la Galería Sotavento. En los noventa expone Universo de Manoa en la GAN, Territorios de lo ilusorio y lo real en el MBA en Caracas y Reino de Manoa en la galería Imago en La Habana, Cuba. En 1997 expone en el Museo de Las Américas en San Juan, Puerto Rico y en el Museo de Arte Alejandro Otero en Caracas. En 2008 presenta en la Casa de la Cultura Omar Carreño, La Asunción; en el Centro de Arte Lía Bermúdez, Maracaibo y en Periférico Caracas/Arte Contemporáneo Las Casas de Oro. En 2012 Henrique Faría Fine Art, New York realiza su exposición: Pedro Terán -Works from the 70s. En 2015 presenta en la Sala TAC en Caracas: Musa-Papeles Oterianos. Su más reciente exposición individual Postdata: Es arte, la realiza en 2016 en el Instituto de Visión en Bogotá, Colombia.

Ha exhibido colectivamente en numerosas exposiciones desde 1966 hasta la fecha en Venezuela, Escocia, Inglaterra, Colombia, Cuba, Brasil, Francia. Está representado en colecciones privadas y museos nacionales e internacionales. Su trabajo fue reconocido con el segundo Premio de The Multiple Competition, Ikon Gallery, Birmingham, Inglaterra en 1969 y el Premio Arte No-Objetual, Salón Arturo Michelena, Ateneo de Valencia en 1981.

“ENTRA EN EL ESPACIO PARA PODERTE HABLAR DE TIEMPO”  
visita guiada al archivo abierto y testimoniado de pedro terán

carmen alicia di pasquale

... desde la década de 1960, los artistas han hecho del cuerpo piedra angular de una nueva estética. El arte de los medios apela a una experiencia corporal de la totalidad que no restringe al espectador al sentido distanciado del ojo. El espectador toma su propia percepción como verdadera.  
Hans Belting. *Antropología de la imagen*

Estética del límite, del desvanecimiento, del movimiento efímero o, mejor aún, como diría Gillo Dorfles, del intervalo silencioso, el arte conceptual se nutre de quietud en un mundo de ruidos y de agitación, así como de discontinuidad perceptiva en un mundo de percepciones automáticas, para lanzar una mirada irónica y contradictoria que viene a deshacer o a *deconstruir*, toda aquella estética romántica del “genio”, cuyo único objetivo consistía en buscar los efectos patéticos de la inscripción artística.  
Luis Enrique Pérez-Oramas. *Del arte conceptual*

## I. Consciencia del espacio y del tiempo

En el cuerpo, nuestro más próximo parámetro espacial, se produce la respiración como un movimiento que al ser voluntario e involuntario a la vez, nos permite pensar, desde la incuestionable presencia o desde lo radicalmente cercano, en la paradoja como una parte constitutiva de la realidad. Quizás de manera similar, aunque con menos inmediatez y justo por ello con más necesidad de elaboración, lo interno y lo externo, en cada cuerpo pensado y sentido, más que una oposición, se asemejan a un “lo mismo” que se genera, se manifiesta o acontece de un modo alterno, y que abarcaría, en tanto que dinámica, lo que solemos referir como *la sensibilidad*.

Las herramientas semánticas o conceptuales que nos dejaron los filósofos modernos —sin duda reubicadas por *la crisis de la percepción en la época de la reproductibilidad técnica...* y por las mutaciones que ha producido la digitalización de la realidad—, establecieron que lo externo se siente o se percibe mediante los sentidos y lo interno mediante las sensaciones. La sensibilidad, su exploración intelectual y sus maneras de producir fenómenos significativos en el mundo, es el principio fundamental de la estética (moderna) y según la aproximación teórica que la funda como disciplina, sus elementos constitutivos son el espacio y el tiempo.

