

Ethos de la participación en la obra de Juvenal Ravelo

Humberto Valdivieso

Centro de Investigación y Formación Humanística – UCAB
hvaldivi@ucab.edu.ve

Resumen:

El propósito de este trabajo es dilucidar cómo se forma un espacio necesario para el bien común desde una propuesta creativa. Se trata de un campo estético formalizado no por la validez social de la representación sino por la afirmación de una práctica ética. Sobre la base de categorías como sentido de la vida y valores morales, voluntad y recreación selectiva, voy a revisar el trabajo del artista plástico venezolano Juvenal Ravelo y su propuesta de Arte de Participación en la calle. La base teórica para semejante revisión estará centrada en El Manifiesto Romántico de Ayn Rand, el concepto “*umfunktionieren*” trabajado por Bertolt Brecht y Walter Benjamin, así como en la construcción del principio dialógico en la creación literaria y en el discurso humano en Mijaíl Bajtín.

Palabras clave: Ravelo, Rand, ética, cinetismo, participación

Ethos of Participation in Juvenal Ravelo's Work

Abstract:

The purpose of this paper is to elucidate how to form a space for the common good from a creative proposal. This is not an aesthetic field formalized by the social validity of the representation, but by the statement of ethical practice. On the basis of categories such as meaning of life and moral values, will power and selective recreation, I am going to review the work of Venezuelan artist Juvenal Ravelo and his proposal of Art of Participation in the street. The theoretical basis for such review will focus on The Romantic Manifesto by Ayn Rand, the concept “*umfunktionieren*” worked by Bertolt Brecht and Walter Benjamin, as well as the construction of the dialogic principle in literary creation and in human speech in Mikhail Bakhtin's work.

Keywords: Ravelo, Rand, ethics, kinetic art, participation.

Pensar el arte desde una perspectiva ética referida a la función de la comunicación en la construcción del bien común supone, en principio, delimitar un espacio metódico y posible para la reflexión. El peligro de querer abordar todos los lenguajes visuales de la historia del arte sería tan imprudente como el de procurar unificar una ética para la totalidad de los discursos visuales. Por lo tanto, lo primero que debo fijar en estas líneas introductorias es que no voy a preguntar qué es ético en una obra, una escuela o un movimiento. Tampoco, cómo los artistas lo han sido en el devenir de la historia. Otro camino que voy a evadir es revisar si algunas obras realizadas sobre la base de determinadas corrientes ideológicas llegan a construir el significativo ético de instituciones de poder, bien sean públicas o privadas. No porque considere inválidas estas consideraciones sino porque voy a situarme en la función discursiva de las artes visuales y, en este sentido, quiero alejarme lo más posible de su función vicaria.

Mi propósito es tratar de dilucidar cómo se forma un espacio necesario para el bien común en una propuesta creativa. Un campo estético formalizado no por la validez social de la representación sino por la afirmación de una práctica ética. En este sentido, voy a preguntarme ¿qué hace posible, cuando son aplicadas y ampliadas determinadas estrategias discursivas —lingüísticas y no lingüísticas—, la conformación de un campo de reconocimiento¹ de valores humanos como justicia, solidaridad y libertad²? ¿Por qué esos valores, en ciertos discursos plásticos, son producto de una práctica ética y no de un *eidós*, del espíritu de una época —*Zeitgeist*— o de la afirmación de una sensibilidad metafísica?

Una vez formuladas las preguntas que guiarán la reflexión que nos ocupa, me voy a permitir situar el lugar de la aplicación teórica en el tejido de ideas que aparecerán en el texto. Lejos de querer situarme en un aparato doctrinario sobre la ética, que vaya sistemáticamente disgregando la práctica estética que me propongo revisar hasta hacerla suya, voy a fijar la espacialidad desde donde ubicar las ideas en este escrito considerando, a partir de ciertas categorías, que pueden ofrecer autores tan disímiles como Ayn Rand, Walter Benja-

1 Aquí reconocimiento debe ser entendido no como percepción de algo sino como la segunda acepción que le otorga el DRAE; esta es gratitud: “Sentimiento que nos obliga a estimar el beneficio o favor que se nos ha hecho o ha querido hacer, y a corresponder a él de alguna manera”. Ese significado de correspondencia y, por lo tanto, de actuación en pro de lo que es bueno o correcto es muy importante en el desarrollo del análisis en este escrito.

2 Libertad entendida como posibilidad de desarrollo de la voluntad individual en pos del bien común.

min y Mijaíl Mijáilovich Bajtín. De ninguna manera va la propuesta teórica a sistematizarse como la lengua del análisis, no obstante si ambiciona fluir en su habla —que es donde realmente vive y toma su regularidad toda práctica discursiva— y en sus posibilidades de transformación, y actualización. Entonces, pensar el arte desde una posición ética en este trabajo es situarse en la contingencia de un propósito y convenir que el investigador, el sujeto de análisis y el discurso tendrán en el desarrollo la necesidad de establecer relaciones, marcar coordenadas, componer estructuras conceptuales con una disposición experimental. Por eso, las relaciones teóricas que voy a presentar en este espacio de pensamiento sugieren una lectura tri-dimensional y no bidimensional. Es un recorrido dónde la discusión no tiene centro fijo —elude la perspectiva lineal y el absolutismo del símbolo propios de las dos dimensiones—, donde las preguntas transitan a través de unas coordenadas móviles y están sostenidas por la urgencia de lo que se va a examinar.

