

Un Anto de luz. Antonieta Sosa (1940-2024), un homenaje*

por **Nathalie Bouzaglo** | Northwestern University | n-bouzaglou@northwestern.edu

La respiración es introducir lo externo a lo interno y viceversa. Yo como caja de resonancia. Aire que entra, que sale, vacío y lleno interior.

Antonieta Sosa

En una videoinstalación de 2020 titulada *Caja negra (video homenaje)*, se muestra el interior de la casa de la artista venezolana Antonieta Sosa, acompañado por ruidos de la calle. Este video de dos minutos y medio se exhibió el 1.º de marzo de 2020 en el Museo de Bellas Artes y en la galería Espacio Monitor en Caracas, como parte de un homenaje a su trayectoria artística y sus 80 años. En el video, Sosa está en su cocina. La cámara enfoca sus manos envejecidas girando la manivela de una caja negra que simula un juguete musical infantil, Sosa abre lentamente la caja, ubicada sobre su mesa del comedor, revelando un corazón de plástico sobre una tela blanca afelpada. Sosa toca el corazón, lo manipula tiernamente, lo acerca a su pecho y lo guarda nuevamente. Luego, la cámara enfoca la caja abierta que contiene el corazón, el cual comienza a latir sobre otra superficie, ahora en el espacio de la galería. (ver la imagen de la caja en casa de Sosa, Fig. 1 y de la artista con la caja, Fig. 2)².



Fig. 1. Antonieta Sosa, *Caja negra* (s/f).



Fig. 2. Artista en su casa con la caja negra (s/f). Ambas fotografías son del archivo de la artista.

Antonieta Sosa, nacida en Nueva York en 1940 de padres venezolanos, murió el 16 de marzo de 2024 en Caracas. Su corazón de plástico parece anunciar una dual presencia más que una impronta de muerte. Como una caja de resonancia, los latidos del corazón resuenan en coexistencia con lo que es y no es ella. El cuerpo de Sosa activa las vibraciones de otras materias y anima lo que parece mudo e inerte. La relación táctil entre sus manos y el corazón propone un sentido en otra dirección: la politicidad de su ternura, que acaricia, afecta y sacude la materia plástica del corazón, lo activa en lo que puede llegar a ser: otro órgano, otra promesa, otra imaginación. En *Caja negra*, el corazón late en su inmaterialidad, en la imposibilidad de reducirse a una muerte o una vida. La materia plástica altera el cuerpo ausente de Sosa, reubicándolo en una

* Traducción de Jennifer M. Rodríguez e Isabella Vergara. Agradezco a Javier Guerrero y a Isabella Vergara por sus comentarios e ideas sobre las distintas versiones de este ensayo.

² La Caja negra es original de 1968, pero me referiré a la video-intalación expuesta en el homenaje de 2020. Las fotografías son de la colección personal de Sosa y no corresponden directamente a la video-instalación, pero muestran la interacción de Sosa en su casa con los mismos materiales.

materia imprecisa y borrosa, en la que se afirma el paso del cuerpo al “vacío y lleno interior”. Desde ahí, su mejor homenaje.

Sosa estudió Psicología en la Universidad Central de Venezuela y Bellas Artes en la Universidad de California, Los Ángeles. Desde 1994, enseñó en la Universidad de las Artes y, en el año 2000, recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas. Ha exhibido en numerosos museos nacionales e internacionales, incluyendo la Bienal de Venecia. Aunque Sosa es una de las artistas contemporáneas más interesantes de Venezuela, los críticos casi siempre la califican de autobiográfica y los estudios de performance latinoamericanos la ignoran.

El curador Luis Enrique Pérez Oramas comenta sobre la retrospectiva *Cas(A)nto* que el “Anto” parece ser una “opción obsesiva, como si Antonieta hubiera decidido hacer de la medición de su propio cuerpo (163 cm) el *modulador* absoluto de su obra... la autobiografía hace su hogar y el hogar se expone a su vez antropométricamente” (2008, 10, énfasis original). Los críticos suelen enfatizar la dimensión conceptual de su obra, aislándola de su trabajo de performance y viéndola como una artista apolítica, ignorando así su complejidad. El único libro sobre performance publicado fuera de Venezuela que menciona a Sosa es *Corpus Delecti* (2000) de Coco Fusco. Diana Taylor y Roselyn Constantino no la incluyen en su antología *Holy Terrors* (2003), reflejando en parte su despolitización por críticos venezolanos.³ Sin embargo, Sosa claramente pertenece a este grupo de mujeres artistas involucradas en importantes movimientos políticos de Latinoamérica. Protestó contra las dictaduras con obras como *Plataforma II* (1969), que destruyó frente al Museo de Bellas Artes en oposición a la participación de Venezuela en la Bienal de San Pablo durante la dictadura militar de Emílio Garrastazu Médici en Brasil. También atestiguó

movimientos populares como el *Caracazo* de 1989 con obras como *Situación titulada casa* (1998).

