



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Mención Audiovisual
Trabajo de Grado

"La Ciudad Desechable"

Documental sobre el deterioro del arte urbano,
reflejo del conflicto entre el caraqueño y su pasado

Tesistas:

Luisa Aveledo Coll

Elena Pastor Suárez

Tutores:

Carlos Caridad

Ariel Jiménez

Caracas, 7 de Septiembre de 2005

*A Luisa León, porque me acompañaste y me acompañas..
¿Por qué será que se le quiere tanto?*

Luisa

*A Caracas,
porque aunque te olviden,
eres parte de nosotros...*

Elena

AGRADECIMIENTOS

A nuestras familias, hermanos incluidos, a parte del apoyo económico, necesario y sobretodo imprescindible. Pero más que nada por el apoyo emocional, haberse aguantado las noches en vela, las malas caras, los malos humores, y los favores a última hora.

A Carlos Caridad, por sus almuerzos tutoriales que duraban horas, gracias y buen provecho.

A Ariel Jiménez, por ser la llave que nos abrió tantas puertas en un mundo ajeno al nuestro. Gracias por los favores recibidos...

Y todos aquellos, que nombrar individualmente sería aún más largo que todas las transcripciones juntas, pero que tienen muy claro cuánta ayuda brindaron a esta tesis.

A las energías positivas que abrieron los caminos en los momentos más difíciles, Elena.

A la Divina Pastora, Luisa.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	8
---------------------	----------

CAPÍTULO I: MARCO REFERENCIAL

1.	La relación del caraqueño con su ciudad.....	12
2.	El arte en la ciudad de Caracas.....	17
2.1	El entorno de las obras de arte en Caracas.....	20
3.	Cinco casos de estudio.....	25
3.1	Abra Solar de Alejandro Otero.....	26
3.2	Esfera de Caracas de Jesús Soto.....	32
3.3	Fisicromía Homenaje a Don Andrés Bello de Carlos Cruz-Diez.....	36
3.4	María Lionza de Alejandro Colina.....	41
3.5	Monumento de Colón en el Golfo Triste de Rafael de la Cova.....	53

CAPÍTULO II: MARCO METODOLÓGICO

1.	Proyecto.....	61
1.1	Formulación del problema.....	61
1.2	Descripción del problema.....	61
1.3	Delimitación.....	62
1.4	Justificación del problema.....	62
1.5	Objetivo General.....	63

1.6 Objetivos Específicos.....	63
1.7 Tipo y diseño de investigación.....	64
1.8 Modalidad de tesis.....	64
2. Metodología.....	65
2.1 Género.....	65
2.2 Entrevistados.....	65
2.3 Estructura.....	67
2.4 Propuesta visual y sonora.....	68
3. Pre-producción.....	71
3.1 Desglose de necesidades de producción.....	71
3.2 Presupuestos.....	73
3.3 Plan de rodaje.....	76
3.4 Estructura básica de guión.....	80
4. Post-producción.....	81
4.1 Pre-guión.....	81
4.2 Pietaje de tomas seleccionadas.....	83
4.3 Guión técnico.....	98
4.4 Relación de gastos.....	122
CONCLUSIONES	129
Bibliografía.....	133
Anexos.....	137
Transcripciones.....	186

"Caracas se niega a recordar,
porque ha colocado su identidad
en el día de mañana,
no en el de ayer"

Soledad Mendoza, *Así es Caracas*, 1980

INTRODUCCIÓN

La contemplación y el contacto directo con el arte urbano, bien sea en plazas como Plaza Venezuela, edificios como Parque Central, y piezas como María Lionza, son parte del día a día del caraqueño. Estos elementos son íconos, y a su vez, construyen la ciudad.

En la actualidad varias piezas de arte urbano se encuentran en un estado de deterioro. Bien sea porque están o no están ubicadas al alcance del ciudadano, pues este fenómeno se puede observar en las autopistas, que son sitios no concebidos para los transeúntes.

El estudio se centra en piezas de arte ubicadas en la urbe caraqueña, por lo tanto resulta imposible dejar a un lado la problemática de la ciudad. Además, existe la posibilidad de que estas obras hayan sido víctimas de su contexto, bien sea espacial o social.

Siendo Caracas una ciudad que cuenta con un gran número de obras de arte en los espacios públicos, es necesario delimitar las piezas a estudiar. El criterio de selección de las obras se basa en las siguientes

características: valor simbólico, valor artístico, cobertura mediática, y evidencia del deterioro.

Por otra parte, vale la pena destacar que no necesariamente todas las características se encuentran presentes en cada una de las obras.

El Abra Solar de Alejandro Otero, la Esfera de Caracas de Jesús Soto, la Fisicromía Homenaje a Don Andrés Bello de Carlos Cruz-Diez, la María Lionza de Alejandro Colina, y el Monumento a Colón en el Golfo Triste de Rafael de la Cova son las piezas seleccionadas para el estudio y sirven de guía para entender la problemática de la ciudad.

La herramienta escogida para llevar a cabo la investigación capaz de lograr una difusión de los resultados obtenidos es el documental en formato digital. Como proyecto audiovisual, permite desarrollar un tema, manteniendo un hilo narrativo, empleando recursos cinematográficos, que le imprimen un carácter de dinamismo necesario, al trabajar un contenido que puede resultar denso para el ciudadano.

El documental "La Ciudad Deshechable" pretende difundir un mensaje con un enfoque distinto al que se acostumbra en los medios de comunicación masivos. De manera que se pueda lograr una mayor atención y un análisis distinto de esta problemática que afecta a la

sociedad de distintas maneras, y en algunos casos, sin saberlo.

El estudio se estructuró en dos partes: el Marco Referencial y el Marco Metodológico. En el Referencial se hace un esbozo de la teoría necesaria para hacer el primer acercamiento al tema del deterioro, para luego analizar las obras estudiadas. El Metodológico muestra cómo se llevó a cabo la producción del documental, así como todo el discurso estético que se siguió a la hora del montaje.

La relevancia del presente trabajo de grado radica en la calidad del proyecto audiovisual final, cuyo discurso narrativo se sustenta en los argumentos presentados por los entrevistados, los cuales en su mayoría son reconocidas figuras en el ámbito artístico, investigadores, artistas, o representantes de instituciones.

El problema del deterioro actual del arte urbano en Caracas, considerando el entorno y los habitantes de la ciudad, es entonces el tema del documental "La Ciudad Desechable".

Marco Referencial

CAPÍTULO I

MARCO REFERENCIAL

Con el fin de entender mejor el estado actual en el que se encuentran las obras de arte urbano en Caracas, fue necesario hacer una revisión breve del pasado histórico de la ciudad.

1. La relación del caraqueño con su ciudad

Caracas ha sido estudiada en diversos aspectos y momentos, pero fue el problema de su memoria el que centró esta tesis.

El comentario de Pedro Castro Guillén (1993) sobre la fundación de la ciudad, se encontró pertinente al tema a tratar:

La conquista del Valle de los Caracas aparece ya en ese momento como una necesidad para el crecimiento de la frontera y la estabilidad interior, de ahí la urgencia de dominio caraqueño y de la fundación de la ciudad como un nuevo punto de avance de la obra colonizadora (...) (p.17).

Entonces, Caracas fue fundada ante la necesidad de delimitación, por una urgencia surgida de una guerra. No es en vano la referencia que se ha hecho sobre la actitud de los caraqueños, que en este momento ya eran un

conglomerado de diferencias culturales, y que tal vez no han logrado subsanar sus problemas ante las urgencias, a manera de improvisación.

Quizás por eso, Alexander von Humboldt (Humboldt, trans. 1975) tratando de explicar las diferencias entre las colonias, comentó sobre los españoles metropolitanos instalados en América:

Bajo la influencia de una naturaleza exótica nacen hábitos adaptados a nuevas necesidades; los recuerdos nacionales se borran insensiblemente, y los que se conservan, semejantes a las fantasías de la imaginación, no se refieren ya ni a un tiempo ni a un lugar determinado (p. 457).

Humboldt (trans. 1975) continuando su explicación, también se refirió a los indígenas y a los criollos de raza europea:

Hay más todavía: las colonias de América están casi todas fundadas en comarcas donde las generaciones extinguidas han apenas dejado algún vestigio de su existencia (...) El indígena ha conservado su lengua, su traje y su carácter nacional; pero la falta de equipos y de pinturas simbólicas, la introducción del cristianismo y otras circunstancias (...) han hecho desaparecer poco a poco las tradiciones históricas y religiosas. Por otra parte, el colono de raza europea desdeña todo lo que se refiera a los pueblos vencidos. Colocados entre los recuerdos de la metrópoli y los del país que les ha visto nacer, considera con igual indiferencia unos y otros (p. 478).

Castro (1993) a su vez, comentó sobre la ciudad diversos problemas:

(...) la vida de Caracas siempre fue precaria, amenazada por epidemias, escasez de recursos, ataques de piratas y terremotos, procesos todos ellos que entrabaron su desarrollo. A eso tendríamos que sumar un importante obstáculo para la vida de cualquier centro poblado como fue su relativo aislamiento en relación con el territorio, situación que persistió hasta el siglo XX (p. 17-18).

Por tanto, en primer lugar con la observación de Humboldt (trans. 1975) sobre la indiferencia de los habitantes de la ciudad con su pasado. Y en segundo lugar con la del autor Castro (1993) basada en la idea de una ciudad que fue totalmente delimitada como una obra más de la colonización y llena de conflictos por su desarrollo.

Por otra parte, Rómulo Gallegos (1958) se mostró preocupado por los cambios de aquella ciudad de sus novelas, ésa que encontró después del exilio:

'Le quedan casi apenas a mi Caracas de ayer su Calvario y su Ávila' (...) '¿Será necesario que yo agregue que soy también una hechura de mi paisaje natal?' Gallegos (1958, cp Mistle, 1986)

Así, años más tarde, Soledad Mendoza (1980) demostró su inquietud ante lo que ella llamó “una ciudad sin recuerdos” (cap. I):

Estos brotes del pasado que sucumben a la voracidad de las piquetas no despiertan entre los caraqueños ni un ramalazo de melancolía. Para una ciudad que se alimenta de la esperanza y vive en estado de perpetua rebelión contra lo que fue, todo azulejo de su infancia, todo tejado rojo, ya no merece ser contemplado (cap. I).

Mendoza (1980) finaliza su análisis con la siguiente frase “Pero ya nadie ve, porque la desmemoria prohíbe toda mirada” (cap. I).

También otros autores, como Marta Traba (1974) plantearon éste problema:

(...) como se dice y se repite, que esta ciudad no tiene nada que ver con el pasado, sino que se proyecta hacia el futuro y que en este pleno período de desarrollo deben coexistir necesariamente muchas situaciones dispares y antagónicas (...)(p.13)

Así, Traba (1974) continuó su análisis:

(...) Caracas no es la ciudad que ha crecido vertiginosamente [y monstruosamente] ayudada por el

dinero y la afluencia inmigratoria, sino la ciudad que ha sido manipulada por la cultura dominante para convertirla en el modelo del año dos mil. Caracas ha sido inventada como una ciudad de Wells, pasando por encima de sus realidades, del medio millón de personas censadas que viven en ranchos y de las contradicciones tremendas del presente. (...) Se discute la planeación, se protesta por el arrasamiento de la naturaleza, se denuncia la miseria, pero a nadie se le ocurre pensar en Caracas como la ilustración de un ilusorio nivel tecnológico supuestamente alcanzado por Venezuela (p. 128).

Entonces quedó la idea de un caraqueño que mantenía una relación conflictiva con su pasado, pues lo negó constantemente, pero no pudo (porque nadie puede), lograr eludir la presencia de su pasado y su acción sobre su vida cotidiana, por razones de diversas índoles. Aunque esta idea ha sido repetida por varios autores desde la colonia, tal vez ha traído como consecuencia a la ciudad actual, con problemas como los mencionados anteriormente por Mendoza (1980) y Traba (1974), así como el deterioro del arte urbano, entre otros.

