

**LA ESCULTURA SOCIAL.
IDEAS DE JOSEPH BEUYS APLICADAS EN UN BARRIO
VENEZOLANO.
VALLE VERDE II. MORÓN. EDO. CARABOBO
2014.**

**Eleonora Pérez Gavidia, etnóloga, politóloga, artista plástica:
eleonoraperez@ula.ve**

Lutz Podolski, artista plástico: lutzpodolski@gmail.com

RESUMEN

La ejecución de un proyecto de desarrollo comunitario llevado a cabo en el barrio Valle Verde II, de la ciudad Morón, estado Carabobo, generó un proceso de transformación de las condiciones de vida del sector, el cual normalmente se encuentra cargado de altos índices de delincuencia y criminalidad. El impacto positivo de actividades artísticas en dicha comunidad se prestó como testimonio para los planteamientos de Joseph Beuys quien, en el siglo XX, desarrolló el concepto ampliado del arte y toda una teoría sobre la Escultura Social, en los que defendía las implicaciones políticas de la creatividad y su importancia al ser orientada hacia la sociedad. Las evidencias recogidas de esta experiencia sirvieron para la construcción de este texto etnográfico con el fin de observar las manifestaciones del conflicto social entre individuos en situación de riesgo -quienes tienden a expresar su sufrimiento social mediante la violencia- así como su posible mitigación a través de la estimulación de su potencial creativo.

Palabras claves: Escultura social, violencia, concepto ampliado del arte, barrio.

ABSTRACT

SOCIAL SCULPTURE THE CONCEPTS OF JOSEPH BEUYS APPLIED IN THE NEIGH- BOURHOOD OF VALLE VERDE II, MORON, STATE OF CA- RABOBO, VENEZUELA, 2014

The deployment of a community development project in the neighbourhood known as Valle Verde Two in Moron, Carabobo, produced many changes in sectors that had shown high indices of crime and delinquency. Supervised activities in various areas of artistic expression showed that the concepts of Joseph Beuys, which he called “Social Sculpture” applied over the past twenty years have had a marked effect on improving conditions. Examples are given within an ethnographic context demonstrating that violence is actually an expression of the pain that individuals feel in regard to bad social conditions. Artistic expression has been shown to have a therapeutic effect.

Key words: experiment, art workshops, neighbourhood violence, high risk of assault, Moron, Venezuela, 2014.

1. Preámbulo

Aun cuando la mayor parte de la información presentada proviene de lo que se conoce como observación participante, se cree que lo que se ejerció en el campo fue una investigación acción; ya que lo que motivó la presencia significativa dentro del barrio, admitió una interacción duradera e incesante, permitiendo observar las diversas fases de la vida de estas personas. No obstante, para ser honestos, el trabajo de campo que apoya este escrito fue un trabajo de campo involuntario, lo cual hace referencia a un trabajo que se hace al ser afectado por situaciones al margen de los intereses profesionales que dan inicio a una investigación, pero que terminan por afectarlo a uno tanto que se hace imperativo su comprensión (Rodgers, 2004, p. 6).

La noción de “afecto” como la emplea Jeanne Favret-Saada, quiere decir que al hacer un trabajo de campo, el antropólogo logra situarse –o se sitúa– en el lugar del otro y es afectado por él, tanto así que se hace imposible narrar la experiencia por un tiempo. Y cuando esto se logra, no se puede comprender. . “Es como estar invadido por una situación y por sus propios afectos, lo que moviliza o modifica el propio capital de imágenes” (Favret-Saada, 2005, p. 159). El momento de ser comprendida viene más tarde. Es así como la experiencia que origina este texto, la cual se inicia a principios del año 2007, ha tomado su tiempo para poder ser relatada tanto como para ser comprendida.

La posibilidad de comprender a otros surge inicialmente del simple hecho de la coexistencia en un mundo compartido, lo que Wilhelm Dilthey llama una “esfera común”. Según Dilthey, la experiencia etnográfica se puede ver como la constitución de un mundo significativo común, basado en estilos intuitivos de sentimiento, percepción y conjetura. Esta experiencia revela una presencia participatoria, un contacto sensitivo con el mundo a comprender, un rapport con su gente. (Clifford en Geertz y otros, 1998, p. 154-155).

La visita a esta comunidad tuvo su origen en una versátil propuesta que nos hiciera un directivo de alto rango Pequiven, para realizar una escultura aprovechando cierta coyuntura que se le presentaba a la refinería. Por un lado, tenían la necesidad de desalojar uno de los patios de la petroquímica para la construcción de una nueva planta de urea; y por otro lado, debía atenderse una problemática de seguridad generada por la misma chatarra.