La obra del artista plástico venezolano Juvenal Ravelo y su propuesta de Arte de participación en la calle constituyen el marco referencial donde voy a ubicarme. Dos razones importantes sustentan mi decisión. La primera es que este trabajo ha estado precedido por reflexiones anteriores sobre el artista que he ido publicando o que he expuesto en foros académicos. La segunda es haber tenido la experiencia de realizar con él una actividad de Arte de participación en la Universidad Católica Andrés Bello en el año 2008. Fue un evento significativo pues era la primera vez que se hacía en una casa de estudios. Anteriormente, Ravelo siempre trabajó en poblados rurales del interior del país. Hacerlo en nuestro campus dio muchos insumos para la reflexión desde distintas disciplinas. La razón es que se hizo coordinadamente desde el Centro de Investigación y Formación Humanística en equipo con investigadores de la Dirección de Pastoral, el Centro de Asesoramiento y Desarrollo Humano, y más de doscientos alumnos de la Escuela de Comunicación Social.

Todos los antecedentes han sido importantes para llegar aquí. Sin embargo, ninguna de las razones que me han llevado a pensar sobre el trabajo de este maestro venezolano sugieren que haberlo seleccionado incluye la idea de que su obra es, de facto, propicia para lo ético; aunque pueda llegar a serlo o no. Como aclaré con anterioridad, lo fundamental es reconocer una práctica ética en aquello que él propone como arte y revisar cómo sus estrategias pueden sugerir un campo de reconocimiento de valores.

a. Objetivismo, representación y “umfunktionieren”

Ayn Rand,³ con el énfasis que la caracteriza en sus obras filosóficas, sostiene que la función del arte desde el romanticismo que ella formula debe ubicarse en una experiencia que se modifica en la voluntad y la intencionalidad. Las obras y la actitud de los autores, entonces, deben apartarse de cualquier postura contemplativa física o metafísica. Eso deja de lado como arte verdaderamente racional, incluso como formas válidas de arte, al realismo académico, al naturalismo y al abstraccionismo en la mayoría de sus vertientes. La experiencia, precepto ineludible para toda obra que pueda llegar a tener aprobación dentro de un código de valores humanos, es la expresión de una voluntad. Nunca puede ser la reproducción inocente de la realidad. El arte implica una “recreación de la realidad en términos necesarios para la facultad cognitiva del hombre, la cual incluye sus sentidos de percepción de entidades, y así colabora con la integración de los varios elementos de una conciencia conceptual”.⁴ La construcción consciente —es decir racional— de modelos que nos permiten vivir el desarrollo de una acción dramática —plot— a partir de valores aptos para guiar nuestras acciones y elecciones, así como para tutelar los principios y los planos que determinan éticamente el curso de nuestras vidas es, en Rand,⁵ la justificación misma del arte.

Dado que la ambición del hombre es ilimitada, dado que su búsqueda y obtención de valores es un proceso de por vida, y cuanto más elevados los valores mayor el esfuerzo, el hombre necesita un momento, una hora o algún período de tiempo en el cual pueda experimentar la sensación de su tarea cumplida, la sensación de vivir en un universo donde sus valores han sido alcanzados con éxitos, es como un momento de reposo, un momento de recargar combustible para avanzar. El arte le da ese combustible. El arte le da la experiencia de ver la realidad total, inmediata, concreta, de sus objetivos distantes. La importancia de esa experiencia no está en lo que aprende de ella, sino en que la experimente.⁶

El arte viene a ser una recreación selectiva de la realidad donde aterrizan concretamente aspectos abstractos de la conciencia del artista, asociados a la visión que tiene de sí mismo y de la existencia. Esa condición de objetivación que ocurre en el procedimiento de la formación de conceptos en un campo sensorial es, para las artes

3 Ayn Rand: *El manifiesto romántico*, Buenos Aires, Grito Sagrado, 2008.

4 *Ibid.*, p 77.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p.179.

plásticas, de términos propiamente visuales. En este sentido, lo estético tiene fundamento cuando integra una conciencia conceptual, cuyo a priori ético está en la solidez moral del sentido de la vida de un autor y su destino en la proyección de ese sentido, gracias a una voluntad que es capaz de expresar la supremacía de los valores sustentados por esa conciencia.

Sobre la base de esas categorías como sentido de la vida y valores morales, voluntad y recreación selectiva voy a comenzar a revisar el trabajo de Ravelo. Sin embargo, antes debo examinar algunas consideraciones con respecto a ese sustento teórico desde dónde voy a pensar su obra. En este sentido, si acudo a la representación, es decir al fundamento del signo, al significante visual como punto de partida para desmenuzar la semiosis de todo aquello que puede sugerir un discurso ético salta, amenazante, la primera dificultad. Se trata de la incompatibilidad del abstraccionismo geométrico de Ravelo y los cinéticos en general con el romanticismo propuesto por Rand. Para ella la idea de fragmentación de la luz y el color propuesta por el artista de Caripito vendría a ser “un intento por desintegrar la conciencia del hombre y reducirla a un nivel pre-conceptual disolviendo las percepciones en meras sensaciones”.⁷ Todo el cinetismo está muy lejos de lo que ella avala como representación. No hay en esta tendencia del arte contemporáneo la posibilidad —como lo pide Rand— de percibir entidades que permitan concretar una visión de la existencia a partir de conceptos abstractos que aterricen en signos concretos, unificados, legibles y que puedan verificarse como la recreación voluntaria de una realidad objetiva. Esto suele suceder más bien en el desarrollo del arte figurativo.