Por lo tanto, el deterioro del arte urbano pudo haber sido una manifestación más de la relación conflictiva que pareció llevar al caraqueño a la destrucción constante, como si viviera huyendo de su pasado, aunque a veces fuera desconocido y despreciado.

2. El arte en la ciudad de Caracas

Para entender el estado de las obras de arte escogidas en este estudio, fue necesario buscar referencias sobre el desarrollo del arte urbano, entendiéndolo como un todo, y no sólo como piezas colocadas en las vías públicas. Aparte, esta tarea resultó laboriosa pues en el país se cuenta con una limitada bibliografía al respecto y en distintos casos de difícil acceso a las mismas.

Ruth Auerbach (1994b) resumió cómo ha sido este proceso en la ciudad:

Desde los años heroicos de Guzmán Blanco hasta los recientes años cincuenta, se cumple un ciclo que establece los paradigmas visuales de la ciudad que reconocemos (...) Este ciclo nace con la definición sacralizada de la Plaza Bolívar, crece a la luz de una estatuaría ofrecida a los héroes de la patria, se enriquece con el grupo festivo que alegoriza la venezolanidad en ese espacio azaroso, en ese centro geográfico que es y será la Plaza Venezuela (p.11).

Auerbach (1994b) se refiere a una Plaza Venezuela donde se encontraba la Fuente Monumental de Venezuela de Ernesto Maragall, que hoy día pertenece al Parque Los Caobos. Sirve éste como ejemplo que se desarrolló en otro punto: la movilidad de las obras y la pérdida de la memoria. Ésto evidencia un problema de la ciudad, pues al momento de colocar las obras que se encuentran en la

actualidad y que pertenecen hoy al valor simbólico y artístico de la ciudad, ya este espacio ha sufrido un cambio desde el momento de su concepción.

También en la cita de Auerbach (1994b), se puede observar la forma en que la autora pasa por alto la historia indígena, la ciudad de la colonia, así como también detalles de gran importancia que no se le deben ni a Guzmán Blanco ni a la Caracas moderna.

Alejandro Otero (1947) fue uno de los protagonistas de este tiempo, quien en sus cartas a Alfredo Boulton explica sus prioridades y evidencia su desprecio ante el arte hecho anteriormente en Venezuela. Así se constató en el fragmento de una carta escrita el 14 de abril de 1947 en París:

Grunewald y Picasso son suficientes antecedentes para darme confianza, y París, y la fe que tengo en la pintura yo creo que es lo único que me hace falta para hacer por primera vez en la pintura algo verdaderamente importante para mi país. A la altura del tiempo y con la seguridad de su significación (1947 cp Boulton 2001).

Este período de modernidad tiene para algunos a La Ciudad Universitaria de Carlos Raúl Villanueva como el mejor símbolo, y sus máximos exponentes en Alejandro Otero, Carlos Cruz-Diez y Jesús Soto, quienes si bien no participaron en los trabajos del campus de la Hacienda

Ibarra, son sin duda los máximos exponentes, o los más visibles, de esa Venezuela que se soñó y se quiso moderna.

Pero para este grupo, esta modernidad significaba entrar a la historia universal del arte, estar a la par con Europa. Por eso fue criticado por varios artistas y críticos. Así opinó Traba (1974):

(...) los artistas se vanaglorian de no querer transmitir mensaje alguno, y las obras de arte han perdido su capacidad para organizar y comunicar un mensaje y se han transformado en otros tantos objetos sacros, en fetiches que nadie entiende ni le importa desentrañar, pero que todos aceptan como hechos ornamentales de la 'riqueza' de la comunidad (p. 21).

Traba (1974) hizo alusión al hecho que en Venezuela el arte fue impuesto por la clase dominante y todo lo que eso implicó:

El arte cinético venezolano llena de complacencia tanto a las clases dirigentes como al poder económico, en caso de que ambos no marchen ligados. La clase dirigente venezolana ha buscado dar una imagen netamente progresista de su país. (...) puede ser que, efectivamente, todo dirigente tienda al progreso, pero nadie marca el camino del futuro con más vehemencia que los venezolanos. (...) lanzada a este futurismo de *comic*, una sociedad se desconecta de sus problemas, y que nada puede convenir más a los gobernantes que la proyección de su pueblo en un telón del futuro, donde todo entra necesariamente en un contexto tan utópico como inofensivo [cursiva en el original] (p.124).

Por otra parte, Juan Calzadilla (1982) da su opinión sobre el apoyo económico que recibió en este período el arte:

(...) Gracias a la prosperidad económica de la burguesía venezolana de entonces, el interés por el arte nuevo ascendió a un punto en la escala de la estimación que no se ha vuelto a repetir. (...) por primera vez la escultura traspasó el umbral del monumento funerario y de la decoración arquitectónica. (...) Le debemos a esta época el creciente interés por divulgar el estilo y las obras de los grandes maestros del arte moderno y el internacionalismo que hoy caracteriza a las corrientes de vanguardia (P.54-55).

Tras este pequeño recuento de hechos históricos y opiniones al respecto, durante la investigación se vio en la necesidad de indagar más sobre el estado actual de las obras de arte, por lo que se buscaron y analizaron otras causas.

2.1. El entorno de las obras de arte en Caracas

Si bien se reconoce un problema del caraqueño con el pasado de la ciudad, también existieron otras causas de diversas índoles que afectaron a las obras. El hecho en sí que las obras estaban inscritas dentro de esta ciudad y no en otra, las hizo vulnerables a los diversos

problemas sociales, económicos y políticos por los que ha atravesado Caracas.

Por algunos, el llamado crecimiento desproporcionado de la ciudad y el desplazamiento de las obras de un sitio a otro, ha afectado su valor simbólico, aunque no siempre en su detrimento (luego se verá más detalladamente, en el análisis de la estatua de María Lionza de Alejandro Colina), así como lo explicó Auerbach (1994b):

Durante las últimas décadas, Caracas se ha poblado de manera tan desmedida que pareciera teatralizar una inagotable construcción de edificios. Esta empresa inabarcable ha borrado la posibilidad de vivir la tradición de la calle, una tradición en la que las plazas y espléndidas terrazas públicas recogían las imágenes de sus héroes y de su nacionalidad (...) En este espacio vertiginoso, las estatuas aparecen como seres perdidos, maltratados por ese 'rodamiento urbano' (...) (p.12)

Por otra parte, Pedro León Zapata (comunicación personal, 17 de mayo, 2005) expresó su opinión sobre el desplazamiento de las obras:

Pero en Venezuela parece que hay como un deporte que consiste, como si fueran pelotas en un campo de fútbol, en mover las estatuas de lugar. Eso conspira contra lo que llamaríamos la caraqueñidad. Eso nos hace cada vez menos caraqueños, porque ya no tenemos sitio, ya no tenemos ciudad, ya no tenemos tradición, ya no tenemos costumbre, y la caraqueñidad está hecha de todas esas

cosas y de algunas más que también son lesionadas cuando se mueve una estatua.

Tanto Auerbach (1994b) y Zapata (2005) parecían estar de acuerdo en que la mudanza de las estatuas había afectado a los habitantes de la ciudad, aunque ambos le dieron un enfoque distinto.

Esta pérdida de los espacios públicos que comentó Auerbach (1994b) fue un cambio, tal vez como consecuencia de la manera en que se transformaron los hábitos sociales (ver Anexos A y B). William Niño Araque (1994) explica como esa transmutación de lugares en la ciudad, terminó desolando espacios dónde se encontraban las obras de arte urbano:

(...) En esa imposibilidad de vivir la calle, los espacios públicos, sus plazas y monumentos se van eliminando; han pasado a ser un servicio de última prioridad, sin cuidado, sin iluminación, sin mantenimiento. En la medida en que las plazas y sus estatuas retornen a la vida, esos espacios volverán a tener su público. No comparto ese criterio de que las plazas han sido invadidas por los hampones, por el contrario, pienso que las plazas han sido olvidadas por las instituciones (Niño entrevistado por Auerbach 1994a, p.22).

Niño (1994) por lo tanto, no compartió la opinión de varios estudiosos de la materia que promulgan la inseguridad y la pobreza como causas directas del

deterioro de ciertas piezas (en el caso de esta tesis en particular serían las de Alejandro Otero, Carlos Cruz-Diez y Jesús Soto). A este conjunto de factores se sumó el problema estructural del cambio demográfico en Venezuela, como lo hizo notar Castro (1993):

En 1926, sólo el 15% de la población venezolana vivía en las ciudades mientras un 85% era población rural. Para 1950 el 54% de la población ocupaba espacios urbanos mientras el 46% todavía permanecía en el campo. (...) Una gran masa humana, en busca de mejores condiciones de vida, se instala en las ciudades del país, principalmente en Caracas, produciendo una ocupación desordenada y anárquica del espacio que, al no ser acompañada por la infraestructura urbanística correspondiente y los servicios públicos necesarios, termina generando problemas que, a partir de 1958, serán muy difíciles de resolver sin una reforma radical de la ciudad capital (p. 23-24).

Por otra parte Niño (1994), como se señaló, apunta a que el problema debe ser visto también desde la perspectiva de las instituciones, las autoridades y sus responsabilidades. En tal sentido, el artículo 99 de la Constitución vigente declara que:

El Estado garantizará la protección y preservación, enriquecimiento, conservación y restauración del Patrimonio Cultural tangible e intangible y la memoria histórica de la nación. Los bienes que constituyen el Patrimonio Cultural de la nación son inalienables, imprescriptibles e inembargables.

Aunque no era posible concluir que la inoperancia de las autoridades municipales ha sido el único factor que causó el estado en que se encontraban varias obras de arte urbano de la ciudad, su responsabilidad constitucional, en este sentido, era clara. ¿Acaso su desatención para con dicha responsabilidad es lo que hizo que su deterioro llegase a tal punto? Las autoridades competentes en la preservación y conservación de cada obra fueron señaladas en el apartado de la investigación que desarrolla los temas más característicos de las obras estudiadas.

Si bien hubo cierta inoperancia de las autoridades, fue necesario hablar sobre la actuación de los ciudadanos ante el estado en el que se encontró el arte urbano, el sociólogo Tulio Hernández (comunicación personal, 11 de mayo, 2005) ante esto afirmó que:

(...) creo que hay una profundidad antropológica en esto y es que efectivamente lo venezolanos tenemos un gran desprecio introyectado, si no, estaríamos en la calle protestando. Osea, hay en el fondo un gran desinterés en que lo público realmente no es propiedad de nadie, no es propiedad mía, por lo tanto que se deteriore no es mi problema.

Para Hernández (2005) el caraqueño racionalizaba su indiferencia tras la idea de que el arte público no le pertenecía. Sin embargo, pudo haber estado equivocada Auerbach (1994b) al afirmar que “Las imágenes, los

lugares, el registro de situaciones vinculadas a una leyenda o mitología, ocultan las marcas visuales y formales que identifican la esencia de la caraqueñidad" (p.13).

Por lo tanto, el papel directo de los ciudadanos ante sus obras de arte puede ser discutible, aunque el hecho en sí ocurrido en Caracas pudo haber dado la pauta para una investigación antropológica de fondo.

3. Cinco casos de estudio

La investigación para la realización del documental se centró en cinco piezas: el Abra Solar de Alejandro Otero, la Esfera de Caracas de Jesús Soto, la Fisicromía Homenaje a Don Andrés Bello de Carlos Cruz-Diez, María Lionza de Alejandro Colina, y el Monumento a Colón en el Golfo Triste de Rafael de la Cova.

El estudio de las cinco piezas se refiere casi únicamente a lo dicho por los entrevistados quienes fueron representantes de instituciones y estudiosos del tema. Por razones de tiempo del documental, ciertos aspectos de las obras fueron desarrollados con más profundidad en la parte escrita de la investigación y no en el documental.

En este estudio se intentó no dejar a un lado el deterioro de las demás obras, analizando el problema de

fondo de la ciudad más allá de los culpables directos. Sofía Imber (comunicación personal, 19 de julio, 2005) comentó su opinión sobre la agresión de una obra de arte, cualquiera que ella sea, al hablar sobre el Monumento de Colón en el Golfo Triste “(...) si yo tuviera grados para la barbaridad, pero es que la barbaridad contra cualquier obra de arte es siempre 100%, además es una cosa que es imperdonable”.