Los patios ociosos de la industria se encuentran minados de descomunales montañas de desechos -sobre todo ferrosos- que son codiciados por los vecinos lin-

dantes por tener la facultad de poder ser permutados -en las industrias recuperadoras cercanas- por sumas de dinero que dependerán de la calidad de las piezas y de los metales que las componen.

El barrio Valle Verde II, es un pequeño valle verde que limita, en su flanco oeste, con montañas del Área de Seguridad de la Corporación Petroquímica de Venezuela (Pequiven) y está enclavado dentro de la categoría urbana de zona roja que, dentro de la ciudad que lo alberga, no escasea. En la “Encrucijada” de Morón, confluyen además del caos, polución, miseria y violencia desatada, la carretera central que va hacia el estado Falcón, la que proviene de Carabobo y las vías alternas hacia los estados Lara y Yaracuy. En una de sus esquinas, un pequeño obelisco apunta al picante sol y la escultura de un mosquito aplastado parece hacer homenaje a la fauna autóctona de este cinturón de miseria.

Los habitantes de las poblaciones circundantes, barrios como: El Trapiche, Barrio Coro, Paraíso, Valle Verde I y Valle Verde II, viven de incursionar -de día o de noche- en el área de seguridad del Complejo Petroquímico Pequiven, así como en las demás empresas de la zona: Planta Centro, Invepal, Cavim, Tripoliven, Ferralca y Produven, para cargarse -al lomo o en carruchas improvisadas- botines que pueden variar entre gramos o kilogramos de metal fundible. La mayoría de las personas que se sustentan de esta actividad ilícita -pero productiva- son desertores de la escuela -como de cualquier formalidad social- por lo que muchos no leen ni escriben, pero todos conocen la tabla periódica de los elementos químicos, no tanto por su nomenclatura, sino por el precio de cotización en el mercado de las recuperadoras. Los botes de chatarra fungen como minas, como garimpos; por ello se les ha bautizado como: “los garimpeiros”.

El término brasileño les calza muy bien a estos individuos que arriesgan su vida para conseguir algo que llevar a las recuperadoras para obtener un dinero que será gastado en el orden de sus prioridades: alcohol, drogas, sexo, celulares último modelo, ropa o zapatos de moda y, por último, comida o medicinas. No todos portan armas, ni participan en otro tipo de actividad delictiva; pero los que lo hacen seguramente destinarán algo para la actualización de ellas y su recarga. Además, dependiendo del temperamento de los guardias nacionales y agentes de seguridad de turno, corren el riesgo de ganarse uno o varios tiros, o ser sometidos a torturas o detenciones temporales. Y las mujeres, asumen el riesgo de tener que satisfacer las demandas sexuales de los guardias, en caso de ser aprehendidas. Paralelamente a cualquier consecuencia legal o moral, está el hecho de que ingresan en zonas contaminadas por sustancias altamente tóxicas -algunas veces hasta radioactivas- que degeneran su salud hasta roer sus huesos.

Pero, garimpeiros es el segundo apodo que se gana esta gente con el sudor de su frente y de su cuerpo entero, ya que las distancias que deben recorrer son, muchas veces, largas. Para llegar al “bote” petroquímico, por ejemplo, deben transitar una distancia equivalente a dos horas y nueve mil metros de matorrales, pantanos y mapanares. Sin embargo, la culebra que normalmente los matará no está en el monte sino en la ciudad. Esto debido al primer apelativo, de uso más corriente e implicaciones más cotidianas, por el cual no han hecho ninguna cosa más que existir y subsistir bajo condiciones específicas, que es el que verdaderamente define y decide su vida e identidad: malandro.

Para ser malandro no se necesita un arma. Tampoco hablar en jergas, ni estar drogado. Mucho menos robar o matar. Eso lo hace hoy día cualquier hijo de papá y mamá vestido de punta en blanco y sin amenazar a nadie. Los requisitos para ser malandro son más sencillos. Sólo se necesita haber nacido y/o sido criado en esta parte del mundo –el Sur–, cumplir con ciertas condiciones materiales y psicosociales de vida –ser pobre–, residir en algún territorio maldito –barrios, villa o favela–, contar con una coloración de piel lo más oscura posible –negro o en su defecto moreno–. Si se cumple con alguna de esas condiciones, el hecho de haber nacido, con suerte crecido, muchas veces reproducido sin discreción y haber muerto en un ambiente de violencia manifiesta e implícita, de sufrimiento social latente, lleno de rencor, abandono y desilusión, carente muchas veces de afecto, comprensión y autoestima, es -al parecer- irrelevante.