Frente a esta ausencia crítica y a la luz de su muerte, en este breve artículo exploro el potencial político de Antonieta Sosa. Enfatizo sus performances en relación con sus complejas instalaciones, en particular, una poco estudiada: su propia casa. Parto del recorrido autobiográfico que Sosa despliega y propongo que su trabajo insiste en algo más: en repolitizar la obra de arte como materia organizada fuera de las lógicas del mercado y el consumo. Analizo su obra como una protesta contra la comercialización de la vida y el arte, así como un malestar frente a las complejas tecnologías del biopoder.

Sosa da el cuerpo y replantea radicalmente el concepto de performance, lleva su cuerpo a una dimensión “extraña” e “inaprehensible” donde lo material y lo inmaterial coexisten en un espacio liminal que se torna político. El cuerpo deja de ser la única medida habitable, el último refugio para la vida, para devenir materia necesariamente inarticulable. Este lenguaje corporal de Sosa, más allá de una ausencia absoluta, produce malestares inmatrimales. Su lenguaje es el de una Sosa que, incluso después de su muerte, es inapropiable. Sus performances escenifican los umbrales de la materia, donde reside tanto la complejidad de la artista como la principal contribución de este artículo. Sosa anuncia y traza una dimensión que desmantela el espacio menos reducible de la performance: el cuerpo.

³ Sin embargo, el trabajo de Antonieta Sosa fue incluido en el catálogo y archivo digital de la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, curada por las críticas de arte Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta en el 2017. La exposición presenta por primera vez el trabajo de ciento veinte mujeres artistas y colectivos activos en América Latina y los Estados Unidos, y sus prácticas artísticas radicales y feministas durante un período clave en la historia latinoamericana y en el desarrollo del arte contemporáneo.

Pereza



Fig 3. Antonieta Sosa en *Pereza*, *Del cuerpo al vacío*, 1985. Fotografía del archivo de la artista.

Tres dibujos de Antonieta Sosa cuelgan de las paredes del museo. Muestran un gran andamiaje negro y gris que parece querer “salir del plano pintado” (Ramos 2000). Sosa, lenta y discreta, trepa las barras del andamiaje, vestida con una braga de obrero oscura diseñada por Alfred Wenemoser (Fig. 2). Emite gemidos y ruidos guturales, que ella describe como “incontrolables” (Sosa 1998, 136) mientras se desplaza con movimientos que varían entre lo apenas perceptible y lo enérgico. En un momento, su cuerpo parece caer desde lo alto, pero tras una vacilación, la artista, ahora convertida en una pereza, continúa moviéndose por el andamiaje. Esta performance, titulada *Pereza*, fue presentada por primera vez en 1985 en la Galería de Arte Nacional en Caracas como parte de su proyecto *Del cuerpo al vacío*, que incluía tres actos: *Danza en un templo griego del S. xx con los sonidos de la ciudad*, *Pereza*, y *El Círculo de luz*. La obra explora el concepto de pereza, tanto en su significado de haraganería como en referencia al animal excesivamente lento en algunas regiones de Venezuela.

Pereza se exhibió dos veces más, en 1998 y 1999, como parte de *Cas(A)nto*, una retrospectiva de Sosa en el Museo de Bellas Artes de Caracas, donde reconstruyó su casa en los pasillos del museo. La reconstrucción de *Pereza* incluyó una instalación de video de la performance original, el andamiaje utilizado y un video de Sosa cohabitando con una pereza. Esta

reconstrucción aborda la noción irreplicable de la performance, lo que Amelia llama “el enigma de cómo el evento en vivo o la obra de arte efímera se escribe en la historia” (2012, 11). Sosa “recrea” la performance usando su documentación archivística y repitiéndola en vivo en el museo. La inclusión del video con la pereza y la presencia de espectadores que observan sirven como claves de lectura crítica a la idea de Paul Auslander de que los eventos en vivo son más “reales” que los mediatizados (1999, 3), desafiando así la oposición binaria entre lo en vivo y lo documentado.

