

## Entrevista a Carlos Zerpa: Súper 8, arte corporal y performance (I)

Recibido: 29-10-12  
Aceptado: 30-11-12

Realizada por  
**Isabel Arredondo**

Universidad de Plattsburgh, Nueva York  
isabel.arredondo@plattsburgh.edu

**CARLOS ZERPA** (Valencia, Venezuela, 1950) estudió diseño visual en la Scuola Politecnica di Design de Milán (1974-1976), serigrafía y fotografía en la Scuola Cova de la misma ciudad (1976-1977)<sup>1</sup> y diseño artesanal en el Instituto de Investigación de la Expresión Colombiana (IDEC) de Bogotá (1977). En 1978 hizo su primer performance en Venezuela, "Señores y señoras, buenas noches" (fig. 1), en el concierto de Rock "Juntemos las Manos" y mostró sus películas en Súper 8 *Orda indiana*, *Efectos*, *12 minutos*, y *Film blanco*. Además, Zerpa fue uno de los pioneros, junto a Diego Barboza, del arte de correos (Mail Art) en Venezuela; organizó *La carpeta* (1978), un sobre repleto de dibujos y fotocopias que constituyen un proyecto de arte postal. Durante los años setenta, Zerpa participó en el movimiento Súper 8. En esta entrevista con la estudiosa del movimiento Súper 8 Isabel Arredondo, de la Universidad de Plattsburgh, Zerpa explica cómo el Súper 8 le llevó al performance art. El arte conceptual, las acciones en vivo y la pintura como textura que estimula la vista son la base de los experimentos filmicos de Zerpa entre 1973 y 1979 (fig. 2). El incisivo análisis de Zerpa sobre su propia obra muestra la compleja interacción entre cine y performance; desde un performance en el que la cámara funciona como medio para grabar la acción, hasta una acción en vivo concebida para ser editada.

1 La Scuola Politecnica di Design se fundó en 1954. En ella se integraban la ergonomía, neurofisiología, semiótica, percepción, teorías derivadas del movimiento de Bauhaus, y psicología en el estudio del diseño de productos, artes gráficas, cine y otras artes visuales.

## ENTREVISTA

Isabel Arredondo: Entrevista a Carlos Zerpa: Súper 8, arte corporal y performance (I)



**Figura 1.** Zerpa con su hijo Yohami en el performance *Señoras y señores, buenas noches* (Valencia, 1978).

**IA:** Dices que las ideas y la amistad con Bruno Munari, profesor de la Scuola Politecnica fueron muy importantes para ti. ¿Quién fue Bruno Munari y por qué fue importante?

**CZ:** Con el maestro Munari (fig. 3) tuve una estrecha cercanía espiritual. Aparte de ser mi profesor, fue un gran maestro y un verdadero amigo. Siempre estuve en sus clases, en el cafetín, en el metro y en su casa, pendiente de atrapar en el aire cualquier enseñanza, frase o comentario que él emitiera. Él me enseñó que existía la topología experimental. Las figuras geométricas son perfectas; sin embargo, para la geometría un cubo de plomo y uno de esponja son iguales si sus lados lo son también. En cambio, para la topología no lo son, ya que esta estudia las transformaciones de los materiales unidos a la forma. Si tomamos un cubo de plomo y lo ponemos sobre una plancha de hierro caliente, veremos cómo éste gradualmente se va convirtiendo en un círculo, en un disco plano; se redondearán los ángulos, la base se irá ensanchando e irá cambiando de forma. Si lo dejamos enfriar, este círculo tendrá medidas diferentes a las del cubo pero continuará teniendo el mismo valor.

Munarime hizo ver las naranjas, las rosas y los guisantes de una manera diferente. En sus clases entendí que las fotocopiadoras podían ser un estupendo medio de expresión artística; nos enseñó a trabajar con el collage, a quemar los fotogramas, a coser sobre las diapositivas, a utilizar luz polarizada. Munari nos explicó cómo resolver, con lo que tuviéramos a la mano, muchos proble-



**Figura 2.** Gonzalo Alarcón (México) y Zerpa en los laboratorios de la Scuola Politecnica di Design.

mas del diseño. Nos abrió los ojos a nuevas posibilidades creativas. En vez de fotogramas, aprendimos a trabajar con diapositivas de proyección directa utilizando alas de libélulas, lenguas de mariposas, pétalos de rosa o alfileres. Estos ejercicios afinaron nuestra visión de tal manera que después podíamos ver formas en las manchas, en las hojas, en el humo y en las nubes. Munari nos agudizó la vista para ver arte en la basura; abrió nuestros oídos para escuchar música en el ruido y me introdujo en el camino del Zen. Gracias a Munari comencé a hacer *performance art*, cine experimental, instalaciones, diseño integral y ensamblajes. Con él experimentamos al máximo y nos



**Figura 3.** Bruno Munari en una clase en la Scuola Politecnica di Design.

atrevimos a hacer cosas que no nos hubiéramos atrevido a hacer solos. En verdad, le agradezco tantas cosas que podría escribir hojas y hojas contando sus enseñanzas.