La violencia no puede entenderse sólo a partir de las causalidades biológicas o morales, tampoco como característica exclusiva de las desviaciones mentales o legales. En cuanto a su representación social se deben considerar muchos factores; por lo tanto, debe comprenderse como un complejo constructo social y político que se cristaliza en un tiempo y un espacio específico. De la misma manera, hay que considerar que existen violencias que no están tipificadas en el marco del derecho y las normas legales, las cuales inciden en su manifestación evidente. Es un fenómeno esencialmente político que se da en el marco de convivencia, por eso y para poder revelarlo en su amplia dimensión, es necesario observar la interacción social, sobre todo, las relaciones antagónicas por el poder.

La violencia como expresión contingente del conflicto social y su posible pacificación a través de prácticas creativas, es algo de lo que se pretende exponer a través de este escrito. Lo que se quiere es aportar al debate público un enfoque desde donde repensar la violencia y su relación con la juventud, la identidad, la dinámica del poder y sus espacios alternativos. Se quiere generar una discusión sobre la verdadera manera de transformar el sufrimiento social de los suburbios,

considerando e interpretando su visión y manera de ser en el mundo, para su comprensión y compasión.

2. Plástica social

Seducidos por la idea de la escultura, contando con experiencias previas en diversos proyectos particulares y colectivos de diversas magnitudes, conformamos una fundación civil sin fines de lucro a la cual se dio un nombre muy alusivo al contexto: Hierro y Reflejo. El objeto de la Fundación Hierro y Reflejo se concentró en difundir el efecto terapéutico y la fuerza social del arte como vehículo de transformación, a través de un servicio de producción, difusión y distribución de actividades artísticas y humanísticas, así como de los oficios que de ellas se derivan. Esto como una alternativa de formación profesional para personas que -por alguna u otra razón- no participan en el sistema de educación formal con miras a orientarlas hacia la consecución de un desarrollo individual y colectivo, y el fomento de un proceso liberatorio a través del arte; nociones que tuvieron como principios fundamentales en las ideas del artista alemán Joseph Beuys, quien en la década de los setenta, revolucionó el Arte, sacándolo de los museos y otorgándole un aspecto social y político.

J. Beuys vio en el arte el antídoto para la alienación, como una cura para la sociedad enferma, una medicina para la renovación de la colectividad, ya que emancipa al hombre y le permite autodeterminarse, crearse de sí mismo. Entendió al arte, como el origen de todo lo que el hombre produce en cualquier campo de trabajo, por lo que éste adquiere un alcance y una dimensión política en la medida en que abre un espacio público horizontal y habilita las capacidades de mucha gente que, teniendo voluntad expresiva y sensibilidad, no se ven a sí mismos como artistas, ni siquiera como humanos. Para él, todo ser humano es depositario de una fuerza creativa, un potencial y esa fuerza creativa universal se revela a través del trabajo de cualquier tipo, no sólo de aquel que implica las bellas artes o artes tradicionales.

Las ideas de Beuys, tienen como corolario que todos los seres humanos somos artistas y que dentro de cada individuo reside un potencial creativo donde radica su plenitud y realización. Sólo el hombre que descubre su naturaleza intrínseca, puede definir su función dentro de la sociedad y es a través de sus acciones públicas -políticas- que se moldean las estructuras sociales. Beuys también consideraba que la liberación de las tapiadas energías de espíritu y alma, era la principal condición para el cambio social. El arte está predestinado, como actividad creativa, a reactivar los sentidos, mutilados por un ambiente alienado, ya que puede rom-

per, eliminar, disolver el aislamiento del individuo haciéndolo pleno dentro de su contexto social. Así lo experimentamos en Valle Verde II, como si estuviéramos modelando con materiales invisibles un otro espíritu colectivo.

En cuanto al concepto ampliado del arte, se puede decir que ha sido trazada una relación con el concepto ampliado de artista de Friedrich Nietzsche, que tiene su expresión en la voluntad de poder. Nietzsche consideraba que el arte era la forma más elevada de la voluntad de poder, lo cual no es otra cosa que la demostración de fuerza (esfuerzo) que hace el hombre para estar en el lugar que siente que le corresponde en el mundo. El arte es así todo lo creado, todo lo engendrado por el hombre, quien es el gran artista. Ser artista es un poder; un poder de crear, de producir tanto cosas inanimadas como las mismas características de su alma. Bajo esta noción, el arte como poder ordena e impulsa la cohesión humana movilizándolo la creatividad de los sujetos que componen el cuerpo social total, de manera que se hacen partícipes de la transformación de sus propias condiciones de vida de una manera activa. Esta pericia fue denominada por Wilhelm Lehmbruck como Plástica Social.