En *Pereza*, Sosa rompe el pacto autobiográfico analizado por los críticos; renuncia a su cuerpo en la performance, volviéndose incorpórea y dando a luz a nueva materia que se transforma continuamente y se integra en un proceso archivístico. Barbara Bolt sostiene que la documentación de las performances legitima su acción política en el discurso del arte (2004, 27). Esto se opone a Peggy Phelan, para quien la performance es un concepto ontológico que implica “representación sin reproducción” (1993, 147), un arte que solo vive en el presente. La relación de Sosa con la documentación desafía esta noción, pues *Pereza* no solo documenta la performance, sino que se cita a sí misma, convirtiéndose en un proceso vivo, más que “en vivo”. El cuerpo de Sosa deja de ser suyo, se vuelve *Pereza* y desarticula la oposición entre lo real y lo mediatizado. La performance, más que un acto “en vivo,” es un dispositivo inestable, una superficie que propone el intercambio entre lo actual y lo que está a punto de suceder.

Sosa deviene animal y emite “gritos primordiales” teñidos de “emoción, animalidad, dolor, placer, miedo, ira” (2000, 26). En este grito, que integra opuestos, expresa un malestar ante el despojo de humanidad que Giorgio Agamben define como “vida desnuda” (1998) en la biopolítica. La materia —y el cuerpo y las obras de arte— puede ser apropiada, consumida y codificada bajo el signo del capital. Sin embargo, Sosa cuestiona los dualismos cartesianos del cuerpo, erosiona la materia frente al control de la vida. El grito, más allá de una mera representación, deja de ser un medio de comunicación para volverse grito preverbal, escenificando un mundo que

vive en el cuerpo y genera lo que Suely Rolnik llama “un saber de lo vivo” (2019, 47), distinto del logocentrismo propio del sujeto. Aquí, entonces, reside la compleja propuesta de Sosa: *Pereza* altera el carácter biologicista del cuerpo y la inmediatez de la performance. Sosa abre un espacio impreciso, experimental y difuso donde lo material y lo inmaterial se encuentran en esa emoción vital, insurrecta y peligrosa frente a los fines del capital.

Anto

La documentación archivística de *Pereza* desarticula la condición aurática de la performance y revela un proceso artístico que afecta las diversas facetas de la retrospectiva *Cas(A)nto*. Por ejemplo, en la obra *Anto de luz* Sosa crea una cápsula metálica que protege contra la violencia externa y contiene un halo luminoso que simula el cuerpo en devenir inmaterial (Fig. 3). Por otro lado, el *Anto* refiere polva una medida que, como el cuerpo de Sosa, mide 163 cm de largo. Contario a una antropometría como exactitud de un cuerpo autobiográfico, como sugiere Pérez Oramas, Sosa explica que “Anto” alude a la antítesis y a la búsqueda constante de extremos (Ramos 2000, 40). Encapsulando la luz, Sosa insiste en el umbral entre lo material y lo inmaterial, subrayando la desaparición del cuerpo no como ausencia, sino como una zona intermedia de malestar (in) material. En este espacio, la materia deviene otra. *Anto de luz*, al igual que *Pereza*, enfatiza la inmaterialidad del arte y la vida, la luz efímera y su documentación.



Fig. 4. Antonieta Sosa, *Anto de luz*, 1985. Fotografía del archivo de la artista.

Otra instalación de Sosa, *El polvo de mi cuarto*, también parte de *Cas(A)nto* (fig. 5), aborda la tensión (in)material de sus performances. Seleccionada para representar a Venezuela en la Bienal de Venecia en 2009, esta obra convierte la luz de *Anto* y el cuerpo de *Pereza* en polvo. El polvo, que viene de la casa “original” de Sosa, está etiquetado con la fecha y hora de recolección, enmarcado y colgado en las paredes del museo. La artista define esta obra como un “proyecto de investigación” que establece una continuidad entre el arte y lo cotidiano, al mismo tiempo que problematiza la naturaleza de la materia. En palabras de la artista, un día mientras limpiaba su casa, se preguntó:



Fig. 5. Selección del Polvo de mi cuarto. Fotografía del archivo de la artista.

¿Tal vez porque es un museo, debería hacer cosas diferentes de las que hago en la vida? [...] decidí comenzar a recoger el polvo de mi cuarto cada vez que lo limpiaba [...]. Como puedes ver, algo cotidiano se mueve hacia otra zona, hacia un nivel diferente de realidad [...]. (Sosa 2008).