El conflicto planteado supera en complejidad la simple fórmula de aclarar —cosa cierta por demás— que no estoy buscando tal propuesta romántica en el cinetismo, que no persigo una delimitación estética sino que me acerco a una parcialidad del objetivismo propuesto por la autora —quien considera a todo el arte contemporáneo un artificio cuestionable sustentado en lo que ella estima la decadencia de la filosofía desde Kant—, y que podemos presumir como un juicio desproporcionado del racionalismo idealista de Rand —que, por cierto, deja claro en su Manifiesto la imposibilidad de encontrar una obra completamente romántica en el pasado, en el presente y en el futuro inmediato—. Entonces, una vez descartada la opción de

⁷ *Ibid.*, p.81.

aferrarse a la rigurosidad del planteamiento estético del romanticismo de la autora ruso-norteamericana, de asumir que es imposible tomar para el análisis el significante visual del objeto de arte y de sumar todas contrariedades en una lectura literal, ¿qué nos queda?

Un sendero abierto por los estudios transdisciplinarios, pero aún estrecho en algunos ámbitos académicos, me parece que concede una posibilidad de acción. Si en vez de tratar de acoplar teoría y objeto estético los atravesamos transversalmente con un problema, que no va a cambiarlos pero sí a situarlos en otra disposición, cuya emergencia conceptual es leerlos en una dirección distinta a la que fueron concebidos, ¿podemos dar respuesta a consideraciones que no les pertenecían en su momento? Si abordamos las categorías de Rand no a partir de su idea de la percepción de un campo sensorial en las artes visuales. Si sostenemos que las artes visuales en general han experimentado una profunda transformación en el proceso representación-percepción y nos desplazamos, voluntariamente, del eje sujeto-objeto tradicional. Si examinamos el cinetismo de Ravelo no desde la relación objeto-sujeto-transformación clásica en este movimiento, sino que tomamos el criterio de espacio de representación como el tipo de acción que se desarrolla, por ejemplo, en la performance —*body art*, *behaviour art*, *auto art*, arte de acción, rituales, ceremoniales, *carnal art*⁸— y en la eventualidad de nuestra exploración sobre una práctica ética volvemos a leerlos desde ahí, cambiando su dirección y disposición original, tal vez estemos en condiciones de dar alguna respuesta.

Lo que debe moverse aquí, acoplarse de nuevo, revisarse y readaptarse es el espacio perceptual y epistémico que transita, bajo estas condiciones, entre obra y teoría. Es ahí donde puede ser abordada una práctica ética como la que suponemos existe en la obra de Ravelo. Semejante reacomodo nos pide considerar lo siguiente: ¿cómo en otro espacio de representación —no previsto por ella— la formulación ética de Rand puede ser reincorporada, como una tradición del siglo XIX, al servicio de aquello para lo cual no fue pensado y que pertenece a los siglos XX y XXI? Quizá lo que aquí me propongo es hacer lo propio que ella hizo con su manifiesto dándole una vuelta extemporánea al romanticismo. De esta forma, estaría aceptando

8 Esta clasificación la tomo de Margarita D'Amico: "De la realidad ancestral a la virtualidad contemporánea. Performance Art: la revancha del cuerpo creador", pp. 114-132, *Revista Baciuelmo*, 2, 2007.

con honestidad que en la exégesis construimos lecturas y no verdades.

Para llevar a cabo esa recomposición, esa vuelta, ese reacomodo de la perspectiva estética y ética de Rand sobre la base de un modo distinto de representación voy a traer a la discusión un término operativo, técnico, funcional de las teorías críticas del siglo XX. Ello me permite apalancar el sentido analítico de la estrategia que estoy planteando y transitar de forma racional, en este escrito, de la mano de una categoría estética ya probada por Bertolt Brecht y Walter Benjamin. Se trata del “*refunctioning*” o “*umfunktionieren*”.⁹ En él estaría sustentada la transformación funcional de las formas e instrumentos de producción de la imagen, de la expresión del sentido de la vida de Ravelo a través de su práctica y de la expresión de su voluntad —y la de aquellos que participan— en un espacio creativo que narra la experiencia de la metamorfosis de un poblado deplorable en un ámbito de valores y belleza; por lo tanto de bien común. Por esta vía estaríamos dándole sentido a la práctica ética del arte de participación de Juvenal Ravelo desde la transformación funcional, a través de una innovación técnica, de la lectura de las categorías de Rand y el lugar de la representación en este artista.

b. Representación de la voluntad como tecnología del alma

Interactividad, participación, comunidad, espacio real y virtual aparecen adosados a casi toda reflexión que se haga sobre el arte contemporáneo. En su sentido general indican las relaciones que establecen artista, obra y espectador en un entorno que puede ser la realidad objetiva —como la entendería¹⁰—, la realidad virtual de las nuevas tecnologías o la realidad mediada por la comunicación de masas. Relacionarse, a través un ejercicio creativo, bien sea corporal, electrónica, emocional o espiritualmente con otro —ser físico, digital, psicológico e ideológico— en territorios de intervención común

9 Sobre esta categoría Benjamin dice: “Brecht elaborated the concept of ‘functional transformation’ (Umfunktionierung) for the transformation of the forms and instruments of production by a progressive intelligentsia—interested in the liberation of the means of production and thus useful in the class struggle. He was the first to formulate for intellectuals this far-reaching demand: do not simply transmit the apparatus of production without simultaneously changing it to the maximum extent possible in the direction of socialism”. Unas líneas más adelante el autor afirma que no se pretende con el *Umfunktionierung* renovaciones espirituales como lo deseaba el fascismo sino de proponer “technical innovations”. Walter Benjamin: “The Author as Producer”, en *New Left Review*, 1/62. 1970, julio- agosto. p. 4.