“El arte es el camino que sigue el individuo para retornar a la colectividad” (Fischer, 1973, p 53).

3. El proceso creativo

En el proyecto con la comunidad de Valle Verde tuvimos una exigencia externa que era bastante contradictoria. La directiva de la empresa (Pequiven) quería una escultura monumental y quería al mismo tiempo que involucráramos a la gente del barrio, quienes incursionaban ilícitamente en sus instalaciones para extraer chatarra. La monumentalidad sospechosa, en su megalomanía absurda y fascinante, al mismo tiempo exigía ingeniería y mano de obra altamente especializadas. Las dimensiones de la chatarra, montañas de ella que ocupaban una superficie de extensión considerable, nos desvió un poco hacia planos surrealistas. Empezamos hacer dibujos de esculturas incluyendo viejos camiones de bomberos, estructuras que podrían albergar cientos de personas, un centro cultural, una pequeña aldea creativa... Dejamos volar la mente utópica.

Nuestras primeras visitas al barrio nos bajaron rápidamente los humos. Altos niveles de analfabetismo, delincuencia y apatía. Hicimos un análisis que consistía en la materia prima que ofrecía el lugar y en las destrezas y quehaceres de la gente. Observamos ciertos conocimientos sobre el cemento, es decir, la chamba de batir una placa. La técnica del bahareque, todavía manejado por los conu-

queros, los cuales además estaban bien surtidos. Buen sentido del color, ritmo y movimiento en el vestir y las decoraciones interiores, por ejemplo, los altares sincréticos populares; delirio del color tropical. Además y sobre todo, la práctica de la cayapa: chamba y sancocho. En resumen, contábamos con: cemento, barro, chatarra, hierro, color, expresión corporal y planta; vegetación. Por otro lado, estaba el potencial creativo de parte de los artistas involucrados, por lo que surgieron una cantidad de propuestas de entrenamiento y sensibilización, a saber: herrería, mecánica, adobe, cerámica, ferrocemento, mosaico, técnicas de escultura (moldeado, fibra de vidrio), cocina y jardinería; todos los cuales llegamos a desarrollar, a excepción del último.

Después de varios meses de preparativos, empezamos a trabajar en el barrio. No conocíamos a nadie. Más de uno de nosotros se preguntaba si íbamos salir vivos de este barrio. Por falta de infraestructura, el comienzo fue muy duro, pero logramos la confianza y el entusiasmo en la gente. No teníamos ni techo, ni cocina, ni baños. Ni siquiera una sombra para tan inclemente sol, ya que el terreno dispuesto para el proyecto había sido arrasado, aniquilando sus grandes árboles frutales y ornamentales, sin necesidad. Sin embargo, mucha gente nos dio una mano. Éramos la novedad, el juguete nuevo, lo desconocido.

Nos pusieron a disposición otros espacios para construir los talleres. La directora del preescolar nos prestó algunos de sus espacios y una de las señoras del barrio, abuela de un sinnúmero de muchachos, nos prestó su casa para construir una cocina comunitaria, en la que pensamos dar cursos de cocina para así incluir a más gente en el proyecto y darle almuerzo a los que participaban en todos los talleres para que rindiera el día. Utilizamos un viejo contenedor ISO, el cual terminamos de blindar, para convertirlo en un depósito. Mientras terminábamos de acondicionar los talleres destinados para la herrería y la cerámica, levantamos una casita de adobe como depósito auxiliar, improvisamos bajo techos de lona lugares para trabajar, que fuimos utilizando a conveniencia y en beneficio de los otros talleres que surgían.

Como meta principal nos propusimos integrar a los jóvenes del barrio a un proceso creativo. Esto consistió en armar un equipo de trabajo, el cual definiría según sus capacidades, la escultura final. De allí no esperábamos que surgiera necesariamente una escultura -en el sentido clásico del arte-, sino un producto que reflejara el proceso creativo. Para ello planteamos entonces una serie de talleres que integraron las destrezas evidentes en el barrio y nuestras habilidades. Formulamos talleres de entrenamiento cortos; un lapso de quince días cada era suficiente para saber si los participantes tenían habilidades o intereses en la materia. Luego si el

alumno se mostraba interesado pasaba a un nivel más calificado. Y así, hasta que de un poco más de un centenar de personas que probamos, nos quedamos con un cuarto de ellas. La idea de nosotros nunca giró en torno a la escultura monumental deseada por los petroquímicos, sino fue desarrollar el potencial creativo del barrio bajo la estimulación y guía de nuestros conocimientos, lo que se conoce como mediación artística, y el resultado de este proceso –tanto como el proceso– sería la verdadera obra.