Aunque Sosa comienza su “investigación” con la relación arte-vida o museo-casa, me interesa analizar ese otro nivel de realidad. Estudios han demostrado que el 70 % del polvo —encontrado en casas, oficinas, y otros ambientes humanos— está compuesto por células muertas de la piel humana (Winn 2001, 720). Pienso en *Polvo de mi cuarto* como un proyecto más amplio en el que Sosa se pregunta por un espacio a la vez (in) material y habitable. Sosa atestigua el cuerpo en tránsito hacia otra escala de la materia, no trascendente, sino que implica esa otra realidad. Frente a la pureza trascendental del versículo bíblico “polvo eres y en polvo te convertirás”, Sosa anticipa las condiciones de su memoria póstuma y convierte el cuerpo en un interrogante radical. El residuo resitúa el cuerpo hecho polvo, abriendo una “otra zona” que desarma y repolitiza la idea del cuerpo como puro, exacto y disciplinado. En esta zona, Sosa vacía la materia del arte, haciendo tangible su inmaterialidad.

Las células muertas del polvo forman una piel que cuestiona la antropometría del cuerpo como medida exacta y la materia con un final “fechado”. Sosa, en cambio, “fecha” los comienzos, lanza su proyecto hacia una materia familiar y extraña, donde el cuerpo se torna, una vez más, inarticulable. En esta zona, se desestabilizan los contornos de su autobiografía y se genera una tensión: una subjetividad que, por un lado, preserva las formas existentes en las que la vida está organizada y materializada y, por otro, una fuerza que impulsa la subjetividad hacia formas de vida que Rolnik define como en “potencia de germinación” (2019, 49). En esa tensión encuentro el malestar (in)material del trabajo de Sosa. Lo que se materializa solo sucede bajo otra forma de vida —polvo, materia, cuerpo— humano o animal— que desafía las formas vigentes de control y capital. En ese malestar, Sosa advierte ir a los trazos del archivo en los que *ya fue* polvo y encontrar en esa otra piel su posible germinación.

Casas sin órganos

Cuando el Museo de Bellas Artes comenzó a organizar *Cas(A)nto* en 1998, Sosa propuso dos alternativas: participar en la curaduría o que el museo organizara la exhibición como si ella hubiera muerto. Aunque se escogió la primera opción, Sosa expresó en una entrevista su deseo de ver cómo otros curarían su obra sin su intervención (Ramos 2000, 46). En *Cas(A)nto* se exhibieron obras como *Salón de Té*, *Autorretrato*, *Las hormigas*, *Patio de atrás*, *Anto de Luz y Pereza*, entre otras, reencuadrando objetos de su casa en Caracas en el Museo de Bellas Artes. Cada cuarto del museo-casa recontextualiza objetos de arte, videos, videoinstalaciones, fotografías y pinturas de Sosa. La letra “A” en el título desestabiliza la unidad entre la casa y el nombre de la artista, permitiendo que “casa” y “Anto(nieta)” confluyan de manera casi impronunciada. La fantasía fantasmal de Sosa expone, de nuevo, ese malestar que permite la duplicación de la materia, revelando un acto político más que autobiográfico. Su trabajo duplica signos que desordenan la materia como formada, del cuerpo normativo y de lo inmaterial como ausencia.

Al igual que *Cas(A)nto*, donde no hay llaves que abran la vida privada de la artista, sino sillas, cama, polvos y objetos fuera de lugar, la casa “real” de Sosa, un apartamento en Candilejas 9 en San Bernardino, Caracas, tampoco es convencional. Sosa posa en su sala y sus obras coexisten con los muebles de la casa (Fig. 4). La casa es un simulacro donde la artista habita sus obras en lugar de exhibirlas. Desacomodar los objetos de su lugar original es, de nuevo, una protesta que Sosa ha creado a lo largo de su trayectoria. Moverse por la cocina, por ejemplo, significa compartir el espacio con las hormigas y con los trazos que dejan sus caminos, que la artista-habitante dibujó en las paredes (Figs. 5 y 6).



Fig. 6. Antonieta Sosa en casa. San Bernardino, Caracas, 2011. Fotografía de Miguel Amat.