10 Rand, Ayn, *Op. Cit.*

implica varias cosas. Hay, sin duda, una elaboración y la necesidad de obtención de respuestas. A la vez, aparece un tipo de discurso formalizado, en la distribución de su sintaxis y en las elecciones paradigmáticas originadas en decisiones comunes a partir de símbolos compartidos. Se trata de un evento donde comienza a extenderse una acción narrativa caracterizada por la multiplicación de voces. Es algo superior a compartir los estímulos automáticos de nuestra cotidianidad. Por lo tanto, no hago referencia a un grupo de gente con la mirada fija en una puesta de sol en el horizonte o a la acción de los transeúntes en unas vías previamente pavimentadas. Acción común aquí es el ejercicio de ampliación de un concepto por individuos que están relacionados en un campo de marcas expresivas. En el principio de ese enunciado colectivo estaría el diálogo. También, la idea de que en las necesidades expresivas de cada quien, la representación de algo estima el despliegue de una semiosis que viene a ser un movimiento, inevitable, hacia el otro. Bajtín (1999) sostiene sobre lo dialógico:

La palabra viva vinculada indisolublemente a la comunicación dialógica por su naturaleza quiere ser oída y contestada. Por su naturaleza dialógica, la palabra supone también una última distancia dialógica. Recibir la palabra, ser oído. La inadmisibilidad de una solución hecha *in absentia*. Mi palabra permanece en el diálogo que continúa, en el cual será escuchada, respondida y comprendida.¹¹

La introducción de la participación en el arte constituyó una inevitable merma de la hegemonía que tuvo siempre la representación vicaria. Asimismo, supuso una disminución paulatina de la actitud de fe, valorativa y hasta contemplativa, del ser humano con respecto a los movimientos, tendencias o escuelas naturalistas. La validación de la historia, la verificación de la realidad, la proyección de los iconos de poder o la contemplación panteísta fueron perdiendo fuerza como funciones de las formas visuales en Occidente. A comienzos del siglo XX muchas de las manifestaciones estéticas de las vanguardias europeas consideraban la experiencia como principio sustancial de la representación. Los *happenings*, entre otras manifestaciones, demandaban el inmediato despertar de la conciencia de estar presente. El instante de la práctica constituía el verdadero campo expresivo, el momento único de ejecución y representación, el sentido primero y último del arte. Todas las acciones procuraban la confrontación del cuerpo, la mente y el espíritu con el tiempo y el espacio. El arte bajo

11 Mijail M. Bajtín: *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno, 1999, p. 342.

estos parámetros es acción, inclusión, reconocimiento y voluntad. La participación como representación expresa tanto los complejos relatos de la existencia individual como los de la denuncia pública. Sugiere por igual el cambio personal y social, e incluso la sanación a través del arte. La primera década del siglo XXI, una vez establecidas las condiciones del siglo precedente, ha estado, en parte, marcada por la extensión de la experiencia, la participación y la acción hacia los ámbitos de la virtualidad. El ejemplo más reciente —para el momento de la elaboración del escrito que nos ocupa— lo podemos hallar en *Facebook* o *Myspace*, redes sociales que suponen un discurso colectivo integrado por la mitología de los individuos, por la recomposición de sus identidades a partir, únicamente, del impulso de sus deseos, por la activación de los tiempos —presente, pasado y futuro— a la vez en una unidad de acción que se vuelve sobre sí misma y por la expansión infinita del espacio en red sobre los cánones¹² de una plantilla virtual. Ahí participación significa la acción en red de sujetos que han construido un discurso virtual y colectivo a partir de la multiplicación de voces, tiempos, espacios y deseos.

Las primeras experiencias de participación en las vanguardias del siglo XX estaban en la frontera de territorios donde comenzaban a penetrar cuestionamientos a la razón, a la historia, al poder y al arte mismo. Algunas corrientes estéticas movieron su reflexión desde los tradicionales discursos que preguntaban desde el centro hacia los que lo hacían desde el vacío y la inconsciencia. Pero los actores de esos cambios, provocadores de violentas sacudidas intelectuales y emocionales, a la par que repudiaban el criterio ordenador del tiempo y el espacio plástico¹³ creado en el renacimiento acudían al cuerpo real. La expresión kinésica y proxémica eran una parte tan o más substancial en una obra que cualquier posibilidad de construcción de un objeto visual que pudiese ser expuesto. De hecho ya en los *ready made* de Duchamp el agotamiento del objeto en el arte era evidente.

La participación en algunas vanguardias podía darse como un desplazamiento cargado de ironía del artista hacia el público. Muchas veces constituía un gesto de repulsión frente a los cánones de representación tradicional. En un ámbito común de participación eran compartidos gritos, muecas, oraciones, movimientos de culo,

12 Cánones producto de la artificialidad tecnológica y no de una acción ética.

13 Este concepto puede ampliarse en Pierre Francastel: *La figure et le lieu. L'Ordre Visuele du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.

bailes y golpes que construían los insólitos performance dadá de Tristan Tzara y sus compañeros en el Cabaret Voltaire de Zúrich. Aquel era un espacio transgredido, usurpado, reciclado o intervenido que demostraba la crisis de la contemplación o de la verificación de los referentes históricos. La experiencia y el encuentro formaban parte de la condición de muchas de estas manifestaciones. Otras obviaban el encuentro y transitaban caminos intimistas que no son los que vamos a revisar en este escrito. Aquellos artistas interesados en mover el arte hacia la intervención urbana comienzan a sustituir el espacio político de las formas expresivas del poder por el espacio público del ciudadano. Es ahí donde manifestaciones como las intervenciones arquitectónicas, el *body art*, el *drip painting*, el *aktionism*, los *happenings* y las instalaciones en general hacen valer como representación el instante, el espacio colectivo, la acción conjunta y la comunicación.