Los talleres estaban abiertos a todos los miembros de la comunidad y trabajaban paralelamente; más bien, complementariamente. Una vez empezados los talleres, seleccionamos los participantes más prometedores para meterlo en el equipo base, para profundizar en lo aprendido. Uno o dos sobre diez participantes, según taller y circunstancias. Ellos pasaban a formar el equipo creativo a la vez que tomaban el papel de instructores, frente a los que comenzaban como novatos, en la medida que avanzaba el proyecto.

Al comienzo habíamos preparados una cantidad de material audiovisual sobre diferentes técnicas, pensando que el material audiovisual ayudaría a entender lo que queríamos hacer. Muy rápido nos dimos cuenta que no había capacidad de seguir el contenido teórico, ya que los chicos carecían de una buena base escolar, no tenían una capacidad de concentración muy prolongada y no eran capaces de resolver siquiera las operaciones matemáticas sencillas que les planteábamos; por ejemplo, calcular la cantidad de láminas necesarias para techar un rancho.

Absolutamente todo material didáctico que preparamos se convirtió en inútil, por lo que nos olvidamos de él y llegamos a una enseñanza directa, práctica y hasta lúdica. Si se quiere enseñar algo no basta con hacerlo a nivel teórico, sino hay que aplicarlo en práctica y a través del ejemplo para palpar el beneficio; esto hace que la gente comience a copiarlo para seguirlo o adaptarlo. Lo que no entra por el oído entra por la vista. A los alumnos más preparados e interesados, les enseñamos soldadura eléctrica, mientras que a otros los ocupábamos en tareas más a su alcance, como ayudarnos con el techo del taller, la limpieza, la cocina, cargar material pesado y otros. Buscamos maneras sencillas de desarrollar el potencial de cada uno, pero en beneficio general; es decir, apoyando al grupo en general. Esto en sí no fue tan difícil porque diseñamos objetos multifacéticos.

Los que aprendían herrería construían las bases de mesas y sillas, mientras que otros aprendían ferrocemento, revestían estos objetos. Luego se involucraban las mujeres, que terminaban por decorar las superficies, con la técnica de mosaico aprendida. Y así se formó una auténtica cadena de producción interdisciplinaria;

todo lo que producimos dependía de todos. Todos se ayudaban mutuamente y, así, se creaba un espíritu y noción de equipo. Si el taller de cocina tenía algún problema el taller de cemento o de hierro lo resolvía.

En la medida que avanzaban los diferentes equipos introducíamos elementos más difíciles (como construir sencillas máquinas para abrir nuevos talleres). Obviamente en la práctica tuvimos que rectificar porque no todos participantes tenían el mismo ritmo, ni la misma destreza. Lo importante era contar con un equipo base de avanzada, que podría orientar a los demás y establecer cierta disciplina. Dimos ocho niveles de herrería, seis de ferrocemento, tres de mosaico, dos de cerámica de gres, al igual que de adobe y modelado que incluía modelado con arcilla y con fibra de vidrio. También se dieron en varias oportunidades talleres de mecánica automotriz, unas de manera más formal que otras. Y finalmente, dos talleres de escultura que integraron a los anteriores. Los cursos de cocina, por llamarlos de alguna manera, fueron permanentes.

El taller como tal, como espacio laboral, lo construimos en la orilla de la vía, con una simbólica separación de un medio muro, así quedaba totalmente transparente nuestro quehacer. Construimos unos 120 m² de techo, parte en ferrocemento y parte con tiras de acero de la chatarra, también techamos el área de los equipos con perchas viejas. Algunos mirones se integraban, o los que se habían metido en un taller descubrían que iban mejor en otro. También recibíamos críticas de los vecinos que pasaban. Un albañil maestro y evangélico estuvo en desacuerdo con nuestra manera de levantar paredes y tenía razón. Nadie de nosotros sabía mucho de albañilería. Remendamos esta flaqueza integrando un maestro de obra del barrio quien era autodidacta o aprendido en la escuela de la necesidad. En la misma medida en que progresábamos, nos deslastrábamos de los talleres que nos complicaban el trabajo o no daban suficientes resultado. Así pusimos más énfasis en los detalles que nos podían acercar a un fin concreto. Por ejemplo construimos unas prensas de adobe, con material de chatarra, para dictar un taller de adobe. Esto parecía una buena idea ya que era evidente la presencia de arcilla en la zona -por lo de las casas de bahareque- lo que podría ser aplicable en la construcción de sus viviendas. El problema fue que la cantidad de arcilla requerida para sacar adelante una pequeña fábrica de adobes no es igual a levantar una casa de bahareque, y la mina de arcilla estaba lejos, por lo que requeríamos de transporte y tiempo para acceder a ella, lo cual encarecía el producto. Fue un problema que no logramos resolver en esta fase, así lo abandonamos. Nos dio mucho pesar ya que las mujeres se esmeraron tremendamente en este taller y les hacía sentirse orgullosas que sacaban adelante un trabajo que supuestamente era de hombres.