Munari fue, además, un gran cómplice. Un día en que yo estaba en apuros, me miró a los ojos, me dio una palmadita en el hombro y me dijo: "Caro Carlo, l'eternità è adesso e l'infinito non ha esterno... animo dalla tigrà farfalla" [Querido Carlos, la eternidad es *ahora mismo*, en este momento... el infinito no es algo fuera de nosotros, está en nosotros mismos. Ánimo y fuerza del Tigre mariposa] y me regaló un recorte hecho por él con su tijera y luego fotocopiado. Era una mariposa hecha con la cara de un tigre de Bengala; él sabía que a mí me encantaban los tigres de Bengala.

**IA:** Y con respecto al Súper 8, ¿qué hice con Munari?

**CZ:** Para Munari realicé varios cortometrajes experimentales: películas cosidas con máquina de coser, quemadas con cigarrillos, o collages pegados directamente cual sándwiches con pega transparente. Aprendimos a *intervenir* películas Súper 8 y 16 mm; es decir, partíamos de películas ya hechas, rescatadas de la basura o compradas, y luego trabajábamos sobre los fotogramas; algo así como si fuera una intervención quirúrgica. Para la clase de Munari hice *Orda indiana* (1977), donde uní dos películas diferentes: una de un ataque de indios de Estados Unidos a fuerte apache y otra del Pato Donald, y luego intervine la película de Súper 8 quemándola.



**Figura 4.** La película *Bichos, bichos, bichos* en Súper 8.

*Film blanco* (1977) es otro ejemplo de intervención de una película. La idea la tuve en el año de 1977, a las once de la mañana, cuando comenzaba a nevar y el frío te calaba los huesos. Mis ojos se posaron en un billboard que decía: "la grappa nel sacco non è per dilet-tanti". La grappa (aguardiente de orujo italiano) en el saco de yute del anuncio no era para principiantes, pues tenía 60 grados. Coño, en verdad hace frío, pensé, pero prefiero el frío al calor. De la sensación de ese momento salió *Film blanco* en la que uní las colas de las películas con un empataador de cinta y luego las cosí. La mostré en clases, en el concierto de rock "Juntemos Las manos" en Valencia, y en el Festival Internacional de Cine Súper 8 de Caracas.

## ENTREVISTA

Isabel Arredondo: Entrevista a Carlos Zerpa: Súper 8, arte corporal y performance (I)

**IA:** Pasemos a de *Bichos, bichos, bichos* (1977) (fig. 4), otra película en Súper 8 en la que el color es también fundamental. ¿Por qué se llama así y con qué experimentas en ella?

**CZ:** El título se refiere a la idea de unir cosas –insectos, animalitos (bichos)– diferentes. Primero sale un hombre con un pantalón acampanado de color blanco y la cámara lo enfoca de la cintura hasta los pies. Está parado sobre una base cuadrada de formica blanca de un metro por un metro que tiene una pequeña inclinación. Esta imagen inicial del medio cuerpo del hombre se repite con múltiples variaciones, creando una serie. La primera variación es el hombre con blue jeans que tocan el piso y botas marrones. Desaparecen las botas y se ven los jeans sobre los pies desnudos. Desaparecen los jeans y están los pantalones blancos sobre los pies desnudos y el público ve que mueve los dedos. Luego, desaparecen los pantalones, y solo se ven unas piernas desnudas y unas botas trenzadas hasta la rodilla. Desaparecen las botas y las piernas están cubiertas por unas medias panty de algodón rojo. Desaparecen las medias y se ven las piernas desnudas, los pies desnudos y la ropa interior. En toda esta serie de tomas, los pies siempre han estado en la misma posición.

**IA:** ¿Y de qué se trata esta serie?

**CZ:** Se trata de un collage de imágenes que tienen y no tienen nada que ver unas con otras, como contar cincuenta historias al mismo tiempo.