Desde esta descripción básica y breve, podría sostenerse que lo que se dice sobre la teoría estética es una nota a pie de página de una parte de la epistemología kantiana, en la que se dejaron establecidos el espacio y el tiempo como las condiciones que hacen posible la parte sensible de la experiencia. Esas condiciones conforman, por un lado, un aspecto de la *subjetividad*, pero por otro lado y a la vez, también son parte de esa exterioridad que llamamos *realidad*. El espacio y el tiempo existen en el afuera pero como puro sentido subjetivo, algo que es complicado de comprender desde la cotidianidad, en la que se perciben un espacio y un tiempo independientes de quien percibe. Pero estos dos componentes bien podrían ser propuestos como el campo de investigación y acción del artista en cualquiera de las modalidades que ha adquirido ese enfoque de la representación o la expresión desde finales del siglo XVIII (con antecedentes en la investigación antropocéntrica del Renacimiento), hasta su reacomodo en la contemporaneidad y en virtud de las nuevas y siempre cambiantes metáforas científicas. Quizás, entonces, lo que ocupa a los que se inscriben dentro de las prácticas artísticas, sea el entramado del espacio y del tiempo, su construcción y su *presentación*, subrayando, en esas estructuras, *lo que acontece* como creación, y no tanto como lo dado.

Los artistas venezolanos que viajan principalmente a Europa durante los años posteriores a la dictadura de Pérez Jiménez, se prestan a la conexión de las expresiones locales, contenidas en una inquietud radicalmente biográfica y lugareña, con *aquella* construcción de espacio y tiempo fomentada o nutrida desde el arte, y que ya para 1960, pasados unos quince años del final de la Segunda Guerra Mundial, tiene una gran efervescencia en algunas ciudades de los países aliados como Estados Unidos, Inglaterra y Francia. Se registraba, en esa década, sobre todo en el Viejo Continente, un afán crítico y exploratorio de nuevas concepciones (del arte, de la filosofía, de la lingüística, de la antropología y las ciencias sociales, de la relación con la autoridad...) que en las prácticas artísticas, ya decididamente andaba el camino de *un arte sin obra*, pero también de *un cuerpo como obra*, si se admite el uso a contrapelo de lo que en ese entonces se quiere dejar atrás.

Este afán de avance o de novedad, todavía percibía o construía el tiempo como existencia real y el arte era uno de sus marcadores más significativos. Existe en algunos artistas venezolanos el deseo imperioso de *apropiarse* del cronotopos de esos centros discursivos como estrategia alteridentitaria, como un modo,

indispensable para ellos, o al menos para Pedro Terán, de "estar más cerca de los problemas del arte"<sup>1</sup>. Opera, en estos artistas viajeros, y en parte del entramado de la producción y la recepción sensible ubicada en los centros urbanos del país, un trazado transversal entre el arte contemporáneo, la cultura y la propia realidad biográfica, sin dejarse seducir por llamados de autenticidad inoperantes o demagógicos, más bien sintiéndose atraídos por procesos de reconocimientos amerindios y los materiales del terruño, con las maneras representativas de esa categoría filosófica ilustrada y, por tanto, eurocéntrica, llamada *arte*.

**CA:** ¿De dónde surge esa obsesión por la desmaterialización? ¿Qué te hizo estar tan seguro de que ese era el camino?

**PT:** Me remontas a un tiempo donde para mí esto era vital. Era vital porque yo me estaba jugando la vida, me hacía preguntas sobre la naturaleza del arte. ¿Vale la pena vivir en estas condiciones tan precarias en las que vivo y en mi propio país? ¿No existe una conexión con el presente más auténtica y más de inventiva que esas cosas que estoy haciendo?... Cuando pude verificar esas cuestiones en Europa [a partir de 1964] me dije que este era el camino, que yo me incorporaba a la superación de esos objetos que pintaba... Encontré el camino.

El haber apartado la autoreferencialidad cultural, fue decisivo para la construcción de un tiempo y de un espacio local que desde Caracas luce en franco contraste con el actual encierro autocomplaciente, victimista y por ello debilitador, *auspiciado* por las políticas culturales del Estado, que, en el mejor de los casos, ha desplazado el interés por la producción y recepción de la significación desde el circuito de los museos, hacia los parques culturales efímeros, la tutela ideologizada y partidista de las expresiones populares y la protección controlada de una incipiente industria del cine, cuya producción ha resultado, hasta los momentos, en apenas algunas premiaciones internacionales.