La selección de las obras se basó en los siguientes criterios: valor artístico, valor simbólico, cobertura mediática, y evidencia del deterioro.

Casi todas las piezas poseían los cuatro criterios de selección, aunque el deterioro de cada una tenía ciertas particularidades que las distinguen. El encuentro de puntos comunes entre el deterioro de las obras fue inevitable, debido a la complejidad del tema y al hecho de que están todas insertadas dentro de una misma ciudad: Caracas.

3.1. Abra Solar de Alejandro Otero

(Ver Anexo C)

Material: acero inoxidable

Dimensiones: 18 metros de alto

Año: 1982

Ubicación Actual: Plaza Venezuela

El Abra Solar junto a la Aguja Solar fueron presentadas en la XL Bienal de Venecia en 1982. Posteriormente, en el mismo año, la obra fue comprada por el Metro de Caracas y se colocó en la Plaza Venezuela.

Sobre la concepción de la obra, María Elena Ramos (comunicación personal, 20 de junio de 2005) relató lo siguiente:

Él no sabía como iba a ser esa estructura y una vez trabajando en su mesa de trabajo vino una mantis religiosa (...) Y él empezó a dibujar el cuerpito de la mantis religiosa, porque le pareció una estructura muy simple y muy perfecta, él lo único que tenía claro hasta ese momento en que aparece la mantis es que él quería algo que fuera muy simple en su estructura y que apuntara al cielo (...) Y es a partir de la llegada de la mantis religiosa allá en San Antonio, a su taller, en donde él empieza a hacer el boceto (...)

Partiendo de la adquisición de la pieza por el Metro de Caracas, el relato de Ramos (2005) sobre la concepción de la pieza, y luego, la importancia de la obra de Alejandro Otero, citando la opinión de Niño (comunicación personal, 8 de julio, 2005), que fue compartida por varios entrevistados "(...) del Abra Solar, una de las obras más extraordinarias que existieron en el siglo XX de

Alejandro Otero (...)” se enalteció el valor artístico de la obra.

Por otra parte, el valor simbólico de la pieza entró en cuestionamiento. El Abra Solar no fue concebida para la Plaza Venezuela y llega a formar parte de este espacio cuando el Metro de Caracas la adquiere en 1982.

Es importante destacar que la pieza forma parte de la Plaza Venezuela desde hace más veinte años, por lo que facilita que se encuentre presente en la mente de los caraqueños. No se pudo afirmar que los habitantes de la ciudad apreciaran esta obra por su valor artístico, pero sí se reconoció, para algún sector, como una obra que está situada en Plaza Venezuela.

A partir del deterioro en el que se encontraba la misma, pues la pieza fue víctima de un hurto total de las aspas que se movían en su estructura gracias al viento, el Metro de Caracas realizó diversas reuniones con el fin de la restauración de sus obras, pero en el caso del Otero de Plaza Venezuela, ya la obra había sido completamente deteriorada y los costos eran mayores.

Milagros López (comunicación personal, 8 de junio, 2005), de la Coordinación de Relaciones Públicas del Metro de Caracas, habló sobre los planes que tiene dicha institución sobre la restauración y mantenimiento de su colección de obras de arte:

(...) en este momento se están recomenzando las convocatorias de todas las instituciones públicas y privadas que tienen que ver con el entorno y con la ciudad. Aunque cuando se pusieron las primeras obras del Metro se trabajó con un comité de artes plásticas, en este momento el problema de la ciudad va mucho mas allá de un comité: tiene que ver con las alcaldías, tiene que ver con las gobernaciones, tiene que ver con todos los entes que tienen responsabilidades en el manejo de la parte urbana y de las artes en Caracas (...) Y lo que se quiere además de hacer restauraciones o colocar nuevas obras o ambientaciones en las líneas que se van a construir, es también tener la seguridad que hay un grupo de instituciones que van a estar a cargo del resguardo.

En particular sobre la obra de Otero, Iraí Rodríguez, también de la Coordinación de de Relaciones Públicas del Metro de Caracas, (comunicación personal, 8 de junio, 2005) comentó que "Por ejemplo, el Alejandro Otero que está en Plaza Venezuela, que fue casi en su totalidad robado, estamos en ese afán de volver a reponer la obra. Claro, ya con otras implicaciones... con otros cuidados".

Adicionalmente en estas reuniones se planteó la posibilidad de mover la escultura de lugar, Hannia Gómez (comunicación personal, 13 de junio, 2005) representante de la Fundación de la Memoria Urbana, habló sobre el posible cambio de lugar del Abra Solar:

Mientras más acertada sea la ubicación de la estatua más tiempo permanece en ese lugar, hay otras que han estado desacertadas desde el comienzo y por lo tanto eso ha generado caos en el lugar (...) Esa especie de

tiradero de obras de artes en que se convirtió la Plaza Venezuela es un desastre, por eso es que cuando Domingo Álvarez dice que la van a reubicar en el patio de Cultura de la nueva GAN bienvenido sea, porque ese va a ser el lugar adecuado para una obra de este calibre y de esas dimensiones que es tan protagónica que ella debe estar sola (...)

Pero esta idea de Gómez (2005), compartida por varios, tal vez pudo llegar a contrariar la idea de la preservación de la memoria de la ciudad, defendida, entre otros, por Gómez en oportunidades anteriores pero también en casos distintos.

Otro punto resaltante del deterioro de la obra de Otero, es el hecho en sí que esa obra haya sido desvalijada en su totalidad, cuando sus dimensiones (18 metros de alto) y sus materiales lo hacían difícil. Así lo explicó M. Ramos (comunicación personal, 20 de junio, 2005):

(...) el Otero del cual también buscarían esos materiales como materiales constructivos, el Otero sin embargo, es una obra sumamente fuerte, dura, pesada, difícil de maniobrar como para pensar que ni a las horas de la luz del día, ni incluso a las horas de la oscuridad de la noche pueda ser fácil robarse esas piezas, sin que halla algún tipo de anuencia de quienes deberían por lo menos estar vigilando.

Entonces, Ramos (2005) expuso lo difícil que es llegar a robarse una de las piezas de esa obra por su peso, su altura y por estar en Plaza Venezuela sin que

las autoridades se hayan percatado del incidente, pues ya pasa a otro nivel. Es decir, se necesitó una cierta organización de las personas que llevaron a cabo este delito, y de las autoridades por su conducta omisiva.

A su vez, P. Zapata (comunicación personal, 17 de mayo, 2005) dio su opinión sobre el desvalijamiento de la pieza de Otero "Es admirable la capacidad que tienen para cargar quienes se llevaron algo tan pesado y además tan ostentoso... y la capacidad que tienen las autoridades para no mirar".

Por otra parte, Roldán Esteva-Grillet (comunicación personal, 3 de junio, 2005) apuntó:

Yo podía pasar por la Plaza Venezuela y ver (...) se están robando el Abra Solar de Alejandro Otero (...) Todos los días se veía, y un día apareció sin una sola de las aspas. Eso no se lo llevaron en una noche. (...) eso lo hicieron durante varios meses impunemente, y eso está delante de un hotel y en una plaza pública donde hay circulación, donde no hay vigilancia.

Por tanto, el punto señalado por Esteva-Grillet (2005) sobre el tiempo que esa acción duró, significó que no fue de un día para otro, dejando tal vez en evidencia la complacencia oficial que existió en la zona de Plaza Venezuela. Este lugar no era un sitio recóndito de la ciudad.

Por otra parte este estudio analizó dos obras de arte urbano deterioradas cuya ubicación era la misma que la del Abra Solar (la Fisicromía Homenaje a Don Andrés Bello y el Monumento de Colón en el Golfo Triste), y que se vieron envueltas de igual manera por la problemática de la falta de vigilancia de la zona.

Finalizada las entrevistas de este estudio, todavía no se había tomado una decisión clara sobre el futuro del Abra Solar, la cual seguía en Plaza Venezuela deteriorada. Y sin explicación conocida de cómo hicieron para lograr desvalijar semejante pieza por completo.

(Ver Anexos D y E)

3.2. Esfera de Caracas de Jesús Soto

(Ver Anexo F)

Material: aluminios, acero y nylon.

Dimensiones: 8 metros de diámetro

Año: 1996 (inauguración)

Ubicación Actual: Distribuidor Santa Cecilia, Autopista Francisco Fajardo

La Esfera de Caracas fue comprada en 1989 por la Gobernación de Caracas. Pero, es en el año 1996 cuando

fue inaugurada en la autopista Francisco Fajardo, donada por Un Cariño para mi Ciudad. El deterioro de la obra comenzó durante el gobierno del Presidente Rafael Caldera (1993-1998), por lo que tuvo dos Guardias Nacionales custodiándola.

Se terminó el período presidencial y hubo cambio de gobierno. El deterioro de esa pieza se fue incrementando a lo largo de los años hasta que prácticamente no le quedó ni una de las varillas color naranja.

Hay quienes atribuyeron este problema al lugar donde fue colocada la obra:

Soto estaba claro y lo estuvimos conversando cuando esa obra se fue a instalar en ese sitio, de que por su fragilidad esa obra no era para un espacio de esa naturaleza. Yo también, yo lo sentía desde el principio que esa obra iba a ser deteriorada, esa obra consta de una serie de varillas muy fáciles, si se quiere, de, o bastante fácil en comparación con esta pieza, de poder desmontar, y son obras que son buscadas por los desvalijadores por su material, el material le sirve a ellos para cosas de la vida útil, de la vida práctica. M. Ramos (comunicación personal, 20 de julio, 2005)

Entonces, aunque sus materiales eran más fáciles de ser hurtados y M. Ramos (2005) criticara la localización, la Esfera de Caracas está colocada al frente de dos sitios muy custodiados como la Base Aérea La Carlota y muy cerca de La Casona. Respecto a este punto, T. Hernández (comunicación personal, 13 de mayo, 2005) opinó

“la Base Aérea de La Carlota que les han transmitido que en frente, a sus ojos, donde ellos tienen quinientos fal y cuatrocientos aviones de guerra la gente destroza la obra de Soto (...)”.

En consecuencia, su ubicación no debió haber sido un problema, pues se suponía que le facilitaría el cuidado y el resguardo. Tal vez la inoperancia de las autoridades lo fue.

Por otra parte, aunque esta pieza fue inaugurada en 1996, por lo que no tiene tantos años en un sitio como las demás, fue colocada en la autopista donde diariamente la pueden ver una gran cantidad de personas. El incremento del deterioro pudo haber afectado a lo que los caraqueños, o por lo menos un sector, habían llegado a apreciar de su ciudad.

Pero Ramos (2005) no sólo se refirió a la ubicación de la obra, también a la facilidad en sí de ser deteriorada debido a las piezas que la integran. A diferencia del Abra Solar, estas varillas naranjas son más fáciles de extraer.

Cuando el deterioro fue casi total, las autoridades municipales empezaron a plantear públicamente la idea de la restauración, pero nada se había llevado a cabo. Silvia Neresoff (comunicación personal, 9 de junio, 2005) del Estudio Soto comentó que “Sí, hemos recibido de una

manera verbal, nos han manifestado la intención de querer rescatar esta pieza”.

Después de la muerte de Jesús Soto, el artista Ricardo Benaím colocó en la pieza una especie de pancarta negra dónde se leía la fecha de nacimiento y muerte del autor de la Esfera (ver Anexo G).

P. Zapata (comunicación personal, 17 de mayo, 2005) habló sobre el daño que se le hace al caraqueño al dejar que una obra de Soto se deteriore:

Una obra de Soto tiene un valor artístico inapreciable, pero tiene también un valor económico; las obras de Soto tienen un precio. Eso es carísimo (...) Cuando permiten que se destruya una obra están permitiendo la destrucción de un altísimo valor cultural, pero también de un altísimo valor económico. Son dos aspectos en los cuales el pueblo caraqueño sale lesionado por esos hechos: lesionado en su cultura y lesionado en su economía.