Algunas corrientes del arte contemporáneo, desde esta perspectiva, han asumido el desplazamiento del cuerpo por el espacio y el gesto como métodos expresivos principales en sus propuestas de representación. El cinetismo, por ejemplo, desde sus inicios estableció la relación espacio-tiempo sostenido en la percepción de las transformaciones que operan cuando se introduce el movimiento en la representación. El movimiento y los efectos de mutación, vibración o multiplicación de los valores de la obra son producto de la relación que esta tiene con las variaciones del mundo y la circulación de los espectadores-participantes. Lo estético no se encuentra en el origen de las fuerzas que producen el movimiento ni en el objeto-soporte de la obra. El arte aquí no es un discurso que coteja su referente, tampoco es la valoración expresiva de impresiones cromáticas, propuestas compositivas o esquemas volumétricos. El acto expresivo y el valor estético de la obra aparecen en el proceso mismo de interacción, en las relaciones que acontecen solo en el momento en que es experimentado, en una acción consciente, el pensamiento racional que elaboró esa posibilidad. Es decir, se trata de la activación espacio-temporal de la razón a través de una manifestación física. Jesús Soto¹⁴ afirmaba que el origen del arte debía ser “el pensamiento, el rigor, la lógica de la investigación artística. El arte no es expresión, el arte es conocimiento”.¹⁵ Incluso el destino de esta búsqueda estético-filosófica demandaba en Soto el futuro desprendimiento del

14 Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, *Guía de Estudio 60*, Jesús Soto, Caracas: Autor. s.f.

15 *Ibid.*, p.1.

objeto-fetichismo como una vía para llegar a la manifestación última de la racionalidad del arte:

Yo sería feliz el día que pudiese hacer comprender la existencia de relaciones sin necesidad de apoyarme en la obra-objeto, pero generalmente esa actitud es considerada anti-arte. El fetichismo del objeto con relación al concepto sigue siendo prioritario. (...) Mientras no se supere incluso la idea de objeto transformable, no podemos entrar en el mundo verdaderamente futurista del arte conceptual. En una civilización evolucionada nos sumergiremos en la idea artística sin necesidad de recurrir al objeto, el arte se elevará al quantum filosófico.¹⁶

Por su parte, Carlos Cruz-Diez,¹⁷ afirma, en la misma dirección, con respecto al color y la experiencia de participación del ser humano en una situación de absoluta monocromía:

La perturbación que la experiencia de una situación monocroma crea en la retina del espectador, acostumbrada a percibir simultáneamente una amplia gama de colores, actúa como detonador y despierta en la conciencia del espectador la noción de que el color es una situación material, física, y que sucede en el espacio sin la ayuda de la forma e incluso sin soporte alguno, independientemente de las convenciones culturales.¹⁸

El arte, bajo estos parámetros, es objetivo y racional. Remite a aspectos y contenidos abstractos del conocimiento que llegan a la obra como una suerte de reproducción selectiva de la naturaleza. Soto¹⁹, en su investigación, concebía desde la razón modelos de un universo que reproducen un espacio aleatorio de vibraciones. Tenía la preocupación de “cómo lograr que la materia se convierta en su valor esencial que es la energía”.²⁰ Cruz-Diez,²¹ en la línea conceptual del cinetismo, nos refiere al color como evento. Es un hecho real y no anecdótico cuando es reproducido en condiciones extremas. Para él “como el color aparece y desaparece en el transcurso de nuestro diálogo con el espacio y el tiempo, tomamos conciencia de un fenómeno propio a la naturaleza”²². De ahí su independencia con respecto a las convenciones culturales. Justo por ello, representar —en las corrientes de pensamiento de estos maestros— no es establecer

16 *Ibid.*

17 Carlos Cruz-Diez: *Reflexión sobre el color*, Caracas, Fabriart, 1989.

18 *Ibid.*, p. 123.

19 Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. *Guía de Estudio 60. Jesús Soto*. Caracas: Autor. s.f.

20 *Ibid.*, p. 4.

21 Cruz-Diez, Carlos, *Op. Cit.*

22 *Ibid.*, p. 62.

una relación espectador-objeto estético. La representación está en la acción, en el movimiento, en la transformación y en el proceso. El ámbito epistémico de estos artistas es el de la física cuántica y eso crea unas condiciones distintas para el sentido mismo del arte. Bajtín²³. apreciaba este cambio de las relaciones en el espacio y el tiempo en la literatura:

Los problemas que enfrenta el autor y su conciencia en la creación de una novela polifónica son mucho más complejos y profundos que los de una novela homofónica (monológica). La unidad del universo de Einstein es más profunda y compleja que la del universo de Newton, porque se trata de una unidad de un orden más alto (unidad cualitativamente distinta).²⁴

Sin embargo, situada aún en las coordenadas espaciales del universo de Newton, seguramente Rand reprocharía al cinetismo la reducción del arte a sensaciones pre-conceptuales. Desde su perspectiva la aparente ausencia de integración conceptual en la conciencia del ser humano y la reducción de las percepciones a meras sensaciones integrarían la propuesta de este movimiento. No obstante, en esa apreciación aún estaría operando la relación tradicional espectador-objeto. Si nos ubicamos en la participación como proceso encontramos, por el contrario, que en Soto el fenómeno estético no está en la sensación que lo percibido deja en quien se acerca a la obra puesto que ésta no proyecta nada en él. Dentro de su propuesta el discurso estético está en el valor de las relaciones que son producidas en el espacio y el tiempo. Es la experiencia de un espacio condicionado por la transformación de la energía. Si ponderamos la integración de las abstracciones en la conciencia del hombre, en este ámbito, tendríamos que decir que el poder de la conciencia humana se expande a la racionalidad de la física cuántica, entre otras cosas. En Cruz-Diez no hay “sinfonías de color” como califica Rand al arte abstracto y de ninguna manera lo cromático es un atributo de entidades carente de existencia por sí mismo. En las cámaras de cromosaturación, como pudimos apreciar en las palabras del maestro, el color es una entidad física, un acontecimiento, es autónomo y nunca una anécdota de la forma. Aquí la conciencia no está disgregada en el ámbito de las sensaciones, por lo tanto se encuentra unificada en la interacción con los valores físicos de la existencia.