La residencia de Pedro Terán en Londres desde el año de 1967, lo confronta con la necesidad de asumir una práctica que él refiere como más auténtica, entendiendo con ello un hacer que se le presentase como un sentido existencial. Allí encuentra algunas respuestas<sup>2</sup>: en la acción inscrita en el espacio público, en una suerte de apropiación de lo "tra(n)(s)". En el tránsito de la incertidumbre, en la tras-cendencia de la obra-objeto, en la trans-posición de los lugares del arte, en el tras-tocamiento semántico y, siempre, hacia el espectador como trans-eunte.

Es, de muchos modos y maneras, consciencia de espacio y de tiempo.

**CA:** Dejando de lado el tema de la modernidad ¿cuál crees tú que es tu marca de tiempo?

**PT:** Es un poco difícil responder a eso. Yo escaparía diciendo que le dejo esa

observación a otros... la noción de tiempo en mi persona, —y me metes en una reflexión profunda—, es que yo me siento en el tiempo como en *una atemporalidad*. En una atemporalidad porque hasta en lo cotidiano me es difícil recordar cosas con precisión. Todas están como presentes y ausentes a la vez. El tiempo es una noción que en un sentido personal me afecta mucho y lo tomo como una realidad muy presente. A veces me cuesta decir "es presente"... Todo está agolpado en una atemporalidad. Es como si mi vida fuese más un hecho mítico.

Los artistas que, como Terán, tejen con su biografía temporalidades diversas y no evidentes como las del mito, el tránsito, la acción, la instalación... y que *trazan* el espacio del museo como espacio sagrado desde el cual se propone leer el sentido —sin una diferencia sustantiva al modo como un chamán define con piedras o con una línea sobre la tierra un lugar desde el cual leer el significado de las nubes o el vuelo de los pájaros—, nos preservan del olvido propio de la superficialidad y del gran riesgo de creer que podemos relegarle a las maneras del poder, por ejemplo, la tarea de la construcción del tiempo (y del espacio) sin que ello derive, necesariamente, en una estructura temporal perversa: retrotraída a sí misma, conveniente, solo, para el domino de la vida como pura biología. La consciencia sobre el espacio y el tiempo, como modos de elaboración de la vida, parece ser el nudo que une y ata los filamentos no lineales de un trabajo que intenta lo imposible, que desmaterializando la obra se dirige a la percepción de los modos del ser que están más allá de la física. De allí que se trate de un trabajo que puede ser definido como pura consciencia del espacio y del tiempo.

**PT:** El mito de El Dorado es el que me lleva a considerar esa invención espacial, a considerar el espacio. El espacio es una realidad que está... Cuando decimos «espacio», en términos de la lengua, nos expresamos mal, porque decimos «espacio» como algo que está fuera y el espacio es algo que está dentro de ti también. Todo es espacio...

Pedro Terán parece decirnos, pero apenas como una indicación, que si abandonamos la ritualización, un mito corre el peligro de pasar de ser misterio a ser parte de la identidad nacional, perdiendo con ello su condición sagrada: extraviando su propósito de apertura como significación del acontecer. Opera, entonces, un tiempo detenido, suspendido, retrasado, inconexo: tarado. Un tiempo que teniendo que ser pasado, es, en cambio, *un tiempo perdido*. Una experiencia extraviada para siempre refundarlo todo. De allí que la recuperación del tiempo que contiene el archivo de Pedro Terán, no esté movida por la nostalgia reactiva, sino por el develamiento posiblemente recuperador de una pertenencia. De un recorrido. Según sus propias palabras: "La nostalgia es cuando tú te sumerges en un estado en el cual creas una permanencia. Eso sería nostálgico". Pero de lo que se trata es de que el pasado se presente como forma de avizorar un tiempo abierto. Posible.

## II. La activación de un archivo

Se trata, en primer lugar, en apariencia, de una *inscripción privada*. He ahí el título de un primer problema en lo tocante a su pertenencia al archivo: ¿Qué archivo?