**IA:** ¿Y qué viene después de esta serie de tomas estáticas?

**CZ:** La cámara sube y se detiene justo en la entrepierna del hombre, haciendo un close-up. Se ve lo abultado del pene del hombre y cómo se orina, manchando la trusa blanca de amarillo. Después, un líquido azul resbala por la pierna, manchando la trusa blanca de azul. Los líquidos, que provienen de la parte interna del cuerpo, también manchan la base blanca. Hay una mancha amarilla y una azul, y en algunas partes la mancha ya se va haciendo de color verde. La cámara, que había ido siguiendo el líquido azul hasta la base manchada, se acerca al charco amarillo-azul-verde, tomando un close-up desde arriba. Más tarde, desaparecen los pies y aparecen unos pies, calcos de los originales, pero en yeso. A continuación, las tomas de los pies vivos de yeso están intercaladas con el charco, que se hace de color rojo. Termina con una toma de los pies vivos.

**IA:** ¿Qué papel juega el color en esta segunda serie?

**CZ:** El color es clave. Los colombianos, mexicanos y los venezolanos teníamos muchos problemas en la

clase de la materia color, del profesor Conti. Él no podía entender nuestra gama de colorinches; le impresionaba que en nuestros trabajos, los colores cálidos danzasen armoniosamente con los fríos, en una verdadera ensalada tropical de frutas. En *Bichos, bichos, bichos* me interesaba resaltar el uso de los tonos caribeños, tropicales en una ciudad como Milano, donde en pleno invierno todo era color azul marino y verde oliva.

**IA:** ¿Cómo continúa el collage de *Bichos, bichos, bichos*?

**CZ:** Entre los pies aparece una gallina muerta y desplumada. La cámara se acerca con un close-up de la gallina y toma un primerísimo plano de la cabeza de la gallina. Le sigue una cabeza de mujer de perfil, con los ojos cerrados, sobre una estructura plana blanca. La boca se abre y sale lentamente un líquido de color morado que resbala por el plano blanco hasta el piso. Se repite el movimiento anterior dos veces más. La boca se abre y sale un líquido de color verde y después otro naranja, que resbala por el plano blanco. Con los líquidos que han salido de la boca de la mujer casi se forma un arco iris en el piso. Acto seguido, se añade un nuevo elemento: la cámara baja y se ve en el piso una cartulina negra con manchas moradas, verdes y naranjas. Al lado de cada color hay un círculo pintado del mismo color de cada mancha. La cámara sube de nuevo y, esta vez, cuando la mujer abre la boca, le sale lentamente un líquido viscoso: la clara de unos huevos de gallina. Abre más la boca, y comienzan a resbalar por el plano seis huevos de gallina, uno detrás del otro. Los huevos, al resbalar, borran el rastro de los colores antes vertidos. La cámara baja y congela la imagen de los huevos sobre la mancha: una cartulina negra con manchas morada, verde, naranja, y seis huevos crudos.

**IA:** ¿Qué elemento nuevo aportan los huevos y por qué introducirlos en la serie?

**CZ:** Los huevos crudos siempre han producido un rechazo en las personas, quizás por la viscosidad y por lo desagradable que resulta tener un huevo crudo en la boca, su textura, sabor, olor causa repulsión.

**IA:** Tu primera experiencia con *performance* y Súper 8 tuvo lugar en Italia. Explícame ¿por qué introdujiste el *performance* en el cine?

**CZ:** En 1977 ya me había graduado como diseñador visual. Había terminado mis estudios en el Instituto Politécnico e iba a finalizar mis estudios nocturnos de serigrafía y fotografía en la Escuela Cova. Necesitaba un personaje que hiciese una especie de ritual para una de mis películas, pero todo el mundo lo hacía como si fuese teatro, y yo quería algo que fuese sentido, vivido. Como no tenía a nadie, puse la cámara en manos de mi compa-

ñera y me decidí yo mismo a hacer el ritual. Cuando vi el resultado, me di cuenta de que yo podía hacer *performance art*: esas mismas acciones las podía hacer frente a un público, en espacios donde pasaban muchos transeúntes. Era solo cosa de atreverme, y me atreví.