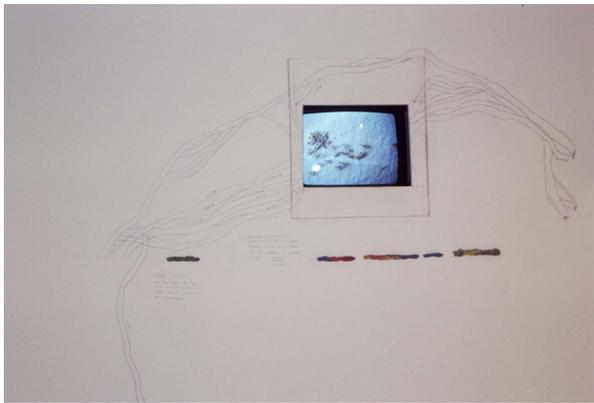


Fig. 7. Antonieta Sosa. *Las hormigas*, 1998. Fotografía del archivo de la artista.



Fig. 8. Los caminos de las hormigas en el apartamento de Antonieta Sosa, 2011. Fotografía de Miguel Amat.

Pérez Oramas describe a las hormigas que conviven con Sosa como aquellas “que miden el tiempo de Antonieta Sosa y que dejan, en sus

paredes y dentro de ella, el perfil indescriptible de un tierno rizoma” (2008, 11). Aunque Sosa lleva al museo el trazo de las hormigas y el polvo de su cuarto, la cohabitación con estos residuos es sincera, ya que en ese espacio común se resiste a participar en un mercado del arte dominado por lo privado. Sosa interviene el lugar del museo, lo vuelve inhabitable y lo desarticula como institución. Al mismo tiempo, es una convivencia tierna que implica una complicidad afectiva. Al trazar el camino de las hormigas traza también su propia casa y su propio cuerpo en relación con ellas. Esta medida, que no es antropométrica sino relacional, interviene tanto en la monumentalidad del museo como en su propio signo autobiográfico.

Sosa desorienta el *oikos* (hogar) al cuestionar las funciones normativas y de producción económica tanto de la casa, en su sentido doméstico, como del museo, como institución que confisca el cuerpo y el arte en lo privado. Ambas, la casa de Sosa en Caracas y *Cas(A)nto*, son “casas sin órganos”, siguiendo el concepto de Gilles Deleuze y Félix Guattari, que se refiere a un cuerpo que se libera de las restricciones de un sistema estructurado llamado organismo, permitiendo que las intensidades y flujos lo atraviesen libremente. Estas casas funcionan fuera de esta organización, citándose mutuamente y enfatizando un espacio inmaterial de la materia.

Los trazos de las hormigas en las paredes de la casa introducen esta intensa inmaterialidad en el espacio doméstico. Las casas de Sosa permiten la existencia de un cuerpo “intenso, intensivo” recorrido por una onda que lo traza en umbrales según las variaciones de su amplitud (Deleuze 2002, 42). Las líneas de los caminos, que suelen delimitar y circular los recorridos desviados de las hormigas (ausentes), señalan una casa-cuerpo que existe más allá de la representación orgánica convencional. Sosa ubica ese espacio inmaterial y habitable de la casa-cuerpo en la continua (des)organización que surge entre las dos casas-cuerpos, en su superposición. Este espacio, correspondiente al tránsito de una casa-cuerpo a otra, es lo inmaterial de la materia y las diversas variaciones de su amplitud —polvo, hormiga, pereza, luz—. De esta manera, Sosa

resitúa, de nuevo, la casa y el cuerpo, señala su intensa inmaterialidad. Pone en escena objetos-órganos fuera de lugar, en zonas inapropiables de imaginación política.

Coda

La retrospectiva de *Cas(A)nto* también incluye la performance *Tejido amarillo, azul y rojo al infinito*.⁴ Sosa, vestida con una braga blanca de obrero en un ocasión y negra en otra, teje los colores de la bandera venezolana mientras el público interactúa con recortes de periódicos sobre violencia urbana. Sosa teje *al infinito* y diseña, de nuevo, un cuerpo complejo. La artista que hacía ruidos guturales en *Pereza*, que recolectó el polvo de su cuarto, que cohabitó con las hormigas y sus trazos, ahora teje y destete por ocho horas una bandera para otros. Más allá de aludir al acto político que busca reconstruir una identidad nacional o remendar el tejido social, *Tejido* activa la cualidad subversiva del tejido y la ternura política que se concentra en los procesos, intenta dar cuenta de un lugar de lo común (in) material y habitable.