Jacques Derrida: *Mal de archivo: una impresión freudiana*

Pedro Terán me narra el video donde construye "El lecho del chamán", como parte de las instalaciones que realiza bajo el título de "Dorado" en los Espacios Alternos de la de Galería de Arte Nacional, en 1983. El video que vemos está digitalizado desde el formato VHS y registra el proceso del montaje con el propio Pedro, quien recién lo ve ahora que se ha digitalizado. Verse allí, en 1983 por primera vez, es una parte sustantiva de lo que define esta exposición sobre su archivo. La activación del archivo hace que lo vea: que se vea allí —allá—, como pura novedad.

En el video se le ve marcar cada movimiento de manera ritual. No está presente el público porque no es un performance y sin embargo los movimientos son cuidadosos, esmerados. En esta instalación se hace presente el mito de El Dorado, quizás el tema más constante de su trayectoria. El *mito* es una narrativa sobre el *origen* situado fuera del tiempo histórico, una explicación del surgimiento de un modo de ser: de algún aspecto de la condición humana o de alguna parte de la consistencia de la realidad. *El Dorado* es la convicción sobre la riqueza irrenunciable y metafísica que, en nuestro caso, nos garantiza la naturaleza prodigiosa en forma de petróleo, minerales o cualquier valor en el que no medie el talento. Riquezas fácilmente convertibles en cuentas *offshore*. Entonces, ritualizar uno de los mitos que nos definen es, quizás, el deseo de sopesar *ese tiempo fuera del tiempo*, más allá de la superficialidad identitaria; un intento de hurgar en los condicionamientos inconscientes que lo operan, de traerlos a la presencia mediante *la presentación* (la exhibición) y de exorcizarlos en caso de que sean demonios acechantes más que espíritus guías capaces de orientar la vida. Mientras vemos la digitalización de la grabación, me dice Pedro Terán que las instalaciones nacen de las reflexiones sobre los performances y por lo tanto los contiene, aunque el espectador solo vea la instalación. Tanto el performance como la instalación se dirigen a la desmaterialización de la obra. Pero queda el testimonio o el registro fotográfico y, además, el cuerpo define ambas expresiones. Hay cierta desmaterialización en la instalación y un índice de materialización en el performance. Todo parece girar sobre un mismo eje, pero ¿cuál es?

**CA:** Estamos delante de tu archivo de trabajo... ¿Qué está pasando?, ¿qué estás pensando?, ¿qué estás sintiendo cuando estás haciendo este ejercicio de develamiento de tu memoria de trabajo?

**PT:** También yo estoy viviendo un poco esa interrogante que tú te haces de que este es un archivo. ¿Cómo es ese archivo? ¿Tienes consciencia de que vas a presentar un archivo? Yo estoy en una situación semejante y estoy



descubriendo... estoy descubriendo cosas que me hacen sentir más esa simultaneidad que trataba de explicarte y de hecho, esa exigencia que propone la contemporaneidad, podríamos decir, o la modernidad, porque soy hijo de ella: soy un tardo-moderno... esa manera lineal [del tiempo] se interrumpe, pero también se vienen desarrollando cosas que te identifican con un presente, y en la actualidad, en esa simultaneidad, aparecen muchas de ellas. Aparece por ejemplo la carga que llevas en ti, la de la historia del arte. Está en tus hombros, eso es inevitable. Y hay momentos en que se ve esa ruptura que hice con los medios tradicionales, y que fue muy necesaria, muy auténtica.