**IA:** ¿Cuál fue tu primera experiencia con el *performance* en un sitio público?

**CZ:** Fue *Italia-Italia* (1977). Quería hacer participar en un trabajo de arte corporal a los ciudadanos comunes, especialmente a los vecinos de Sesto San Giovanni, el barrio en el que vivía. Para eso, invitaba a los transeúntes a posar y saludar al lente, o a hacer sus rutinas frente a la cámara. Aparecen muchísimas personas saludando, algunas con caras muy maquilladas. Una persona pasa rápido volando una cometa en forma de dragón. Una mujer pasea desnuda a lo que parece un bebé en el coche, pero que en realidad es un pavo sin plumas. Yo mismo aparezco ante la cámara con un trabajo ligado al *body art*: me aproximo y aprieto mi rostro y mi cuerpo desnudo, con los antebrazos y los puños, frente a la cámara. Luego, saco de la olla de aluminio muchos crucifijos y un pescado grande, y los ordeno alrededor del pescado. Dibujo en el piso un círculo con tiza en el que me acuesto boca abajo y hago la posición yoga del pez. Presenté este trabajo en bruto, sin ninguna edición.

**IA:** ¿Por qué hiciste *Vamos al campo con palomas sangrientas* (1977), otra película con *performance*?

**CZ:** Por un lado, quería hacer un homenaje al lugar en donde por primera vez vi un *performance* en vivo de Rolland Miller y Shirley Cameron<sup>2</sup> en la plaza del Domo de Milán, frente a la catedral y al pasaje Vittorio Emanuele. Era la primera vez que me presentaba en una plaza ante un gran público y me corría la adrenalina en las venas. Por otra parte, quería cuestionar las asociaciones que establecemos con las palomas.

**IA:** ¿Por qué las palomas? ¿Cuál es la base conceptual de este *performance*?

**CZ:** No sé a quién se le ocurrió la brillante idea de otorgar a las palomas el calificativo de "ave de la paz". Pablo Picasso fue uno de los necios que abusó y popularizó el símbolo de la paloma blanca con una ramita verde en el pico como "símbolo de la paz". Después de él, y de ahí en adelante, son incontables los afiches, postales, car-

teles, emblemas, pancartas, banderas, estandartes y medallas de la paz con su palomita blanca. Craso error. En el caso venezolano, tenemos la canción infantil "Palomita blanca", en la que un niño le pide a una paloma de copetico azul que le lleve en sus alas a ver al niño Jesús. Esta bellísima canción es una prueba irrefutable del desacierto de escoger este animal como símbolo. Lo podemos ver en su última estrofa que dice: "me subí a una torre a verla pasar/ como no pasaba me puse a llorar". La malvada paloma nunca llegó a llevarse al niño en sus alas a ver al niño Dios... perra paloma. La paloma trae desaliento, frustración, desesperanza. Yo prefiero la versión Arca Noé, en la que en lugar de la paloma hay un águila real.

Las palomas en realidad son ratas inmundas con plumas, ratas que vuelan. Las esculturas de bronce, de mármol, de hierro o de aluminio de los espacios públicos –el Domo de Milán, Santa Maria Delle Grazie en Florencia, Saint Patrick en Nueva York o la Catedral de Caracas– se están volviendo literalmente polvo a causa de los miles de palomas. Éstas habitan en sus ornamentadas fachadas, hacen sus nidos, pernoctan, procrean y defecan una sustancia que corroe hasta los metales. Incluso los monumentos de nuestros máximos héroes permanecen literalmente cagados por las plumíferas.

No asocio las palomas con la paz, sino con los policías, que son ratas emplumadas con poder. No hay algo que dé más temor que ver a un par de uniformados que se aproximan a nosotros. La policía, que originalmente fue creada para protegernos, ha desvirtuado su razón y nos intimida. Da más miedo caer en manos de la policía que en manos de los amigos del crimen. Hay quienes los llaman: gorilas, cerdos, esbirros o ratas... yo por mi parte los veo como palomas uniformadas, palomas malas, ratas con plumas que se escudan tras un arma de reglamento, una placa y un uniforme, para abusar de los ciudadanos.

**IA:** ¿Qué hacías en *Vamos al campo con palomas sangrientas*?

**CZ:** Los turistas ponen maíz en sus manos para que nubes y bandadas de palomas se monten sobre ellos a comerse el maíz, y así se fotografían cubiertos de palomas. Como ellos, me acosté en el medio de la plaza, cu-

2 Zerpa habla de Rolland Miller y Shirley Cameron en su libro *En vena* donde describe que estos artistas del *performance* actuaron en la plaza del Domo de Milán en 1977. Hicieron una ceremonia agrícola, sembrando semillas en surcos de pigmento azul. Para una descripción completa véase *En vena: Historias y memorias en torno al Performance Art*. Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela, 2009, p. 370.