Entre las costuras que ocultan el tejido de la bandera y el tiempo que transcurre entre las performances de Sosa, se encuentra el *al infinito*: el residuo de trazos impredecibles y espacios inapropiables que revela la violencia que fija identidades, cuerpos y materias. Sosa aborda la materia en su tensión (in)material. Tejer la bandera implica su reversibilidad, su deshacerse, confirma la inestabilidad del tejido y su incómodo malestar. Su obra puede y debe leerse en este sentido. Con ella, protesta contra la homogeneización de la identidad, la apropiación de la vida y la despolitización del arte y el cuerpo en circuitos oficiales del arte y la historia. Ella responde señalando y abriendo espacios en este tránsito (in)material, donde encuentro los aspectos más políticos de su arte. Sosa, aun después de muerta, deshace su organismo en provecho del cuerpo y transforma, más intensamente, su materia vibrante.

Referencias

- Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Traducido por Daniel Heller-Roazen. Stanford, CA: Stanford UP.
- Auslander, Philip. 1999. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Nueva York: Routledge.
- Bolt, Barbara. 2004. *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. Londres: I. B. Tauris.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Fernández, Franklin. 2014. "Antonietta Sosa." BOMB Magazine. 18 de diciembre de 2009. bombmagazine.org. [consultado 8 de marzo].
- Fusco, Coco (ed.). 2000. *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. Nueva York: Routledge.
- Jones, Amelia. 2012. "The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History." En Amelia Jones y Adrian Heathfield (eds.). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Chicago: U of Chicago Press, 11–25.
- Pérez Oramas, Luis Enrique. 2008. "Antonietta Sosa: Antropometrías de la casa". Catálogo de la Exhibición. Caracas: Museo de Bellas Artes, 8–11.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres: Routledge.
- Rolnik, Sueli. 2019. *Esfemas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Traducción de Cecilia Palmeiro, Marcia Cabrera y Damián Kraus. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sosa, Antonietta. 1998. *Anto de luz*. 1998. Escultura. Caracas: Museo de Bellas Artes.
- Sosa, Antonietta. 2011. "Britto pare de sufrir últimas noticias 11–9–2011". Mensaje al autor. 13 de septiembre. Email.
- Sosa, Antonietta. 1998 y 1999. *Círculo de luz*. Performance. Caracas: Museo de Bellas Artes.
- Sosa, Antonietta. 1985. *Del Cuerpo al vacío*. 1985. Instalación. Caracas: Galería de Arte Nacional.
- Sosa, Antonietta. 1998 y 1999. *Danza en un templo griego del siglo xx con los sonidos de la ciudad*. Performance. Caracas: Museo de Bellas Artes.
- Sosa, Antonietta. 2000. "El espacio y el tiempo en *Cas(A)nto*". Catálogo de la exhibición. Caracas: Museo de Bellas Artes, 5–8.
- Sosa, Antonietta. 1998 y 1999. *Pereza*. Performance. Caracas: Museo de Bellas Artes.
- Sosa, Antonietta. 1965. *Plataforma II*. Escultura. Caracas.
- Sosa, Antonietta. 2009. *El polvo de mi cuarto*. Catálogo de la exhibición. Caracas: Gobierno Bolivariano de Caracas, Fundación de Museos Nacionales.

⁴ La repetición de la performance en diferentes contextos, como su coincidencia con la primera visita oficial del entonces presidente Hugo Chávez al Museo de Bellas Artes, transforma su significado.

Sosa, Antonieta. 2008. "Siento que con la pintura no logro expresar todo esto que soy.". Entrevista por Franklin Fernández. *La imagen doble*. 11 de septiembre de. 2008. [Fecha de consulta 8 de marzo de 2014].

Sosa, Antonieta. *Situación titulada casa*. 1998. Instalación. Caracas: Museo de Bellas Artes.

Sosa, Antonieta. 1998 y 1999. *Tejido amarillo, azul y rojo al infinito*. Performance. Caracas: Museo de Bellas Artes.

Sosa, Antonieta. 2000. "Una persona silenciosa que se autoexpone descarnadamente.". Entrevista por María Elena Ramos. Catálogo de la exhibición. Caracas: Museo de Bellas Artes, 33-60.

Taylor, Diana y Roselyn Costantino (eds.). 2003. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham, NC: Duke UP.

Winn, Philip (ed.). 2001. *Dictionary of Biological Psychology*. Nueva York: Routledge. //