Una trayectoria biográfica volcada a la investigación artística y un afán de conexión que va desde 1961, continúan en los días de esta exposición con las mismas inquietudes iniciales, sin que podamos rastrear demasiadas coincidencias formales. Pero he aquí que nos topamos con un archivo que las conceptualizadoras de esta exposición han llamado *abierto* y en el que en mi condición de visitante, de invitada radical, he encontrado, a partir del relato de su creador, un *testimonio* fundamental. También estamos ante un archivo transmutado en obra. Un registro convertido en piezas de colección. Un documento resemantizado por el deseo anticipado de sus contenidos. Pero un archivo también es trato y negociación con el inconsciente (tal y como lo expresó Derrida), con la memoria y, posiblemente, con el rastro de situaciones que deben revelarse para una mirada inadvertida y sin cálculo posible. El archivo, tratado fuera del elevado púlpito de las ficciones históricas que son pensadas como verdades por el déspota ilustrado de la academia, o por el historiador consciente de la fragilidad del documento, es memoria que se encarna —o se materializa— como presente, tal y como sucede con el síntoma en el caso de la neurosis provocada por algún trauma del pasado. El archivo —este archivo— es analizado —abierto— con gentileza, con acogimiento, con extrema sensibilidad. Es museado y presto a la adquisición como objeto coleccionado por quienes *parecen saber* que el trayecto, aunque apilado o acumulado (uno de los rasgos más evidentes del archivo), constituye una construcción demasiado fácil de desandar y muy difícil de edificar.

El archivo habla a través del cuerpo activo de quien decidió la permanencia de cada uno de sus elementos. Sus rastros abarcan las décadas de 1960, 1970, 1980, 1990, 2000, 2010... y están identificados como "arte contemporáneo venezolano". Es un archivo abierto no solo porque se abre, sino porque su condición aglutinadora no está clausurada. Su archivador continúa forjando (inventando, creando, ficcionando) los documentos. Es fundamentalmente un evento más que un asentamiento. O quizás es ambas cosas a la vez. Y todos los tiempos contenidos en él como procesos, registros, planificaciones... se agolpan, resistiéndose al ordenamiento cronológico.

Pero la valoración de este proceso positivo tiene unas coordenadas, que además de problemáticas y movilizadas, son muy concretas. Hay ciertas disposiciones hacia la realidad cultural que en estos momentos en Venezuela,

están suspendidas, obliteradas, marginadas en virtud de nuevos centros de atención y de interés. De este modo, los archivos para nosotros —y habría que pensar hasta dónde alcanza ese “nosotros”—, son entrañables por no ser referencias dispuestas o disponibles en un trasfondo institucional que cuide y preserve la memoria de la propia contemporaneidad nacional. Esto parece apuntar hacia el refundamiento constante de la República, dado que cualquier acumulación de la experiencia, es decir, del tiempo mismo, es imposibilitado. Si el arte se ocupa del espacio y del tiempo (de su edificación y de las marcas de su sentido), entonces es esa memoria la que está siendo, más que sobrepasada, desechada. Esa es la manera indispensable y estructural para poder decir que por primera vez se alfabetiza a la población o se construye vivienda social o se expone, sin cortapisas autoritarias curatoriales, en los museos a puerta franca. Como si alguna vez sus espacios hubiesen sido restringidos o como si fuese cierto un presupuesto exorbitante para explicar el gran acervo que revelan, arqueológicamente, sus publicaciones.

Por esto, si un archivo significativo de ese tiempo-abismo es activado, hay un develamiento, un desocultamiento. Una verdad acontece.

Al abrir el archivo, al activar su acumulación, el tiempo en el que habita Pedro Terán se pone de cabeza, según me dice. Situaciones que tienen 40 años le tocan la puerta y no pueden ser recibidas como meros recuerdos personales porque el proceso de exhibición las conduce hacia su racionalización.

Mis preguntas sobre la situación en la que el archivo lo coloca a él, no obtienen, naturalmente, respuestas precisas. Me dice que puede testimoniar la atemporalidad misma y que el proceso de ordenamiento que implica la exposición lo vive, no como una tarea, sino como una experiencia radical.

El tiempo, así, no tiene medida, sino una simultaneidad estricta en la que todo tiene, o todo cobra, la misma importancia. Pedro Terán siente —me dice—, que él no archivó nada sino que las cosas se guardaron solas. Obviamente habla de la no intención de crear un archivo, pero también de que los hechos guardados, le revelan cosas a él, su creador.