## ENTREVISTA

Isabel Arredondo: Entrevista a Carlos Zerpa: Súper 8, arte corporal y performance (I)

bierto completamente de maíz, y dejé que miles o millones de palomas se posasen en mi cuerpo, hasta hacer que tanto el maíz como mi cuerpo desapareciera en sus picos y estómagos. Sin embargo, mi intención era muy diferente a la de los turistas: quería fusionar las imágenes del *performance* en el Domo con imágenes de la campiña italiana, registradas en otra película en Súper 8 titulada *Vamos al campo*. Quería hacer un film netamente conceptual, que contrapusiese dos espacios antagónicos: la ciudad y el campo. Lo siento mucho por los ingenuos que aún creen en las tiernas palomitas blancas del cuento de hadas. A las palomas, o las eliminamos o las sacamos de las ciudades de vuelta a espacios salvajes, al campo o a la montaña. Las cucarachas, las ratas, los conejos, las hormigas, las moscas y las palomas en su hábitat no son plagas, en la ciudad sí.

**IA:** Entre 1978 y 1980 hiciste varios *performances* centrados el tema de la patria: *Yo soy la patria* (1978)<sup>3</sup>; *Señora Patria, sea usted bienvenida* (1978)<sup>4</sup>; *Manos y patria* (1979)<sup>5</sup>; *Welcome Mrs. Nation-Patriamorfosis* (1980)<sup>6</sup>. Hablemos de *Tres tiempos para la patria* (1978)<sup>7</sup>.

**CZ:** *Tres tiempos para la patria* es un *performance* pensado para verse en pantalla. Las acciones son muy directas, cortas, en primer plano y frente de la cámara, sin edición. A la persona que estaba operando la cámara le dije: tú aprietas hasta que yo haga una señal. No muevas la cámara.

**IA:** En el primer tiempo, apareces con tres velas y tres figuras de José Gregorio Hernández. En el segundo, pintas los colores de la bandera nacional, uno a uno, en un trozo de papel que está enfrente de ti. En el tercero bebes *ketchup* y aparece Jesucristo. María Elena Ramos

propone que en eventos donde el tema es la patria, haces lo que Elsa Flores llama un contra-ritual: aprovechas “la estructura del rito, incluso una cierta actitud entre sacerdotal y shamánica, para ejercer una crítica acerba a los ídolos del patriotismo y del patrioterismo, a las instituciones, a los prejuicios, y sobre todo a las injusticias que la noción de patria permite y fomenta”.<sup>8</sup> ¿Qué injusticias permite y fomenta la noción de patria?

**CZ:** El problema es el nacionalismo mal llevado hacia el fanatismo, el culto a los símbolos patrios otorgándoles una fuerte carga religiosa, el enjuiciarte por el uso de los símbolos patrios y el posible castigo por lo que se considera mal uso de ellos. Terminas en la cárcel por utilizar la bandera de Venezuela como capa, por ejemplo.

**IA:** Pasemos a la alusión a Jesucristo en el tercer tiempo de la película. Según Ramos, en temas religiosos, utilizas el objeto religioso fetichizado: “Sabíamos que no miraba lo religioso solamente desde fuera. No era un ateo, o libre pensador, artista-conceptual que simplemente reflexiona sobre el discurso religioso, su banalización y su comercialización. Zerpa era más bien, sacrílego, en el sentido de criticar desde adentro. Era romántico y se arriesgaba. Al punto de que miembros de la comunidad y de la iglesia llegaron a enfrentársele”<sup>9</sup>. ¿Estás de acuerdo con esa aseveración? ¿Representa la asociación de botella de *ketchup* con la sangre de Cristo una crítica desde adentro?

**CZ:** Usar *ketchup* como sangre, tomarme la sangre de Cristo, beberse una botella entera de *ketchup*, levantar en alto un televisor y decir: “Este es el cordero que quita el pecado del mundo” es un juego para evidenciar el consumismo.

3 Presentada en 1978 en Ce-art, Bogotá; Arte y conciencia ciclo 2, FACES, Bárbula, Venezuela. En 1979, ya como video-performance, formó parte de la Muestra de Video del Festival de Caracas, Universidad Central, Venezuela.

4 Presentada en la cancha de tenis de la Urbanización Los Sauces, Valencia.

5 Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad de Carabobo.

6 XV Festival de Avant Garde, Nueva York.

7 *Yo soy la patria* y *Tres tiempos para la patria* se presentaron en 1979 en el Festival de Video de Caracas, en la Universidad Central.

8 “Introducción a la Obra de Carlos Zerpa”, catálogo de *Cada cual con su santo propio*, Sala Ocre, Caracas, 1981 (Citado en la revista *Pulgar*, junio 2007, p. 9).

9 Ibid. Ramos, 2007, p. 9.