Tuvimos un avance gradual y los talleres siempre se apoyaron, el uno al otro. El proceso del diseño y trabajo pasó poco a poco de lo bidimensional a lo tridimensional. Una vez culminados los talleres iniciales agregamos unos nuevos a petición de los participantes y otros para ampliar y profundizar los conocimientos de los ya realizados.

Lo que no conseguimos fue continuidad en el aporte prometido por Pequiven o un mercado para los productos del taller, para garantizar la sobrevivencia y manutención del grupo. Después de un año de trabajo estábamos en condiciones de producir buenos resultados, pero no teníamos clientes, quizás por la mala fama que tenía el barrio de estar cundido de “malandros”. Por esa razón decidimos promocionarnos con una acción pública que nos diera buena publicidad en los medios y entre la gente de otras zonas de Morón. Resolvimos hacer una escultura sobre los gaviones de una de las avenidas principales de la ciudad, la avenida Yacacuy. Un lugar visible porque está en lo alto y es muy frecuentado y transitado, ya que está en plena vía interestatal; además de ser una de las entradas al barrio. Ninguna persona ajena se atrevía a franquear la línea (del tren) del barrio infame. Planteamos la idea a las autoridades locales y conseguimos el permiso.

La comunidad, por su parte, mostró gran aceptación. Optamos por hacerla en ferrocementado y mosaico, con el fin de combinar el trabajo de los talleres e integrar la máxima cantidad de personas. En dos meses, con dos equipos (25 personas seleccionadas de un total de 120 alumnos), logramos esta obra que muestra de capacidad de los participantes. Los integrantes del grupo mosaico, básicamente mujeres, siguieron trabajando a pesar de una ola de violencia que se desató en el barrio por lo de la muerte de “Guajiro”, quien fuera nuestro alumno y a quien mataron insolentemente, por lo que se “enculebró” el barrio entero. El empuje promocional que nos podría haber dado esta obra lo perdimos, porque no pudimos movernos por los medios de comunicación. No era conveniente exponer nuestra gente en una situación tan violenta. Sin embargo, los periódicos locales sacaron varios artículos. Entre ellos uno con la lista de todos los participantes. La obra “El cachicamo” acogió gran popularidad entre la gente de la costa y hasta fue nombrado, en el 2009, patrimonio del municipio Juan José Mora.

Pensando en qué hizo exitoso el proyecto, se puede decir que se debió a que atendimos las necesidades y planteamientos de la comunidad. Aceptamos cualquier persona, dándole la oportunidad de desarrollar su potencial, además de tomar cualquier planteamiento creativo de su parte, el cual poníamos en práctica. Les creamos autoestima, sentido de pertinencia e identidad. Encontramos su ritmo (tropical). Ver y sentir a veces puede más que escuchar y pensar. No limitamos el

círculo de involucrados por falta de educación general. Trabajamos con los recursos más elementales (material de desecho de la planta, tierra, cemento), aplicando técnicas artesanales.

Hay que aprender de la gente, entender sus necesidades, descubrir su potencial y buscar el camino de marchar juntos. El mundo es rico en expresiones, hasta por parte de los más violentos, sólo cuando uno toma en serio al otro y desarrolla la capacidad de tolerancia, amor al prójimo sin juzgar, podemos, de repente, ser verdaderos seres humanos. Hay muchísimo potencial creativo en estos barrios, más de lo que se pueda imaginar. Se puede acceder también, mediante la expresión corporal, actuación teatral o musical. Nosotros optamos por un camino y llegamos a un resultado. Pero bajo otras circunstancias y bajo otra constelación, la obra puede resultar bien distinta, aunque igualmente reflejaría el proceso creativo y rompería el aislamiento de estos individuos, integrándolos en un cambio activo de su condición.

Siguiendo las ideas y filosofía de Joseph Beuys, arte es todo lo que actúa como arte; todo lo que mueve, conmueve, agita, excita, irrita, alegra, produzca comunicación y conciencia. En cada ser humano hay un potencial creativo, es decir que es un artista; y como tal vive y es, cuando desarrolla este potencial en cualquier ámbito de vida. Sólo el hombre que descubre su naturaleza, puede definir su función dentro de la sociedad; bajo su concepto ampliado del arte, éste no se entiende la creación específica del artista, sino cualquier acto creativo.