Durante la acción de calle “Step”, en Londres 1972, a un costado de la Hayward Gallery donde se exhibía una gran muestra de arte cinético, Pedro planificó un registro fotográfico profesional, pero luego apareció una película Súper 8 que un oportuno voyeur grabó y se la regaló. El artista de este archivo recuerda aquel gesto como síntoma de la época obsequiosa de aquellos años. Los comentarios que me hace muestran el trabajo pendiente que deja este ensayo, que pasó de ser un grupo de breviaríos a ser abreviado. Precipitado.

**CA:** Esta acción hecha en 1972, ¿qué lugar tiene en tu presente?

**PT:** Creo que el respeto al otro. Es una posición ética que persiste. El arte es invención pero para comunicarte con el otro, entrar en una zona de crecimiento mutuo. Y esto verifica la importancia que el cuerpo siempre tuvo para mí. Por eso te digo que ausente o presente, el cuerpo del artista siempre está allí. El transeúnte [de “Step”], que tuvo la opción de entrar en esa parte, participaba o no.

**CA:** ¿Pediste permiso?

**PT:** No. Fue una acción espontánea. Afortunadamente no andaba por allí la policía.

**CA:** Pero tampoco querías ser subversivo.

**PT:** No esa subversión emocional, visceral... hay que subvertir en nuestro caso muy conscientemente.

Quizás habría que explorar cada situación que revela la exposición de este archivo, porque cada "documento" que lo contiene, concentra un gran número de referencias, relaciones y consideraciones. Pensamientos, investigaciones y decisiones. Llegados a este punto del texto, se revela la imperiosa necesidad de declararlo un fragmento de lo que debe ser pensado frente a este archivo. Tal vez frente a todo archivo cuyo archivador sea un no archivador.

1 Pedro Terán en conversación con Carmen Alicia Di Pasquale, 18 de marzo de 2017. Todas las conversaciones citadas en este texto pertenecen a esa misma sesión.

2 Ver la serie de acciones "Arte en la calle", desarrollada principalmente en espacios públicos de Londres en algunos años de la década de 1970, especialmente en 1972 y 1973.

Corrección: Cecilia Rojas

- 1 AUTORRETRATO  
CCS/Nápoles 1964  
Dibujo en tinta sobre papel  
32 x 32 cm
- 2 ARTE EN LLAMAS de la serie ART  
1977  
Fotografía a color  
37.5 x 102 cm
- 3 ART (autorretrato) de la serie ART  
Londres 1972  
Fotografiado azul  
45,5 x 46,5 cm
- 4 ANIMUS  
Portugal 1972  
Fotografiado azul  
45,5 x 46,5 cm
- 5 POEMA ROMANO (MANOS)  
Roma 1965  
Tinta y collage sobre papel impreso  
71 x 50 cm
- 6 VESTIGIO DE PERFORMANCE  
Caracas 1981  
Polaroid SX-70 y tela (2 polaroid)  
50,5 x 36 cm
- 7 ARTE-PUBLICO-ARTISTA  
Caracas 1981  
Intervención creyón y letraset sobre  
fotocopia a color  
30,5 x 38,5 cm
- 8 ALA MODA  
Londres 1972  
Contacto analógico B/N  
72 x 57,5 cm
- 9 ABECEDARIO DEL CUERPO  
Londres 1973  
Fotografía Infrarrojo  
29 x 21,5 cm
- 10 ESCALERA DE MANOA  
Ciudad Bolívar 1991/1994//2010  
Inyección tinta papel de algodón  
48,2 x 111 cm
- 11 VARIACIONES EN EL ESPEJO  
Londres 1977  
Polaroid SX-70 (2 polaroid)  
21,8 x 27,7 cm
- 12 EL BOSQUE  
Londres 1977  
Polaroid SX-70 (2 polaroid)  
55 x 28 cm
- 13 EN EL ESPEJO de la serie Polagramas  
Londres 1977  
Polaroid SX-70  
23,5 x 96 cm
- 14 NATURAL de la serie Polagramas  
Londres 1978  
Polaroid SX-70  
19 x 16,3 cm
- 15 ARTIFICIAL de la serie Polagramas  
Londres 1978  
Polaroid SX-70  
19 x 16,3 cm
- 16 CUADRADOS INFINITOS II  
de la serie Polagramas  
Londres 1977  
Polaroid SX-70  
52 x 73 cm
- 17 AZUL de la serie Polagramas  
Londres 1977  
Polaroid SX-70 (7 polaroid)  
45 x 70 cm
- 18 FRAGMENTO DE CUERDA  
de la serie Polagramas  
Londres 1977  
Polaroid SX-70 (9 polaroid)  
65 x 50 cm
- 19 IDENTITY CARD II  
Londres 1970/1971  
Contactos B/N  
10 x 40,3 cm
- 20 IDENTITY CARD  
Londres 1972  
Contactos B/N  
10 x 20,4 cm