Aunque el actual Alcalde Mayor, Juan Barreto, había declarado después de la muerte de Jesús Soto su inquietud por llevar a cabo la restauración de la Esfera de Caracas. Al finalizar esta investigación, todavía se seguía esperando que sus palabras se convirtieran en hechos.

(Ver Anexos J y K)

3.3 Fisicromía Homenaje a Don Andrés Bello de Carlos Cruz-Diez

(Ver Anexo J)

Material: estructura metálica de aluminio anonizado y cerámica

Dimensiones: 3 por 76 metros

Año: 1982

Ubicación Actual: Plaza Venezuela

Carlos Cruz-Diez (comunicación personal, 5 de octubre, 2004) comentó el porqué y el cómo de la realización de dicha obra:

Esa Fisicromía me la piden para resolver un problema urbano. Traté de hacer una piel escondiendo un módulo del Metro de Caracas, el cual es de ventilación y de escape en problemas de dificultad de accidente. Y ese era un volumen muy importante dentro del espacio urbano que era la Plaza Venezuela. Me pidieron que diera una solución para disimular o cubrir ese módulo. Por eso hice una doble curva una convexa y una cóncava, en la cual tiene un acceso lateral que es espacio interior entre el módulo de servicio del metro y obra. La piel que es la Fisicromía, era un gran depósito de la jardinería, para mantener los jardines que están alrededor, que están en la Plaza Venezuela.

Entonces, de esta forma el artista resumió el fin utilitario de su obra y la relevancia de realizar un proyecto en Plaza Venezuela.

C. Cruz-Diez (comunicación personal, 5 de octubre, 2004) también hizo un comentario sobre la forma en que había sido vandalizada esta obra:

Nunca se ha despegado ninguna porque el pegamento ha servido como de remache. Seguramente si movemos la cerámica ya se habrá despegado, habría que romper con el cuidado posterior la cabeza con una especie de cabeza de clavos, de remaches del pegamento de la cerámica. Ese resultado ha tenido muchos años, bueno, simplemente que le han caído a tiros. Una vez se contaron 26 impactos de balas sobre la obra.

Ésa era la verdad del momento para octubre de 2004, la pieza apenas había sido vandalizada con graffitis y tiros. Entendiendo el vandalismo según el concepto de R. Esteva-Grillet (comunicación personal, 3 de junio, 2005) "(...) el vandalismo es la destrucción sin sentido, sin causa, como por ejemplo el vandalismo típico es la gente que destruye un teléfono, que destruye algo útil, pero no le saca ningún provecho (...)".

En agosto de 2005, la obra se encontraba completamente desvalijada de todos y cada uno de sus módulos de aluminio. Entonces, el deterioro de la Fisicromía empezó por vandalismo, y terminó siendo

víctima del hurto, dado que la obra estaba hecha en un material reciclable.

Hurto o vandalismo, las palabras anteriormente citadas de Imber (2005), aclaran que no hay agresión a una obra que sea más grave que otra. Aparte, el deterioro de la pieza fue resultado, directo o no, de la voluntad política de las autoridades al dejar una obra en el olvido aún estando en un espacio público muy transitado.

C. Cruz-Diez (comunicación personal, 5 de octubre, 2004) comentó quién estaba encargado del resguardo “Ésa es un encargo de la obra del Metro de Caracas (...) que pertenece al Metro de Caracas”.

Dado que el Metro inició posteriormente las reuniones para restaurar y preservar las obras que están bajo su cuidado, el artista desconocía tal iniciativa. Jean Carlos Yáñez (comunicación personal, 9 de junio, 2005), Ejecutivo de Relaciones Públicas del Metro de Caracas, comentó cómo iban las reuniones y estudios de las obras, en este caso, se refirió al Abra Solar y la Fisicromía:

Estamos en la etapa de diagnóstico de la obra (...) estamos con Otero y la obra de Cruz-Diez, homenaje a don Andrés Bello en la Plaza Venezuela (...) se tiene estimado hacer una reunión donde van a participar todos los entes (...) que de alguna manera tienen que ver con este tipo de restauración, me explico, nada hacemos y nos ha pasado lamentablemente en oportunidades anteriores, que restauramos una obra y a los dos meses ya tiene un graffiti encima o ya se le ha, se ha efectuado un maltrato por vandalismo, lo que queremos

es hacer una restauración dada la obra, y dada la ubicación de la obra, más integral, (...) porque intentamos no sólo restaurar la obra sino darle un reacondicionamiento, repensar el espacio urbanístico de la plaza, a fin de que la obra pueda tener un mayor resguardo, pueda ser apreciada mejor por los visitantes de la plaza y este mismo hecho de una mayor circulación peatonal por la obra pueda resguardar un poco y pueda servir de elemento de resguardo de la obra de conservación de la obra misma, es eso sobre todo.

Esta entrevista se llevó a cabo justo después de que Yáñez (2005) se reuniera con Neresoff en el Estudio Soto. Vale constatar que ésta investigación no abarcó ninguna obra de Jesús Soto que pertenezca al Metro de Caracas, pero fue una señal de que las reuniones con los demás entes sí se estaban realizando, tal como lo afirmó López y Rodríguez (2005) un día antes.

Aparte, M. López (comunicación personal, 8 de junio, 2005) comentó hasta qué punto puede llegar a ser responsable el Metro de sus obras:

(...) por lo menos donde está la obra de Cruz-Diez es retirado (...) no hay personal del Metro que pueda estar pendiente, de hecho el personal que tiene Metro no es un personal de vigilancia, el personal del Metro es un personal operativo. Y la gerencia de seguridad que nosotros tenemos es una gerencia patrimonial, que cuida de las instalaciones nuestras (...) Metro no tiene un personal que pueda estar al lado de la obra allá en Plaza Venezuela o al lado de la obra de Cruz-Diez, por eso cuando nosotros hemos venido conversando, por lo general cuando las obras están bien son de todos, cuando hay algún problema ya es de una sola persona y el problema va más allá de las mismas instituciones es un problema del país es un problema de seguridad (...)

Aunque Cruz-Diez (2004) admitió la importancia de tener una obra ubicada en Plaza Venezuela, hay otros que pensaron lo contrario como H. Gómez (comunicación personal, 13 de junio, 2005), anteriormente citada, cuando expresó su opinión sobre la mala ubicación de las obras en Plaza Venezuela

Pero a diferencia del Abra Solar, la Fisicromía homenaje a Don Andrés Bello es una obra de arte que fue concebida para dar una solución a un problema urbano. Una obra de arte urbano con un fin utilitario no debería ser trasladada.

Por otra parte, el hecho que la obra fuera una Fisicromía le confiere un valor artístico, pues este tipo de piezas vinieron después de un largo estudio del artista, tal como lo comentó Boulton (1975) en referencia a las Fisicromías:

Después de llevar a cabo numerosos experimentos visuales en relación con el color, llegó a un patrón lineal más depurado y severo, que le serviría como el mejor instrumento capaz de objetivar su mensaje plástico. (...) No sólo ha inventado un objeto, sino la palabra que lo define: es un objeto cromático por medio del cual el artista expresa todo lo que tenía que decir sobre el color (p.40-41).

De esta forma, Boulton (1975) dejó en evidencia lo importante que fue para Cruz-Díez llegar a las Fisicromías como parte de su proceso creativo y artístico.

Al terminar este estudio, la Fisicromía homenaje a Don Andrés Bello de Carlos Cruz-Díez se encontró completamente deteriorada, no poseía ninguna de las piezas de aluminio hechas para cubrir el módulo de ventilación, y en la base de cemento se podía ver pintado un mural de la Alcaldía de Caracas.

(Ver Anexos M y N)

3.4. María Lionza de Alejandro Colina

(Ver Anexo M)

Material: concreto

Dimensiones: 11,2 metros de altura (aproximadamente)

Año: 1951 (inauguración)

Ubicación Actual: Casona Ibarra de la Universidad Central de Venezuela, lugar provisional para la restauración.

El conflicto de María Lionza y la UCV (Universidad Central de Venezuela), no sólo se entiende por la pugna reciente entre Fundapatrimonio y el COPRED (Consejo de

Preservación y Desarrollo de la Universidad Central de Venezuela). Esta relación conflictiva se pudo explicar en la historia misma de la pieza y su colocación en la UCV.

Carlos Raúl Villanueva fue el arquitecto que hizo el proyecto y dirigió la construcción de la Ciudad Universitaria, dicha construcción duró varios años y gobiernos. En 1951, durante el gobierno militar, María Lionza fue encargada para la inauguración de los Terceros Juegos Bolivarianos, R. Esteva-Grillet (comunicación personal, 3 de junio, 2005) comentó sobre este episodio:

(...) esa obra la compró el gobierno al escultor y se la obsequió a la universidad con motivo de los Terceros Juegos Bolivarianos. La obra no tenía nada que ver, por supuesto, con cuestiones de deporte, pero había varias personas interesadas vinculadas con el régimen, entre ellos un poeta yaracuyano (...) Manuel Rodríguez Cárdenas, y un antropólogo también de Yaracuy, que fue el primer gran estudioso de María Lionza, que conocían a Alejandro Colina como un escultor aficionado, pues, a todas estas cosas indigenistas (...) y entonces Manuel Rodríguez Cárdenas, siendo Director de Cultura del Ministerio del Trabajo(...)le encargó como yaracuyano, pues, una representación del mito de María Lionza (...)

Adicionalmente, R. Esteva-Grillet (comunicación personal, 3 de junio, 2005) comentó que María Lionza no era parte del patrimonio cultural de la Universidad Central de Venezuela:

Y María Lionza, que no forma parte de la declaración de patrimonio universal, porque realmente María Lionza no fue un encargo de Carlos Raúl Villanueva, fue un obsequio del gobierno militar (...) y la única libertad que tuvo Carlos Raúl Villanueva fue decidir adónde había que ponerla.

Después con el crecimiento de Caracas y la ampliación de la autopista, María Lionza fue otro ejemplo del movimiento de las estatuas por la ciudad. Pero esta ubicación posterior en la autopista, le concedió a María Lionza un valor simbólico, que explicó Hernández (2005) más adelante.

Ese traslado lo realizó el autor Alejandro Colina, durante la primera década de los sesenta. La pieza fue trasladada desde su ubicación inicial entre el Estadio Olímpico y el Estadio de Béisbol hasta la isla de la autopista, que en ese entonces era de mayor tamaño. Sobre el traslado, el restaurador de la pieza, Fernando de Tovar (comunicación personal, 20 de mayo, 2005) comentó:

¿Que Colina haya cometido algún error en la estructura material? Puede ser (...) Ese traslado no se hizo quizás con las técnicas necesarias, y allí, pues, se le ocasionó un daño, una serie de fracturas, y se hicieron algunas reparaciones, hechas por el propio Colina, por lo cual la escultura sufrió más por el traslado que por otra cosa.

Entonces según el restaurador de la escultura, el mayor deterioro de la obra fue por las fracturas que sufrió en aquel primer traslado. F. de Tovar (comunicación personal, 20 de mayo, 2005) explicó técnicamente la fractura:

¿Ustedes saben por qué se cayó la obra, es decir cuál era el problema grave, más grave que tenía la obra? Fíjense. Él hizo su... ensambló sus moldes, que son miles de moldes (...) que en algún momento él sintió que la obra no estaba segura, entonces destapó por la cabeza y colocó unos tapones por así decir de concreto.(...) y entonces le colocó unos perfiles... como una muñeca (...) Para, digamos, asegurar (...) porque en general la obra es hueca hasta la mitad del vientre del cuello de la danta (...) Sin embargo fue la peor estrategia, porque el hierro cuando está embebido en concreto se mantiene de maravilla por muchísimo tiempo (...)

Entonces, de las palabras del restaurador, quedó la idea que Colina relleno la obra de cemento, pero no en su totalidad, y la parte que quedó hueca entre los dos rellenos sufrió, en parte, por las fracturas del primer traslado, pues las vigas que la sostenían no estaba en su totalidad embebidas por el cemento.