4. Plástica Social

Se podría decir que el hecho de haberle generado un sentido a la vida de estos chicos fue el producto más afinado de la relación dentro del barrio. Los jóvenes que se acercaron a trabajar con nosotros veían otra cara de la vida, salían de su burbuja, sentían con otros órganos, percibían otras cosas. Creamos para ellos, o junto a ellos, una oportunidad para que encontraran un sentido a su existencia cotidiana. Pudimos comprender su violencia como un comportamiento en torno a la búsqueda de respeto, como una lucha por reconocimiento, como una reacción defensiva ante los embates de la sociedad en general, que los ve como bárbaros, salvajes, “anormales”; que los segrega, que los aparta y estigmatiza, que los margina aun cuando no pueda eliminarlos.

Las condiciones precarias de los sectores populares y la cotidiana falta de acceso a estos servicios y su continua y solitaria lucha por resolver las vicisitudes de la vida diaria, les cierra realmente las posibilidades de desarrollarse o transformar lo

poco que les ofrece el entorno. Se propone mediar entre la persona y su potencial creativo mediante la construcción de un espacio que funja de estación cultural, queriendo significar un lugar integral que preste servicios de taller y escuela, para la formación y realización de los participantes; incluyendo un abordaje psico-social que les permita concientizar su historia de vida, expresar sus emociones, comprender sus sentimientos y recrearse en sus posibilidades.

Estos individuos se socializan en un medio que los niega desde que nacen, los maltrata, los enajena, irrespeta su forma de vida aún antes de que ésta crezca y se reproduzca. La sociedad los execra, mutila, aglomera para marginarlos. En los mecanismos de evasión considerados por Erich Fromm en su obra *El miedo a la libertad* está el retraimiento, en el que el individuo trata de superar el sentimiento de insignificancia experimentado frente al poder abrumador del mundo exterior, renunciando a su integridad individual o bien destruyendo a los demás, a fin de que el mundo deje de ser tan amenazante. Esto es realizado de un modo tan completo que se elimina la amenaza externa mediante la inflación del propio y reduciendo el mundo exterior a algo sin importancia. Los impulsos destructivos tiene por raíz la imposibilidad de resistir a la sensación de aislamiento e impotencia. La destructividad representa una forma de huir de un insoportable sentimiento de impotencia, dado que se dirige a eliminar todos aquellos objetos con los que el individuo debe compararse. Esas mismas condiciones de aislamiento e impotencia se deben otras dos fuentes: la angustia y la frustración por la vida (Fromm, 1968, p. 178-179).

Se hace necesario procurar una oferta formativa al joven en situación de riesgo para que experimente un proceso verdadero de búsqueda de respeto y encuentre un sentido creativo dentro de su vida individual y social, subsanando en lo posible su cerebro interno y mundo emocional. Una mecanismo para que se integre plenamente a la vida y la comunidad. El objetivo estaría en lograr que el joven vulnerable sea consciente de su rol como sujeto social y de su potencial transformador y sea capaz de neutralizar los estímulos frustradores y superar el condicionamiento pesimista y negativo se le haya arraigado. Tal y como Beuys planteaba “tienen que surgir centros en los que la creatividad sea entendida como ciencia de la libertad” (Beuys en Wiegand, 1986, p. 44).

Estos programas deberían incluir enfoques lúdicos, modelos alternativos y herramientas emocionales creativas para aprehender las situaciones concretas de la realidad social y a partir de allí buscar las posibles salidas y soluciones a los problemas existentes de la sociedad en que se vive; así como la creación de una estrategia de interrelación donde las personas sean parte activa del proceso de

enseñanza-aprendizaje, para que logre comprender e internalizar su situación de vida y la historia a la cual pertenece, para abordar la raíz del comportamiento disociado, si lo hay, o su tendencia. Lo necesario para reconducir la conducta hacia nuevos objetivos que le proporcionen un bienestar real y sustentable en el tiempo. El objetivo principal sería despertarles a los jóvenes –y no tan jóvenes– que se encuentran en situación de riesgo su autonomía, en la medida en que se les hace consciente de su potencial creativo. Como este sector de la población ha sido víctima de una degradación en cuanto a la valoración del trabajo constante, laborioso y digno, se requiere organizar un conjunto de acciones multidisciplinarias, que acompañen y consoliden su formación e inclusión en tareas necesarias y provechosas para la sociedad.