23 Bajtín, M., *Op. Cit.*

24 *Ibid.*, p. 340.

Más allá del arte cinético otras tendencias se han formulado caminos distintos a la abstracción geométrica, sin embargo incluyen en sus propuestas intercambiar sensaciones y emociones con algún colectivo, recuperar asuntos que unen o desunen a las personas, confrontar culturas e ideologías, o bien rescatar ideas ancestrales agrupando a la gente alrededor de un ritual. Cada uno de estos proyectos sería imposible de lograr en obras plenamente contemplativas donde no hay reciprocidad, sólo información y sensaciones visuales producto de las especulaciones o experiencias subjetivas del autor.

La fuerza expresiva de las corrientes estéticas asociadas a la participación se encuentra en su aspecto social. Bien funcionen en espacios públicos o privados necesitan del compromiso del ser humano. Tan solo, de esta forma, aparece a plenitud el efecto transformador del arte. Por lo tanto, las obras de las últimas vanguardias habitualmente trascienden la relación íntima, también el objeto para extenderse tanto al individuo como a su ecosistema. Para Víctor Vasarely²⁵ —en su Manifiesto amarillo— el destino de una obra pública la confronta, necesariamente, con una segunda creación. Y es que la “puesta en marcha” de un objeto de arte hace que se multiplique en las manos de quienes están llamados a recrearla o expandirla. Él estaba haciendo alusión al fin de lo artesanal, a la decadencia del objeto único e irrepetible; también a los inicios de la multiplicación social del discurso estético.

El artista, cuando la representación en el arte es un proceso que supera la simple percepción sensorial, es apenas una parte del engranaje y el arte —siguiendo a Vasarely en su concepción del arte abstracto— una “nueva higiene psíquica y hasta física”. Hoy es difícil sostener las propuestas sin participación, eso no quiere decir que hayan desaparecido o que lo vayan a hacer. Sin embargo, hasta la tecnología del consumo en masa ha adaptado la interactividad como canon de la desbordada mitologización del individuo contemporáneo. Los *I-pod* y el *Blackberry*, entre otros, son ejemplos fehacientes de ello.²⁶ Por lo tanto, las obras de participación son vistas como productos sociales no porque reflejen las condiciones de una determina-

25 *Victor Vasarely: Yellow Manifesto*, Recuperado en Febrero 2, 2009, y disponible en: <http://www.vasarely.com/site/site.htm>. (s.f.)

26 Para estas tecnologías el análisis sobre la conciencia del ser humano tendría que ir por caminos distintos a los propuestos en el arte. Esa mitologización del individuo pasa, efectivamente, por una desintegración de la conciencia. Habría que revisar —tema que no corresponde a este escrito— si hay una respuesta en este sentido dentro de lo que se ha venido a llamar New Media Art en el siglo que está corriendo.

da sociedad sino porque la incluyen, la mueven y la transforman en la medida de lo posible.

La propuesta del maestro Juvenal Ravelo, cuando regresó de París —donde se había sumergido en las aguas del cinetismo— y se internó en el barrio Los Cerritos de su pueblo natal, siguió un camino semejante. La diferencia con las obras de otros artistas como Soto, Cruz-Diez o Vasarely está en cómo Ravelo tensó la propuesta de participación —sustentada, como lo revisaremos en el apartado siguiente, por una narrativa polifónica y un dialogismo que afirma el reconocimiento del ser humano como valor— hasta la vida real y cotidiana del ser humano.

c. Ravelo: ethos de la participación

Los artistas cinéticos indagaron en infinidad de posibilidades expresivas mecánicas, ópticas y, a finales del siglo XX, digitales. En su mayoría estaban sostenidas en la experiencia de las relaciones del movimiento con el espacio y el tiempo. En su afán por transitar a través de las correspondencias, cada vez más evidentes desde los años 50 del siglo XX, entre arte, ciencia y tecnología se vieron a sí mismos como investigadores de problemas visuales. Abandonaron completamente ideas como la inspiración y le dieron la bienvenida al discurso racional de las ciencias. Lo cual no quiere decir que estaban haciendo ciencia. Sin embargo, sí entendieron el arte como un proceso de investigación metódica y abrieron espacios a la tecnología dentro de su lenguaje.

Ravelo desplegó su obra en los dominios de un sistema expresivo donde se ha movido de lo puramente intelectual, referido al color, a la preocupación por las relaciones sociales y su posible concordancia con un ámbito estético de participación. La investigación de problemas ópticos y la experimentación de materiales estaban centradas en la incidencia de la luz en el color. La repetición rítmica de volúmenes geométricos en propuestas tridimensionales o de planos cromáticos en superficies bidimensionales provoca la aparición del movimiento en su obra. Ha experimentado con madera, pintura, espejos y metal entre otros. En el año 2008 en un mural para el Edificio de los laboratorios de la Universidad Católica Andrés Bello en Caracas adaptó a su obra las nuevas tecnologías de impresión sobre cerámica usadas por la industria de la publicidad.