Pero hay quienes han sostenido que la pieza sufrió ese daño por haber estado ubicada en la isla de la autopista. Así comentó María Teresa Novoa (comunicación personal, 3 de mayo, 2005), representante de Fundapatrimonio:

(...) esa pieza no puede volver ni restaurada, ni antes de estar restaurada podía haber estado en la autopista porque es frágil, porque ella tenía su ciclo de vida y ya lo cumplió y una vez que cumple el ciclo de vida nos queda es conservarla y no se puede conservar en el espacio exterior porque son muchos los factores. Es el sol, es la acidez de la lluvia, es la vibración de la autopista, es el humo.

Respecto a esta afirmación el restaurador de la obra, F. de Tovar (comunicación personal, 20 de mayo, 2005) opinó:

Las personas que dicen eso sí tienen una absoluta ignorancia de lo que es una escultura que está hecha para el aire libre. (...) Cualquier monumento que está hecho al aire libre está para sufrir agua, lluvia, vibración, polución, están hechas para eso.

Para una mejor comprensión del estudio, fue necesario aclarar que no sólo con las últimas declaraciones de Fundapatrimonio se evidenció que había una intención de mover la estatua. Pues colocaron un pedestal en la Plaza de los Museos previo a la fractura, donde supuestamente sería colocada la pieza, lo que indicó que la voluntad de desplazarla es anterior.

Adicionalmente, la necesidad de restauración y mantenimiento de la obra vino tiempo atrás, tal como lo

explicó M. Ramos (comunicación personal, 20 de junio, 2005):

Pero el caso de María Lionza (...) Se está hablando desde hace años, lo que pasa es que claro, después se politiza porque está vinculado con instituciones, algunas vinculadas con el gobierno otras más vinculadas con la universidad y viene el tema de los dueños, quienes son los dueños reales (...)

Sobre la potestad de María Lionza se suscitó una pugna entre el COPRED y Fundapatrimonio debido a las actividades realizadas por el organismo gubernamental sobre la obra, por lo que el COPRED requirió la decisión del Tribunal Supremo de Justicia sobre la potestad.

En consecuencia, Nelly Del Castillo (comunicación personal, viernes 13 de mayo, 2005) del COPRED aclaró: "Nos vimos obligados a demostrar ante el Tribunal Supremo la potestad de la pieza y fue emitido por el Tribunal Supremo de Justicia, efectivamente asumieron que es una pieza propiedad de la Universidad Central de Venezuela".

Por otra parte, N. Del Castillo (comunicación personal, 13 de mayo, 2005) explicó cómo fueron los trabajos de restauración que hizo Fundapatrimonio, previos a la fractura del 6 de junio de 2004, sin consultar al COPRED:

Maria Lionza es una pieza propiedad de la Universidad Central, sufrió una actuación por parte de una instancia gubernamental, local, que es la Alcaldía del Municipio Libertador (...) a través de Fundapatrimonio ejecutó acciones por un largo período de tiempo (...) en la obra, de manera inconsulta (...) Los trabajos de Fundapatrimonio se realizaron en la obra, hay fotografías de cómo las personas se montaron encima de la pieza que efectivamente tenía fisuras y grietas muy grandes eso seguramente impactó mucho la pieza, sobrecargó la manera estructural. Posteriormente, el 6 de junio después que ellos confirman que habían terminado el trabajo de embalaje de la pieza porque estaban haciéndole una copia, la pieza cayó. ¿Qué es lo que pasa cuando se trabaja con un yeso? (...) proporcionas un vendaje a la pieza, lo humedeces mucho con cal, lo humedeces muchísimo y lo dejas por un tiempo prudencial hasta elaborar el molde. Ese embalaje de la pieza que después le colocó un papel plástico generó un microclima que aumentó considerablemente la humedad en la pieza, eso unido a las fisuras que ya traía, a la corrosión interna que ya traía, mas la carga de las personas juntas puede haber incidido en la ruptura de la pieza.

Entonces, Del Castillo (2005) dijo que cabía la posibilidad que los trabajos realizados por Fundapatrimonio hayan acelerado la fractura. Pero, N. Del Castillo (comunicación personal, 13 de mayo, 2005) aclaró, a su vez, por qué la UCV no había tomado antes cartas en el asunto:

Generalmente cuando se trabaja en restauración, los códigos internacionales apoyan el traslado de una obra urbana en este caso, sólo cuando su peligro de ruptura o de colapso total sea inminente. Ése no era el caso, inclusive, esas apreciaciones que se hicieron de la ruptura inminente de Maria Lionza eran sin basamentos científicos, no había un estudio de vibración del sector, no había un estudio de la afectación del ruido,

no habían estudios científicos que avalaran que esa pieza podía fracturarse en cualquier momento.

Pero la restauración de la escultura que se encontraba en manos del COPRED no ha sido culminada. R. Esteva-Grillet (comunicación personal, 3 de junio, 2005) explicó:

Y desde el año 88, 87, 88, que era muy visible el deterioro de María Lionza, la universidad ha querido intervenir, pero ¿cuál es el problema de la universidad? no tiene dinero la universidad ni siquiera para restaurar sus propias obras.

Sin embargo, mientras María Lionza estaba en la Casona Ibarra dentro de la UCV, siendo estudiada y en espera del apoyo económico necesario, se podía observar en la autopista la reproducción de Silvestre Chacón de la obra de Colina.

La reproducción de María Lionza hecha por Silvestre Chacón ha sido criticada y alabada. Pero según Del Castillo (2005) fue un hecho de manera inconsulta la forma en que esta pieza fue colocada por Fundapatrimonio. Esto podría ser un impedimento a la hora de colocar al original en su sitio, tal como lo explicó N. Del Castillo (comunicación personal, 13 de mayo, 2005):

Tenemos pensado retribuirle la unidad a esa pieza, (...) a colocar en vertical el torso con la danta. Pero estamos un poco estudiando cual va a ser la situación de ese original, porque la pieza fue en consulta y recordemos que cuando se hacen falsificaciones de un original sin la autorización del propietario, hay allí otro conflicto. La universidad en ningún momento quiere actuar de forma conflictiva y estamos esperando un poco decidir qué vamos a hacer con el original.

Mientras el COPRED resolvía el problema económico que implicaba la restauración, y a su vez intentaba que su plan de colocar a la María Lionza de Alejandro Colina en su sitio original se llevara a cabo, había una ciudad que se estaba quedando sin un ícono.

La escultura de María Lionza en sí posee diversas particularidades, como las enunciadas por R. Esteva-Grillet (comunicación personal, 3 de junio, 2005) "(...) María Lionza, que está encima de una danta, que es una obra muy original, porque es una obra ecuestre pero no es un caballo, es una danta, ¿verdad? Y es una mujer desnuda espléndidamente desnuda, (...) entonces es una diosa desnuda (...)".

Fue interesante encontrar que Colina con su tema indigenista, al elaborar la escultura de María Lionza, no sabía el impacto que iba a causar en la ciudad, tal como lo comentó Aura Colina (comunicación personal, 28 de mayo, 2005) "(...) él decía que María Lionza se lo había tragado, porque todo el mundo sabía María Lionza, pero ¿y

Colina?, ¿y las otras obras de Colina? Sí, entonces, 'María Lionza me tragó' lo decía en broma (...)"

La vigencia de la escultura de Colina que representa a la diosa continuó y hasta creció en la capital. M. Ramos (comunicación personal, 20 de junio, 2005) comentó su opinión sobre lo que la obra ha suscitado:

En el caso de María Lionza, se abre un capítulo importante en (...) lo que son los valores verdaderamente apreciados por la gente. María Lionza ha sido apreciado por distinta gente, por distintas razones, y toda esa distinta gente con sus razones se fueron expresando de una u otra manera en esta prensa cotidiana que le dedicó, y es difícil que la prensa le dedique a algo más de tres días seguidos, eso es prácticamente misión casi imposible, y en el mundo de la cultura eso prácticamente no existe.

No sólo por la cobertura mediática la escultura llamó la atención de M. Ramos (comunicación personal, 20 de junio, 2005):

Pero hubo ahí, los amantes del arte, los amantes de la cultura tradicional, de la popular, los amantes de María Lionza en cuanto a diosa, los amantes del arte urbano, los amantes ya no de María Lionza o de Alejandro Colina, ya no, sino los amantes de paradigmas visuales urbanos de sitios que enmarcan un sentido de lugar (...) un aspecto de pertenencia, es decir, para todos nosotros, los usuarios de esa autopista, la María Lionza es un hito.

T. Hernández (comunicación personal, 11 de mayo, 2005) explicó cómo el arte genera estos hitos al afirmar que "(...) el arte genera imaginarios, que de hecho el arte es una de la maneras más sofisticadas y más elaboradas de cómo se concretan los imaginarios (...)".

De esta forma, explicando el concepto de imaginarios urbanos, T. Hernández (comunicación personal, 11 de mayo, 2005) comentó el caso de la María Lionza de Alejandro Colina (ver Anexo N):

(...) la representación icónica de María Lionza hecha a través de la escultura de Colina tan particularmente ubicada en una de las vías de mayor flujo de personas que es la autopista Francisco Fajardo, ella es, por un lado, la concreción de un imaginario colectivo que es el mito de María Lionza. Pero, por otro lado, ella misma como estatua, como lugar, forma parte de los imaginarios de cómo la gente se guía y se representa Caracas. Ella, la escultura, es en ese doble sentido la concreción de un imaginario.

Por otra parte, suscitó interés el revuelo que causó en las autoridades municipales, partidarias del gobierno actual, la restauración de la obra. Quedó en evidencia cómo en otros casos, de obras que también sufrieron un deterioro visible, no llamaron la atención de las autoridades municipales actuales para detener dicho proceso de deterioro. R. Esteva-Grillet (comunicación personal, 3 de junio, 2005) opinó al respecto:

¿Por qué María Lionza? Porque María Lionza viene a ser representativa entonces de ese nacionalismo cultural, ¿Verdad? Y como ese nacionalismo cultural está dentro de la política del gobierno, es una religión que no es de los poderosos, es una religión de los marginales, hay que ganarse a los marginales arreglándoles la estatua de su diosa (...) sin duda alguna el gobierno quiso sacarle provecho, ganar votos ante esa sector de la población muy desasistido.

Entonces la escultura de María Lionza llegó a fracturarse el 06 de junio de 2004. Tuvo una gran cobertura mediática, surgió interés por parte del gobierno en su restauración, se desencadenó en torno a la misma una pugna entre Fundapatrimonio y el COPRED, es un hito en la mente de los caraqueños (sin importar creencias ni clase) y al momento de faltar el hito se sustituyó por una reproducción. S. Imber (comunicación personal, 19 de julio, 2005) comentó sobre la sustitución de dicho ícono "(...) tú no puedes falsificarla. Es otra mentira más, tú no puedes vivir mintiéndole al pueblo (...)".

Aún presentes todas estas particularidades en la fracturada María Lionza de Colina, al finalizar este estudio no se habían encontrado ni los recursos para restaurarla, ni se solventó el problema del futuro lugar de la pieza.

(Ver Anexos Ñ y O)

3.5. Monumento a Colón en el Golfo Triste de Rafael de la Cova

(Ver Anexo P)

Material: bronce y mármol

Dimensiones: 11,5 metros de altura

Año: 1904 (inauguración)

Ubicación Actual: Paseo Colón, Los Caobos

El acercamiento a la obra del escultor del siglo XIX, Rafael de la Cova, resultó a veces infructuoso. Calzadilla (1982) comentó al respecto:

(...) Para los historiadores, la escultura hecha en nuestro país durante el siglo XIX no cuenta a la hora de balances plásticos. Ramón de la Plaza, nuestro primer historiador de arte, le dedica sólo algunos párrafos para referirse con algún detalle a Rafael de la Cova y Eloy Palacios. (p.73)

Mas adelante sobre la temática desarrollada por los escultores del siglo XIX en Venezuela, continuó Calzadilla (1982):

Restringido su campo de acción a servir al culto funerario o a proveer imágenes que coronaran los

monumentos públicos, al escultor venezolano del XIX le bastará adquirir la técnica indispensable para lo que de él se exige una sociedad que ve en la cultura un medio de perennizar el recuerdo de sus hombres importantes (p.73).