- 21 ESCULTURA FRIA  
Londres 1972  
Contactos B/N  
24 x 8,2 cm
- 22 PARAVIVALDI  
Londres 1972  
Contactos B/N  
20,5x 16 cm
- 23 DEVELAMIENTO  
Londres 1972  
Fotografía B/N analógica  
52 x 73 cm
- 24 ART de la serie Arte en la Calle  
Londres 1970  
Contactos B/N  
24 x 16 cm
- 25 ART de la serie Arte en la Calle  
Londres 1970/1972  
Contactos B/N  
20,5 x 19 cm
- 26 VIAJANDO CON TERAN  
de la serie Viajando con Terán  
Inglaterra 1972  
Contactos B/N  
8 x 12 cm
- 27 RELOJ DE SOL  
de la serie Viajando con Terán  
Corsega 1971/72  
Fotografía B/N analógica (4 fotografías)  
13 x 18 cm c/u
- 28 TIERRA DE GRACIA  
Caracas 1982  
Polaroid SX-70 (3 polaroid)  
25 x 68 cm (

# ArchivoAbierto

Los archivos de arte son testimonio del desarrollo y de los aportes intelectuales de creadores dentro de un contexto histórico, político y cultural específico. Configurados regularmente por un reservorio de documentos, fotografías, videos, audios y obras que revelan historias orgánicas que se entretajan y nutren entre sí, para develar testimonios de ineludibles conexiones entre artistas, lugares y momentos específicos. Para que estos documentos se constituyan potencialmente en articuladores de relaciones de la memoria histórica cultural, es necesaria una mediación, es decir, que se lleven a cabo procesos que impliquen revisiones, selecciones, propuestas críticas, que conecten los materiales y los haga legibles en el presente.

ABRA y ArtEncontrado, asumiéndose como agentes activadores de procesos artísticos-culturales y movidos por el concepto del 'impulso archivístico', del crítico de arte norteamericano Hal Foster, establecen una alianza para estudiar, promover, mostrar y valorar el arte contemporáneo venezolano desde una óptica de resguardo archivística-patrimonial.

Así surge ArchivoAbierto, un proyecto de mediación artística que propone compartir una selección de documentos de archivos de arte en un espacio, tanto concreto como simbólico, preparado o construido para que puedan ser vistos, 'escuchados' y confrontados como recursos que permiten la puesta en valor de hechos propios de la historia del arte contemporáneo.

## **ArchivoAbierto | Pedro Terán**

individual | 23.04.2017 - 04.06.2017

exposición n° 15 | curaduría: luis romero

texto: carmen alicia di pasquale

museografía: pedro terán + luis romero

investigación: thamara domínguez + inés espinal

maríalejandra maza + luis romero

asistencia de montaje: ara koshiro + paola nava

max provenzano + luis vergara

## **agradecimientos**

inés espinal + carmen alicia di pasquale

cecilia rojas rojas + maría auxiliadora fraino

## **abra**

directores: melina fernández temes + luis romero

asistentes de sala: ara koshiro + braulio indriago + paola nava

redes sociales + diseño gráfico: valentina mora

g6+g9 centro de arte los galpones

av. ávila con 8va transversal, los chorros

caracas 1071, venezuela

0212 2837012 + [abracaracas@gmail.com](mailto:abracaracas@gmail.com)

[www.abracaracas.com](http://www.abracaracas.com) + [@abracaracas](https://www.instagram.com/abracaracas)