Además de la afinidad de Ravelo con sus raíces en el oriente de Venezuela, aquello que formó su sentido de la vida estuvo directamente relacionado con los estudios que cursó en los años 60 en La Universidad Sorbona de París. Ahí asistió a las clases de los historiadores y críticos de arte Pierre Francastel y Jean Cassou. Ambos profesores fueron connotados representantes de los estudios de la sociología del arte en el siglo XX. Sus clases contribuyeron no sólo a formar la conciencia estética de Ravelo, también ayudaron a consolidar su visión sobre el ser humano y la existencia. La investigación formal y casi científica para la producción de las obras estuvo acompañada de una búsqueda de valores comunes apoyados en la equidad, el reconocimiento de sus semejantes y la salvación de lo humano a través del arte.

Ravelo abandona París en 1975, a diferencia de sus compatriotas, quizá en su mejor momento creativo dentro del cinetismo formal. Vuelve a Caripito y realiza la que sería su primera experiencia de Arte de Participación. Lo hace en una comunidad rural llamada Los Cerritos. Estaba, de esta forma, emprendiendo un camino donde la reflexión plástica nunca dejaría de ser central. Sin embargo, desde ese momento, ésta sería inseparable de los valores sociales de afirmación de la vida que formó durante sus estudios.

La determinación evidente hacia el propósito de salvar a otros, presente en sus búsquedas desde el regreso al país, quedó articulada como una adenda inseparable de la participación en el arte. La transformación, bajo esta perspectiva, no era solo un recurso expresivo de las obras. Ahora estaba asociada a la vida de los habitantes de esas comunidades pobres, y sostenida por un sentido de la vida desprovisto por completo de cualquier prédica mesiánica. Era, no obstante, la selección voluntaria de valores que afirmaban la salvación del ser humano a través de la transformación ética y estética de su vida. Ravelo, así, cambió el sermón por la participación comunitaria y activa. La experiencia estética y humana de cada propuesta de Arte de participación le ha otorgado a esas comunidades lo que para Rand²⁷ es la energía primordial del arte: “el placer de contemplar la realidad objetivada del sentido de la vida propio es el placer de sentir lo que sería vivir en su propio mundo ideal”²⁸. Y es que ese mundo ideal que despliega la voluntad del artista junto a la voluntad de los partici-

27 Rand, A., *Op. Cit.*

28 *Ibid.*, p. 41.

pantes está en esa práctica y no en la contemplación como lo sostenía —dentro de los parámetros de la representación tradicional— la pensadora norteamericana en su Manifiesto romántico.

Dado que el hombre vive modificando su entorno físico para adecuarlo a sus necesidades, primero debe definir y luego debe crear sus valores, un hombre racional necesita una proyección concreta de estos valores, una imagen a partir de cuya apariencia reformará el mundo y a sí mismo. El arte le da esa imagen, le da la experiencia de ver la realidad inmediata, concreta, total, de sus objetivos distantes.²⁹

Esa apariencia es la del proceso participativo y de la transformación efectiva de la realidad. No como proyección sino como práctica y acción. Justamente la variación del proceso de representación y percepción en el arte contemporáneo —como lo hemos descrito aquí específicamente en lo que produce y se deriva del cinetismo— es lo que permite introducir la idea de “experimentar la sensación” tan importante para Rand.

En la obra de Juvenal Ravelo hay un apoyo substancial en lo antropológico. El ser humano es visto no como abstracción sino como existencia efectiva de un lugar determinado. Su propuesta cinética hace que los juicios metafísicos de su sentido de la vida re-creen la realidad en una representación que es una praxis. Ahí los valores alcanzan objetivos concretos a través de una acción voluntaria en lo estético y en lo humano. El carácter dramático de esa acción en el Arte de participación hace que su estructura enunciativa se ordene a manera de una sintaxis narrativa. En ella se integran las voces de los copartícipes de todo el proceso en las elecciones éticas conscientes que ha hecho el autor. La construcción de todo el proceso ocurre —y esta es una de las disposiciones del artista hacia el bien común— en un espacio polifónico donde la experiencia se mueve del sí mismo de la arenga mesiánica al nosotros del diálogo de la acción conjunta.

La relación directa de los habitantes de Los Cerritos, de Chacaracual, de Caigüire Abajo o de cualquiera de los pueblos donde ha trabajado con sus murales no es exclusivamente óptica. La llegada de Ravelo a la comunidad con un equipo de trabajo que incluye arquitectos, diseñadores, psicólogos y sociólogos es el inicio de un proceso de integración de las voces de ese grupo humano al proyecto. El artista y su equipo hablan a la vez que integran las experiencias,

29 *Ibid.*

las tradiciones, las reflexiones, las dudas y los modos expresivos de todas las personas. El trabajo es colectivo³⁰ y consciente, la coexistencia es el principio de una comunicación solo puede existir en la medida en que el artista hace de lo icónico y lo lingüístico una semi-sis compartida. Una práctica discursiva que se orienta hacia el otro y reconoce, a su vez, las semi-sis de cada uno de los involucrados. Las voces de todas esas conciencias abren una reflexión sobre los conflictos de la realidad que los envuelve. Y en el diálogo colectivo Ravelo, a partir de la re-creación de la realidad desde el sentido ético de su conciencia metafísica los va reuniendo en torno a los valores de una vida mejor. La acción como representación de lo bueno, lo bello, lo noble e incluso lo ideal comienza con la distribución del pueblo en brigadas de trabajo que rescatan la memoria de sus hombres y mujeres ilustres. La presencia simbólica del pintor Armando Reverón, del arquitecto Carlos Raúl Villanueva o del compositor Luís Mariano Rivera en la estructura narrativa de todo el desarrollo de la participación significa la afirmación de los valores morales de la cultura nacional en la formación del carácter de estos pueblos. Estos héroes culturales, si nos apoyamos en la teoría romántica de Rand, vienen a ser unas entidades que concretan y proyectan el cúmulo de valores seleccionados. Una selección que es sostenida por el sentido de la vida del artista y su voluntad consciente de fundar este discurso, pero que es multiplicada en la voluntad que ha desarrollado esa polifonía que es la comunidad: un pueblo ahora organizado capaz de reconocer los ideales a los cuales debe mirar cuando decide reconstruirse estructural, psicológica, emocional y socialmente a partir de lo estético.