Con estas referencias de Calzadilla, se entendió el momento histórico por el que atravesó la carrera artística de Rafael de la Cova. Un artista que en su época solamente tenía oportunidad de hacer pública su obra a través de los monumentos funerarios o si algún ente gubernamental solicitaba su trabajo.

Por otra parte, el Monumento de Colón también se vio afectado por el crecimiento de la ciudad, por lo que su ubicación original cambió. Así lo apuntó Schael (1968) "Boulevard Macuro y estatua de Cristóbal Colón erigida con motivo de cumplirse 400 años de la llegada del Almirante, en su tercer viaje (...) Hoy es el cruce o paso al nivel de las Avenidas Urdaneta y Fuerzas Armadas."(p.97). (Ver Anexo Q)

Entonces en 1937 se trasladó el monumento al Paseo Colón en Los Caobos. Esta obra de de la Cova no había sufrido mayores daños, hasta que el 12 de octubre de 2004 se organizó una manifestación que tenía como punto final la llegada al Colón.

Previamente, el 12 de octubre antes conocido como "Día de la raza", según decreto presidencial (número 2.028, 10 de octubre de 2002) pasó a ser llamado "Día de

la Resistencia Indígena". Pues parte del discurso del Presidente de la República, Hugo Chávez, eran sus ideas y reclamos ante España y la conquista. Hablaba sobre el genocidio étnico que se suscitó en el país con la llegada de los españoles. R. Esteva-Grillet (comunicación personal, 3 de junio, 2005) comentó:

¿Qué ha pasado con el Colón aquí? (...) Tanto el discurso, como se dice, (...) tanto se lleva el cántaro a la fuente que en algún momento se rompe, (...) es decir, tanto se insiste en lo despreciable que fueron los españoles que hasta el mismo Bolívar los calificaba de lo peor, eran peor que el diablo, palabras textuales en la interpretación del Presidente de la República, de Chávez que, bueno, empezaron a salir escritas (...)

El interés por enaltecer los valores indígenas y los valores bolivarianos fueron ideas también repetidas por el mandatario. Las opiniones que surgieron tras el discurso del Presidente resultaron variadas, hay quienes apuntaban a que la intención era ganarse a los países con mayorías indígenas, y otros afirmaban que el mandatario quería hacer pública sus ideas antiimperialistas. R. Esteva-Grillet (comunicación personal, 3 de junio, 2005) así lo comentó:

¿Qué tiene que ver la guerra de Irak con la estatua de Colón? España, Aznar, apoyando la guerra de Irak y el supuesto antiimperialismo de nuestro presidente. Entonces llega el 12 de octubre (...) ha estado

machacando desde la guerra de Irak, ¿verdad? la cuestión del 12 de octubre en contra de los españoles, pero no es en contra de los españoles, es en contra de Aznar. Porque ahora, como no está Aznar, sino que está Rodríguez Zapatero, que es un socialista, entonces viva España y venga El Quijote. Pero ya el daño está hecho, porque el nivel de violencia del discurso, anima a los fanáticos violentos a descargar ese odio en la destrucción, que no es, ya no es gratuita, pero en obras de arte.

Así explicó Esteva-Grillet las ideas detrás del acontecimiento llevado a cabo por partidarios del gobierno el 12 de octubre de 2004, cómo dejaron ver en sus consignas los manifestantes. (ver Anexo R)

Pero cómo se llevó a cabo, también llamó la atención, pues la invitación a dicha manifestación fue pública. Por diversos medios se hizo el llamado, uno de ellos fue www.aporrea.org (portal de partidarios del gobierno) dónde se podía observar un panfleto invitacional, cuyos mensajes dejaron poco a la imaginación. (Ver Anexo S)

Toda protesta debe ser acompañada por la policía para asegurar el resguardo del orden público. Esta manifestación no contó con la vigilancia pertinente (aunque había sido anunciada públicamente), permitiendo así que un grupo de manifestantes tumbaran dos estatuas del Monumento, el Colón y la alegoría de Venezuela, y las arrastraran por el suelo. Posteriormente, las piezas fueron introducidas en un camión que las llevó a las

puertas del Teatro Teresa Carreño, dónde se estaba llevando a cabo una Cumbre.

La idea era poder llevar los restos de las estatuas al primer mandatario, en el trayecto la Policía de Caracas interceptó el camión y detuvo a 5 personas.

Como resultado, este acontecimiento tuvo varias lecturas, no sólo por los diferentes bandos políticos, sino por los investigadores de arte, como ya antes mencionara Esteva-Grillet (2004). M. Novoa (comunicación personal, 3 de mayo, 2005) opinó sobre lo sucedido "(...) bueno era el acto del 12 de octubre, hubo un grupo que hace una interpretación del símbolo de Colón, (...) lo dirige hacia la persona donde convergen todas las culpas de un genocidio étnico, que sería Colón".

De esta forma, Novoa (2005) admitió lo simbólico del acto llevado a cabo en contra de una obra de arte. Igual a la línea del discurso de los partidarios del gobierno quienes reprocharon el acto públicamente, pero no del todo, según la opinión de R. Esteva-Grillet (comunicación personal, 3 de junio, 2005):

Las primeras declaraciones que hubo para el momento del responsable de la ciudad de ese sector, Freddy Bernal, por supuesto condena el acto. Muchos intelectuales (...) que adhieren al régimen condenaron el acto pero dejaban entrever que les entraba un fresquito por dentro. Es decir, en el fondo que qué bien que hicieron eso, ¿verdad? pero 'no, las obras de arte no hay que destruirlas'.

Contrariamente, en la historia de la ciudad han sido pocos los actos de destrucción de una obra de arte por ideas políticas. R. Esteva-Grillet (comunicación personal, 3 de junio, 2005) comentó otros casos:

Hay otro tipo de destrucción de estatuas, (...) incluso, históricos, por razones políticas, ¿no? Eso no es una novedad absoluta. En la misma Venezuela, en el siglo XIX, en dos ocasiones las dos estatuas (...) principales de Guzmán Blanco, en Caracas, fueron destruidas por la masa. Sobre todo por estudiantes (...) Guzmán Blanco cuando llegó al poder las mandó a colocar de nuevo, y cuando volvió a caer del poder, las volvieron a quitar, ¿verdad? Porque fue el único gobernante que se levantó estatuas a sí mismo.

Aparte de las estatuas de Guzmán Blanco (ver Anexo T), otro incidente al que R. Esteva-Grillet (comunicación personal, 3 de junio, 2005) hizo referencia cómo destrucción de una obra de arte de una forma simbólica y con vinculación política, fue lo sucedido con el modelo en escala reducido de la Estatua de la Libertad que estaba en Valencia. Este acontecimiento también fue ejecutado por personas adeptas al gobierno actual.

Otra singularidad de la manifestación del 12 de octubre del 2004 fueron las piezas en sí que fueron destruidas del monumento: la figura que representaba a Colón en lo alto y la alegoría de Venezuela que estaba a sus pies (ver Anexo U). Lo que implicó cierta planificación, o por lo menos conocimiento de la obra.

Entonces, los manifestantes no sólo protestaron con pancartas en contra de la guerra de Irak o de Colón, también agredieron el monumento con graffitis. Posteriormente se llevó a cabo el rompimiento de las dos piezas anteriormente mencionadas, a plena luz del día, un domingo en Plaza Venezuela.

Lo que sucedió con el Monumento de Colón en el Golfo Triste trascendió, en buena medida, por el valor simbólico que tuvo la destrucción de esta obra de arte cómo forma de protesta (en cierta forma, debido a una interpretación del discurso oficial), y la cobertura mediática que este hecho implicó. M. Ramos (comunicación personal, 20 de junio, 2005) comentó al respecto:

Sí, todas las demás situaciones se pueden politizar a lo largo del camino, la que yo creo que nace politizada, con una profunda agresión ideológica y lo más peligroso, lo más peligroso de todo no es lo que dijo el líder, sino la capacidad de seguimiento que el líder tiene (...)

Culminada esta investigación, el Monumento de Colón en el Golfo Triste no ha sido restaurado, se sigue esperando la actuación de las autoridades para llevar a cabo su restauración. No se pudo concluir el paradero de todas las piezas, pues los entrevistados dieron informaciones no coincidentes sobre las mismas.

(Ver Anexos V y W)

CAPÍTULO 2

MARCO METODOLÓGICO

1. Proyecto

1.1 Formulación del problema

¿Cuáles son las posibles causas que generan el deterioro del arte urbano en la ciudad de Caracas?

1.2 Descripción del problema

Caracas es una ciudad que cuenta con obras de arte inscritas en los espacios públicos. Las mismas están ubicadas en plazas, avenidas y autopistas. En la actualidad las obras se encuentran deterioradas.

Existe la sospecha, este proceso se ha manifestado a lo largo de la historia de la ciudad. Lo que puede ser, en parte, por la conflictiva relación del caraqueño con sus raíces.

Hoy en día, ésta problemática se encuentra inmersa en un panorama de crisis. Ambos factores determinan la postura del ciudadano y de los entes gubernamentales, con relación al arte urbano. De continuar sucediendo, las piezas de arte urbano en Caracas pueden, en un futuro, seguirán desapareciendo.

1.3 Delimitación

Caracas es una ciudad que cuenta con gran cantidad de piezas de arte en la calle. Por una parte están los bustos y estatuas, organismos que promueben intervenciones artísticas como el Metro de Caracas, Alcaldías, instituciones públicas, ONG's y entes privados.

Tomando en cuenta lo expuesto anteriormente, el estudio se centra en cinco piezas, las cuales son escogidas partiendo de un criterio de selección basado en determinadas características relacionadas con las obras. Dichas características no

necesariamente, están presentes en todas las obras. Las mismas se componen por el valor simbólico, el valor artístico, la cobertura mediática y las evidencias del daño.

Las obras de estudio son: Monumento a Colón en el Golfo Triste de Rafael de La Cova, María Lionza de Alejandro Colina, Esfera de Caracas de Jesús Soto, Fisicromía de la Plaza Venezuela, Homenaje a Don Andrés Bello, de Carlos Cruz-Diez y Abra Solar, de Alejandro Otero.

1.4 Justificación del problema

En vista del estado en que se encuentran las obras de arte urbano en Caracas, es relevante crear un mecanismo que evidencie dicha problemática. En este sentido, se plantea la realización de un video documental que muestre los resultados obtenidos de la investigación; Con el fin de servir de ventana para entender la relación de la ciudad con su arte. De esta manera intentar generar conciencia ciudadana sobre un problema que le concierne a todos los caraqueños.

1.5 Objetivo general

A través de una nueva perspectiva y con un enfoque distinto al de la denuncia, se busca transmitir un mensaje que llame la atención y difunda las causas de fondo que generan el deterioro del arte urbano en Caracas. Tomando como base la relación del caraqueño con su ciudad.

1.6 Objetivos Específicos

- Crear una pieza audiovisual que a pesar de desarrollar un tema denso, sea comprendida por

el espectador, sin importar sus conocimientos previos con relación al arte.

- Hacer un documental orientado hacia el montaje cinematográfico, alejado lo más posible de trabajos de corte televisivo.
- Lograr una reflexión sobre Caracas y sus habitantes, partiendo del estado de las obras de arte inscritas en los espacios públicos.

1.7 Tipo y diseño de investigación

Debido a que el deterioro del arte es un problema actual, las fuentes de información para el estudio se encuentran dispersas y en ocasiones resultan de difícil acceso. A su vez, la temática está inmersa en una serie de factores vinculables con la sociedad, la historia y la idiosincrasia del caraqueño, por sólo mencionar algunas. Ello hace que los resultados obtenidos sirvan de aproximaciones sobre el tema que puedan servir de punto de partida para investigaciones futuras. Por lo tanto, el tipo de investigación es de carácter exploratorio.