Así la experiencia en el barrio Valle Verde II, del Estado Carabobo, nos demuestra que, no basta con la aplicación de programas y proyectos de desarrollo social, si estos no son llevados a cabo por personas que estén dispuestas a penetrar en el alma de la comunidad. No es ocupar a estas comunidades en cualquier actividad lo que funciona, si no el hecho de brindarles la oportunidad de conocerse y reconocerse en sus potencialidades. Es un problema de identidad más que de incapacidad. El conflicto social desbordado, el cual tiene su última representación en la sociedad venezolana, en las manifestaciones de violencia delictiva y criminal por parte de los sectores populares marginales, puede ser pacificado y trasmutado a través de la estimulación del potencial creativo de los individuos y sus comunidades. Es decir que el arte –en su concepción ampliada– puede contribuir con la reducción de los repertorios de violencia.

5. El poder del arte

Se puede asegurar que las personas “marginales” tienen potencial tanto para ser escoria como para transformarse en verdaderas esculturas. Su naturaleza es tan corrompible hacia algo muy vil, como elevable hacia algo muy sublime. Pueden ser plomo o pueden ser oro. Al igual que cualquier ser humano, tienen la disposición de ser moldeados por las circunstancias individuales, psicológicas, sociales y estructurales en las que viven. Pero también, tienen la capacidad de transformar el cuerpo social que componen.

En ningún momento se planteó como un fin desvincular a los jóvenes de la problemática de violencia del barrio y de su aislamiento social, aun cuando esto se dio espontáneamente. En la medida en que –voluntariamente– participaban en los talleres, se iban alejando de sus actividades delictivas ordinarias. Quizás no del todo, pero sí en gran medida. Maravillosamente, se fueron armonizando

en sus relaciones consigo mismos y con los demás. Se percibía una baja en los niveles de violencia verbal y física. Dejaron de irrumpir en el patio de chatarra con tanta frecuencia. Redujeron el consumo de drogas, por lo menos en las horas que laboraban en el taller. Se relacionaron con el medio ambiente de una manera más benévola y respetuosa. Sus mecanismos de rebeldía innatos se doblegaron ante un trato horizontal y amistoso. Aceptaban la autoridad de los instructores. La búsqueda de respeto mediante armas y acciones violentas se invalidaron ante el respeto conseguido por la realización personal basada en el trabajo creativo. La satisfacción consigo mismos era evidente. Activaron una parte de su potencial que yacía en latencia de muerte; el tánatos dejó de aplastar y dominar al eros. El efecto terapéutico del arte, como vehículo de transformación, integración y desarrollo de las potencialidades humanas, hizo de las suyas.

Existen proyectos de este tipo, que contemplan la inserción de personas excluidas o en riesgo a través del deporte, de las bellas artes, de la música, de la culinaria, de la jardinería y más. Hay infinitudes de maneras de estimular al hombre hacia su realización; aquí se presentará una, en la que se defiende que todo trabajo humano es arte. Aun cuando no se ha descubierto el agua tibia ni hay intenciones de convertirlo en una panacea, se espera que este pequeño ejemplo sirva como impulso a diversas iniciativas; sobre todo en aquellos espacios que estén sometidos al atropello o anulación de su potencial creativo, de su fuerza vital, de su fuerza moral, empujándolos a usar la agresión y otras formas de violencia para poder ejercer su voluntad de poder y su derecho y deber de expresar su potencia creativa.

“La riqueza del hombre está en su potencial creativo”. **Joseph Beuys**

BIBLIOGRAFIA

BOURGOIS, P.

2010 En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem. Siglo XXI.
México

BRICEÑO-LEÓN, R. et al.

2012 Violencia e Institucionalidad. Caracas, Editorial Alfa.

CLIFFORD, J. y MARCUS, G.

1991 La retórica de la antropología. Barcelona. Jucar

FAVRET-SAADA, J.

2005 Ser Afetado. Cadernos de campo N# 13: p. 155-161.

FISCHER, E.

1973 La necesidad del arte. Barcelona, Ediciones Península.

FOUCAULT, M.

2000 Los Anormales. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica

FROMM, E.

1947 El miedo a la libertad. Paidós.

GEERTZ, C, J. Clifford y otros

1998 El surgimiento de la antropología posmoderna. Gedisa.

HARLAN, V (Ed.)

2010 What is Art? Joseph Beuys. Stuttgart. Clairview.

LAMARCHE-VADEL, B.

1985 Joseph Beuys. Madrid. Ediciones Siruela.

MORENO, A.

2009 Y salimos a matar gente. Caracas, Plasarte C.A.

2012 La familia popular venezolana. Caracas, Publicaciones UCAB.

RODRÍGUEZ, R.

1993 Hermenéutica y subjetividad. Madrid, Cosmoprinto S. L

Artículo aceptado para la publicación el 15 de agosto de 2014.