La organización del espacio, en el Arte de participación propuesto por Juvenal Ravelo, conecta al ser humano con principios superiores a su existencia cotidiana. Los prohombres que definen las brigadas los proyectan hacia vidas exitosas y les muestran, como lo pide Rand, “la imagen de un hombre en la cúspide, como podría y debería ser”.³¹ La organización del colectivo a partir de valores los remite a los fundamentos de su cultura. Entonces, hacer consciente, a través de la experiencia, las estructuras básicas de la composición y el uso del color, unidas a un trabajo que se desarrolla a partir del recono-

30 Colectivo debe entenderse como la integración de individuos en un espacio donde, voluntariamente, trabajan en función de lograr un fin que le de valor a su propia vida. Un ámbito donde son, no solamente reconocidos sus derechos individuales sino mejorados a través de una práctica ética y una propuesta estética.

31 Rand, A., *Op. Cit.*, p.120.

cimiento de valores culturales y una lengua que sólo tiene validez cuando se orienta hacia el otro, y lo incluye, devela para el colectivo la naturaleza positiva de su propia constitución humana. Sobre todo si esto implica, como pretende Ravelo, establecer un ámbito para el diálogo como expresión del ecosistema social y físico de alguna comunidad.

Aquí lo dialógico, en tanto propuesta teórica de la expresión estética, lo he rastreado en Bajtín. Claro está que no dentro de su especificidad literaria sino como una categoría estética de la activación de esa lengua que he descrito en este proceso de participación.

Las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre las réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana, en general, todo aquello que posee sentido y significado.³²

Las voces que componen la polifonía presente en la sintaxis narrativa de la obra de Ravelo incluyen, en su diálogo, no solo los sistemas ideológicos, económicos y políticos. Ahí se inscriben por igual los valores que el artista inserta en la comunidad, las preguntas que no se hacían sus habitantes y que son activadas con la llegada de una propuesta estética, incluso la voluntad que Rand evoca como principio ineludible de toda conciencia ética. Si hay una práctica sostenida en esa conciencia ética, específicamente, en el trabajo del artista con la comunidad es la inclusión, como participación, de la posibilidad de elegir consciente y racionalmente los valores morales que le otorgarán una vida mejor a ese pueblo. La aceptación de que con el arte va a ocurrir una transformación guía el trabajo que durante semanas realiza Ravelo con la gente. La forma geométrica y el color que transforman las fachadas de las casas es arte, en la propuesta de este maestro, únicamente cuando está sustentado por este proceso, por esa estructura argumental colectiva del arte de participación.

Semejante estrategia discursiva, como propuesta de participación en la calle, ayuda a descubrir al ser humano que hay un ámbito racional de valores, que existe una vida “como debería ser”³³, que el arte es una posibilidad de comunicación, de ordenamiento, de es-

32 Mijail M. Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski*, Colombia, FCE, 1993.

33 Rand, A., *Op. Cit.*, p 22.

tructuración que éticamente nos guarece de las transformaciones de la naturaleza y las inclinaciones irracionales de las sociedades. E. H. J. Gombrich³⁴, en su libro *El sentido del orden*, explica que “a nuestro alrededor, la naturaleza late con unos ritmos complejos, y estos ritmos sirven para el propósito de la vida”³⁵; sirven cuando ese propósito está racional y voluntariamente referido a los cimientos éticos de la identidad de un pueblo. En el Arte de participación de Ravelo, a diferencia de la literatura de ficción, esa identidad está mitificada por unos héroes culturales que proyectan los valores morales y artísticos más altos de la sociedad civil.

Lo narrativo, en la obra de Ravelo, está constituido por toda la acción del desarrollo de la experiencia colectiva de participación. Desde la llegada del artista al pueblo hasta la fiesta que constituye el clímax de la acción. El tránsito por esa historia, sustentada en valores morales y estéticos, produce una transformación que activa la alegría de unas comunidades anteriormente arrasadas por la depresión de una vida entregada al azar y la indolencia. La culminación es el momento del banquete, donde aquellos que intercambian en medio del jolgorio y la música han pasado por un proceso complejo y ahora hablan desde la voluntad que les permitió haber re-creado éticamente sus vidas. Ese banquete final activa la conciencia de sentir el arte como una experiencia real de la vida y sustituye al anterior consumo de los vicios del fracaso por la alimentación ética de la palabra, de las formas visuales y de la reflexión.

La participación en la experiencia cinética del maestro de Caripito, en pocas palabras, implica la revelación de una práctica discursiva —que es representada no como objeto contemplativo sino como evento estético— donde el sentido de una vida buena es posible a través del arte. Es el despertar de comunidades que se reencuentran con posibilidades de desarrollo humano, físico y espiritual que nunca imaginaron que fueran posibles.

34 Ernst Hans Josef Gombrich: *El sentido del orden*, Madrid, Debate, 1999.

35 *Ibid.*, p. 11.