En consecuencia, las fuentes de información comprenden una recopilación documental de libros, revistas y prensa. Además de hacer especial énfasis en entrevistas abiertas a personalidades del ámbito artístico del país.

No se realizarán cuestionarios con la finalidad de generar confianza y permitir mayor fluidez en las grabaciones. Se parte del principio de la no-intervención y ser observador de los hechos. Por lo tanto, la investigación es de corte no experimental.

1.8 Modalidad de tesis

Al realizar una pieza audiovisual para un medio de comunicación, el presente trabajo de grado se inserta dentro del apartado *Modalidad III: proyectos de producción*. A su vez, por ser un documental en video, que requiere una preproducción, producción y postproducción, es catalogado dentro de la *submodalidad 1: producciones audiovisuales*.

2 Metodología

2.1 Género

Al hombre, desde sus orígenes, le ha fascinado la idea de registrar el mundo que les rodea. En 1895, es lanzado el *cinématographe*, invento de los hermanos Lumière. Nace el cine y se originan dos vertientes: una dirigida hacia la industria del entretenimiento y el espectáculo; y otra hacía el registro de la realidad, el género del documental.

“La Ciudad Desechable”, partirá del principio que para entender la realidad, ésta debe ser analizada desde

todos los ángulos posibles. Es por ello que se plantea realizar entrevistas a personalidades que abarcan diferentes aspectos de la problemática del deterioro del arte urbano.

2.2 Entrevistados

Los entrevistados son figuras inmersas, de distintas formas, en el ámbito de las artes en el país. En su mayoría, son personas con agendas copadas, lo que supone una limitación de tiempo y espacio para la entrevista. Se buscará evitar la intervención del entorno, tanto hacia al sujeto como a todo lo que le rodea. Fotografiar al entrevistado en el ambiente donde se desenvuelve diariamente.

Por este motivo, las entrevistas serán grabadas en sus hogares u oficinas. No se realizarán puestas en escena que impliquen elementos como vestuario, maquillaje y escenografía.

Las personas a entrevistar son:

- Aura Colina, representante de la Fundación Colina.
- Carlos Cruz-Diez, artista plástico.
- Fernando de Tovar, curador de arte encargado de la restauración de la obra María Lionza por parte del COPRED.
- Hannia Gómez, representante de la Fundación de la Memoria Urbana.

- Iraí Rodríguez, representante del Metro de Caracas, adscrita a la coordinación de relaciones públicas.
- Jean Carlos Yáñez, ejecutivo de relaciones públicas del Metro de Caracas.
- María Elena Ramos, investigadora independiente y ex-directora del Museo de Bellas Artes.
- María Teresa Novoa, representante de Fundapatrimonio, organismo adscrito a la Alcaldía del Municipio Libertador.
- Miguel Ramos, presidente del Culto Natural de María Lionza.
- Milagros López, representante del Metro de Caracas, adscrita a la coordinación de relaciones públicas.
- Nelly Del Castillo, representante del COPRED.
- Pedro León Zapata, artista plástico.
- Roldán Esteva-Grillet, director del departamento de Artes Plásticas de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela.
- Silvia Neresoff, representante del Estudio Soto.
- Sofía Imber, periodista, fundadora y ex-directora del Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber.

- Tomás Musset, amigo de Jesús Soto, representante del Estudio Soto.
- Tulio Hernández, sociólogo.
- William Niño Araque, arquitecto e investigador de la Galería de Arte Nacional.

2.3 Estructura

Las teorías de arte resultan complejas y en ocasiones, difíciles de comprender. Por lo tanto, la técnica a emplear para narrar el documental estará orientada hacia una estructura cinematográfica. La cual se basa en conformar una pieza unitaria con cabos sueltos que mantengan cautivado al espectador.

En este sentido, la duración del documental no debe ser mayor de 20 minutos. La idea es desarrollar el tema a través de entrevistas, sin bloques divisorios. Ello busca alejarse lo más posible a documentales de corte televisivos.

A lo largo de la pieza, hay situaciones que se desarrollarán con una sucesión de cortes rápidos y simultáneos. Lo que permite mantener atrapado al espectador durante toda la pieza.

2.4 Propuesta visual y sonora

Todos los puntos señalados en el presente apartado reflejan el discurso estético de *La Ciudad Desechable*. Los cuales en su conjunto servirán de enlace entre las obras de arte, el caraqueño y su ciudad.

Encuadre

En primer lugar, la orientación del documental es servir de ojo espectador, una especie de figura omnipresente que observa a los entrevistados. Busca ubicar al público como un agente meramente contemplativo, pero acercándolo al objeto de estudio de la manera más

inmediata posible. Por consiguiente, los ángulos de cámara variarán entre cada entrevistado, afectando el punto focal de cada uno de ellos.

En ocasiones se emplearán encuadres donde los personajes a entrevistar estén en uno u otro lado del plano. En otros momentos, en picado o contrapicado. Esto permite reforzar la idea del acercamiento en diferentes ángulos. Pero a su vez, en las entrevistas se trabajará con planos medio, medio corto y primer plano. Lo que invita a establecer un vínculo de afinidad entre el entrevistado y el espectador.

Mediante tomas con diferentes ángulos, se simulará un acercamiento tímido por parte del espectador. Se busca emular una situación donde el público es quien realiza la entrevista. En este sentido, se omitirá el uso de narrador en off, son los entrevistados quienes se preguntan y responden entre sí, como una especie de mesa redonda donde el espectador es un oyente.

Iluminación

Se parte de la idea de la no-intervención como basamento primordial. Por lo tanto, se evitará a toda costa modificar el espacio a fotografiar. Esto se presenta como un elemento *sine qua non* para el desarrollo del documental. Elemento que a su vez, determina los lineamientos estéticos en la pieza.

Se trabajará básicamente con luz natural o con los recursos proporcionados por el entorno que rodea al entrevistado. Es por ello que las temperaturas de color

no serán equiparadas o modificadas, por el contrario van a ser registradas conforme suceden en la grabación.

Gráficos

En “La Ciudad Desechable” se empleará el caleidoscopio como imagen que conecta los elementos de la ciudad con las obras de arte. Ello se reflejará notoriamente en la presentación, créditos y los inserts.

El caleidoscopio como figura representa la capacidad de ver un objeto en diferentes ángulos. En este caso es una especie de visión panóptica, donde las situaciones referidas a las obras de arte, serán analizadas mediante la mayor cantidad de opiniones, de diferentes entes, que se relacionan con cada obra.

En otro ámbito, los grafismos se caracterizarán por tener movimientos que asemejan un caleidoscopio. En primer lugar, la presentación se construye con las piezas de arte deterioradas escogidas para el análisis. Dicha composición se realiza con una animación que luego queda fija, en ese momento aparece el título y nombre de los creadores del documental.

En segundo lugar, los inserts ó low bar son generados por un pequeño caleidoscopio en la parte inferior de la pantalla. Su ubicación varia de acuerdo a la composición del plano. Los inserts se crean a partir de elementos de la ciudad -un teléfono público, un edificio y una de las torres de Parque Central- que al armarse, de ellos emerge un cartón con el nombre y cargo del entrevistado.

Por último los créditos finales son presentados mediante un caleidoscopio formado por una casa. Su ubicación final es a la derecha del plano para que aparezcan mediante fade in-out, los créditos y agradecimientos.

Por otra parte, la paleta de color la determinarán los colores el marrón y ámbar. Los cuales simbolizan el cartón, lo desechable y reciclable. Lo que permite reforzar la idea de deterioro y desinterés del caraqueño hacia su arte, y como ha hecho de ésta "La Ciudad Desechable".

Música

El componente sonoro jugará un papel clave en la pieza. Los ritmos musicales que se escogerán para acompañar el documental deben tener una presencia constante de instrumentos de viento y percusión. El jazz y la salsa, separados o en fusión rítmica, servirán como piezas claves del documental. Dichos estilos musicales evocan a la ciudad, y de acuerdo al ritmo de la pieza le añadirá un componente de caos urbano, de olvido y desinterés.

La música estará presente como recurso de ilación entre los temas a desarrollar y en ocasiones, al contraponer las diferentes posturas de los entrevistados. Por último, la música sirve de acompañante al montaje, ya que será utilizada en momentos claves para imprimirle una característica de dinamismo a la pieza audiovisual.

3 Preproducción

3.1 Desglose de necesidades de producción

- *Cámara de video:* equipo con buen registro de imagen, preferiblemente de tamaño reducido para ser fácil de transportar a todos lados, en especial cuando se

realicen tomas de apoyo en diferentes zonas de la ciudad.

- *Trípode:* indispensable a la hora de realizar entrevistas, permite evitar movimientos indeseados y facilita la labor del camarógrafo.
- *Micrófono de balita ó de barquilla:* cardioide o direccional, para un óptimo registro de audio durante las entrevistas, ya que el micrófono suministrado por la cámara registra mucho ruido externo.
- *Cintas miniDV:* se tiene un estimado de 30 a 45 minutos por sesión, para un número de 18 entrevistados, más las tomas de apoyo -2 horas aproximadamente-, para un total de 12 a 15 cintas de 60 minutos cada una.
- *Cintas de VHS:* para realizar las copias manchadas para las transcripciones y el pietaje. Se necesitan, aproximadamente, 10 cintas de 2 horas cada una.
- *DVD:* para las copias del material ya editado. Se tiene contemplado un número aproximado de 10 copias.
- *CD:* para las copias que sean necesarias durante la edición y musicalización.

3.2 Presupuestos

Para contemplar un estimado que se ajuste a los costos reales, se solicitaron presupuestos en diferentes

casas productoras. A continuación se presentan los presupuestos obtenidos para cámara y edición.

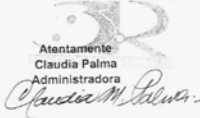
RIF.: J-30065191-6
NIT.: 02957021705



PRODUCCIONES
Publicidad&Mercado Audiovisual

Señores: Elena Pastor		Presupuesto Nro. 206-05	
RIF: CI. V-15.165.755	Fecha: 30/8/05	Duración: Contado	
Atención:	Telf.:		
De: Francisco Rojas Álvarez	Telf.: 239-52.07		

Cantidad	Concepto	Precio Unitario	Monto Total
18	Días de Alquiler de equipos de video para producción Incluye: Cámara, Camarógrafo, Trípode y Microfonía	800,000.00	14,400,000.00
Sub-Total			14,400,000.00
IVA 15.00%			2,160,000.00
Total:			16,560,000.00



Atentamente
Claudia Palma
Administradora

Urb. Los Rucos, Calle Los Laboratorios, Edif. QUORUM, Piso 1, Ofc. 1-F Caracas-Venezuela
Tifs.: 0212-239.5207 Fax: 0212-239.1842 Cel.: 0414-335.4595 e-mail: francisco3r@cantv.net

INSTITUTO DE FORMACION CINEMATOGRAFICA COTRAIN

Av. Las Acacias, Qta El Campito N.59 Urb. La Florida
Telefax: 730 17 86 / 731 66 69 Correo: cotrain@cantv.net
RIF: j- 002363843

Caracas 29 de Agosto de 2005

Para:
De: COTRAIN

PRESUPUESTO

Cantidad (dias)	Equipo	Costo Unitario	Costo Total
18	Camara Minidv HC65	200.000	3.600.000
18	Operador	120.000	2.160.000
18	Micrófono Balita	18.000	324.000

Total: Bs. 6.084.000

Liliane Blaser
Encargado de Servicios Audiovisuales

R/F: J-30085191-8
NIT.: 02957021705

Señores:	Elena Pastor	Presupuesto	Nro. 205-05
R/F:	Cl. V-15.165.755	Fecha:	30/8/05
Atención:		Teif:	
De:	Francisco Rojas Alvarez	Teif:	239-52.07

Cantidad	Concepto	Precio Unitario	Monto Total
12	Horas de Edición y post producción de video	70,000.00	840,000.00
Sub-Total			840,000.00
IVA 15.00%			126,000.00
Total:			966,000.00

Atentamente
Claudia Palma
Administradora

Claudia M. Palma

Urb. Los Ruices, Calle Los Laboratorios, Edif. QUORUM, Piso 1, Ofc. 1-F, Caracas/Venezuela
Tf's: 0212-239.5207 Fax: 0212-239.1542 Cel.: 0414-335.4599 e-mail: francisco3r@cantv.net

A continuación, se realiza una ponderación entre los presupuestos brindados por los proveedores y los recursos disponibles. El presupuesto inicial sirve de guía para

estimar los gastos que serán generados por la producción de documental.

ESTIMADO DE GASTOS					
Nombre del Proyecto		La Ciudad Desechable			
Fecha de entrega		07 de septiembre de 2005			
Directores		Elena Pastor / Luisa Aveledo			
Productores		Elena Pastor / Luisa Aveledo			
Ítem	Proveedor	Descripción	Cant	Unit.	Total
Cámara MiniDV	Elena Pastor	Marca Sony modelo: DCR-HC40	01	-----	0
Trípode	Elena Pastor	Para uso fotográfico	01	-----	0
Micrófono	Pablo Electrónica	Marca Dinamic 49BMD150	01	45.000	45.000
Cintas MiniDV	Martel	Marca Panasonic de 60 minutos	15	15.500	232.500
Cintas VHS	Martel	Marca Maxell de 2 horas	10	3.300	33.000
Cintas DVD	Martel	Marca Maxell de 4.7 mega	15	4.500	67.500
Edición y post- producción	3R Producciones	Costo por hora	12	70.000	840.000
Viáticos					100.000
Imprevistos					200.000
				TOTAL	1.518.800
				L	

3.3 Plan de rodaje

Cronograma de actividades, relativas a la producción y post-producción. Lo que permitirá una optimización del

tiempo y recursos disponibles en torno a la producción del documental.

Actividades programadas

Pre-producción

1. Definir la orientación y delimitación del tema.
2. Investigación mediante lectura de libros, revisión del material hemerográfico, navegación por Internet.
3. Establecer las vías de comunicación con los entrevistados.
4. Fijar las fechas de grabación.
5. Solicitar material audiovisual -noticias y entrevistas- a canales televisivos.
6. Diseñar la estética y discurso visual.
7. Solicitar los presupuestos.
8. Comprar los equipos y materiales necesarios para la producción.

Producción

1. Realizar cada una de las entrevistas.
2. Grabar tomas de apoyo, necesarias para complementar visualmente a las entrevistas.
3. Recopilar imágenes para apoyar la edición en la Biblioteca Nacional, libros y de ser posible con fotografías vinculados al arte.

Post-producción

1. Transcribir cada entrevista.

2. Redactar un guión base o pre-guión.
3. Picturar las imágenes seleccionadas -entrevistas y tomas de apoyo-
4. Redactar el guión de montaje ó guión técnico.
5. Musicalizar en función al montaje.
6. Edición preliminar.
7. Diseñar los recursos gráficos.
8. Edición final.
9. Copiar el material.

Plan de producción con fechas

MAYO						
LUN	MAR	MIER	JUE	VIE	SAB	DOM
02	03 Ent. María Teresa Novoa	04	05	06	07	08
09 Trascripción	10	11 Ent. Tulio Hernández	12	13 Ent. Nelly del Castillo	14	15
16	17 Ent. Pedro León Zapata	18 Trascripción	19	20 Ent. Fernando de Tovar -casa Ibarra UCV-	21	22
23	24	25 Trascripción	26	27	28 Ent. Aura Colina	29
30	31					

JUNIO						
LUN	MAR	MIER	JUE	VIE	SAB	DOM
		01 Trascrip- ción	02	03 Ent. Roldán Estva- Grille	04	05
06	07 Trascrip- ción	08 Ent. Milagros López e Iraís Rodríguez -Metro-	09 Ent. Silvia Neresoff, Tomás Musset y Jean Carlos Yáñez -Estudio Soto-	10	11 Ent. Miguel Ramos	12
13 Ent. Hannia Gómez	14	15 Trascrip- ción	16 Trascrip- ción	17	18	19
20 Ent. María Elena Ramos	21	22 Trascrip- ción	23	24	25	26
27	28	29	30			
JULIO						
LUN	MAR	MIER	JUE	VIE	SAB	DOM
				01	02	03
04	05	06	07	08 Ent. William Niño Araque	09	10
11	12 Trascrip- ción	13	14	15	16	17
18	19 Ent. Sofía Imber	20 Trascrip- ción	21	22	23 Tomas de apoyo	24

25	26 Pietaje	27 Pietaje	28 Pietaje	29	30 Tomas de apoyo	31
AGOSTO						
LUN	MAR	MIER	JUE	VIE	SAB	DOM
01 Guión	02 Guión	03	04 Gráficos	05	06	07
08 Musicali- zación	09 Gráficos	10 Edición 1er corte	11	12 Edición 2do corte	13	14
15 Musicali- zación	16 Edición final	17	18 Copias	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					
OBSERVACIONES: La entrevista a Carlos Cruz Diez, se realizó el 05 de octubre de 2004, ya que el artista reside en París y su visita - no planificada ya que fue producto del fallecimiento de su esposa- fue un evento oportuno para la producción del documental.						

3.4 Estructura básica de guión

Tema

La relación conflictiva del caraqueño con su ciudad.

Trama

A través de cinco obras de arte, se busca evidenciar el deterioro del arte urbano en Caracas visto como el

reflejo una situación actual y de la relación de los ciudadanos con su pasado histórico.

Sinopsis

A lo largo de la historia de Caracas se ha intentado rehacer la ciudad, para que ella represente un ícono de la modernidad. Pero, ¿qué pasa cuando una ciudad pone toda su esperanza en el futuro y borra el pasado?

Algunas obras de arte urbano han ido desapareciendo. La conflictiva relación de los caraqueños con su pasado se nota en acciones y omisiones tanto de sus autoridades, como de sus ciudadanos, con relación a estas obras en la actualidad.

El documental *La Ciudad Desechable* parte del análisis del deterioro de las siguientes obras de arte urbano: el Monumento a Colón en el Golfo Triste de Rafael de la Cova, la María Lionza de Alejandro Colina, el Abra Solar de Alejandro Otero, la Fisicromía Homenaje a Don Andrés Bello de Carlos Cruz-Diez, y la Esfera de Caracas de Jesús Soto.

Fueron entrevistados varios investigadores de arte y representantes de instituciones que tienen alguna responsabilidad ante la actual situación. Las opiniones son presentadas de manera contrapuesta, en donde todos tienen espacio para hablar, así como analizar el problema de fondo. Porque mientras todos los caraqueños hablan y comentan, se va desechando lo que se conoce por ciudad.

4. Post Producción

4.1 Preguión:

1. Presentar a Caracas como una ciudad bella con obras de arte inscritas en los espacios públicos. Sensación de amor hacia la ciudad.
2. Demostrar someramente, el problema del deterioro del arte.
3. Título del documental.
4. Mediante entrevistas y tomas de apoyo, evidenciar la problemática del crecimiento de las ciudades.
5. Como resultado del punto anterior, demostrar la pérdida de los espacios públicos -plazas, calles y avenidas- vinculado directamente a las obras de arte urbano.
6. Deterioro del Monumento a Colón en el golfo triste en Plaza Venezuela. A través de noticias presentar la influencia del discurso político.
7. Indispensable la declaración de Freddy Bernal: "estamos re-escribiendo la historia..."
8. Entrevista de Cruz-Diez para desarrollar el concepto de la pérdida de la memoria urbana.
9. Traslado de la estatua de María Lionza afecta la memoria de la ciudad.
10. Pugna entre el COPRED y Fundapatrimonio.
11. Misa de Soto.
12. Deterioro de la Esfera de Caracas por vandalismo y robo de la pieza. Falta de cuidado por parte de las autoridades.

13. Conversaciones para restaurar la pieza: entrevistas de Metro y Estudio Soto.
14. Falta de patrullaje para el cuidado de obras.
15. Estado actual de la obra Fisicromía de Cruz Diez en Plaza Venezuela. Particularmente se debe desarrollar las ideas de inseguridad y falta de patrullaje.
16. Contraponer el deterioro de Abra Solar de Otero con la inseguridad, teniendo en cuenta que la obra está conformada por una estructura metálica con piezas pesadas y difíciles de armar.
17. Desarrollar idea sobre la falta de aprecio del caraqueño hacia su arte.
18. Mencionar la relación conflictiva de la sociedad con su pasado.

4.2 Pietaje de tomas seleccionadas

El siguiente pietaje está conformado sólo por las entrevistas y tomas de apoyo seleccionadas para la digitalización.

ENTREVISTAS					
TAPE	IN	OUT	ENTREVISTADO	NARRACIÓN	NOTA
C001	00:10:37:00	00:13:50:00	Carlos Cruz-Diez	Desde: La mayor parte (...) Hasta: nadie le da nada	
C001	00:13:07:00	00:14:27:00	Carlos Cruz-Diez	Desde: Es la historia (...) Hasta: y en la pestilencia	Varias tomas
C001	00:36:45:00	00:37:06:00	María Teresa Novoa	Desde: Consideramos que el (...) Hasta: de la ciudad, de sitio	

C001	00:39:49:00	00:40:40:00	María Teresa Novoa	Desde: Quiere decir que (...) Hasta: en grandes metrópolis	
C001	00:40:57:00	00:41:31:00	María Teresa Novoa	Desde: Ese caso, bueno (...) Hasta: que sería Colón	Toma muy oscura
C001	00:42:35:00	00:43:08:00	María Teresa Novoa	Desde: Sin embargo en el (...) Hasta: un valor extraordinario	Toma muy oscura
C001	00:43:05:00	00:43:16:00	María Teresa Novoa	Es un acto completamente reprochable	Toma muy oscura
C001	00:55:16:00	00:55:36:00	María Teresa Novoa	Desde: De todas maneras (...) Hasta: hicieron ese daño	
CAMBIO DE CINTA					
C002	00:22:39:00	00:23:04:00	María Teresa Novoa	Desde: Creo que las sociedades (...) Hasta: los ciclos de vida	
C002	00:36:33:00	00:37:21:00	María Teresa Novoa	Desde: No entendemos cómo (...) Hasta: es el humo	
CAMBIO DE CINTA					
C003	00:10:34:00	00:11:15:00	Tulio Hernández	Desde: Y luego hablan (...) Hasta: ella misma produce	
C003	00:12:44:00	00:13:43:00	Tulio Hernández	Desde: Sí, pero no tiene (...) Hasta: tenemos que tener aquí	
C003	00:13:48:00	00:14:52:00	Tulio Hernández	Desde: O incluso en lugares (...) Hasta: no es mi problema	Varias tomas
C003	00:30:59:00	00:32:23:00	Tulio Hernández	Desde: No hay un solo (...) Hasta: naturales del mantenimiento	
C003	00:35:47:00	00:36:40:00	Nelly Del Castillo (COPRED)	Desde: Generalmente cuando se (...) Hasta: en cualquier momento	
CAMBIO DE CINTA					
C004	00:04:32:02	00:04:53:11	Pedro León Zapata	Desde: Bueno, eso lo (...) Hasta: quieran destruir	
C004	00:20:14:22	00:20:53:15	Pedro León	Desde: Pero en	Suena el

			Zapata	Venezuela (...) Hasta: se mueve una estatua	timbre de la casa
C004	00:25:21:16	00:25:54:12	Pedro León Zapata	Desde: Cuando permiten (...) Hasta: lesionado en su economía	Se escucha algo que se cae al suelo
CAMBIO DE CINTA					
C005	00:03:36:26	00:04:09:20	Fernando De Tovar (COPRED)	Desde: Se hicieron muchas (...) Hasta: buenísimas condiciones	Hay un sonido extraño, zoom in a la estatua y la explicación
C005	00:10:41:05	00:11:01:03	Fernando De Tovar (COPRED)	Desde: Yo por eso digo (...) Hasta: actuar con rapidez	
C005	00:55:22:24	00:56:03:25	Aura Colina	Desde: Mira, yo le agradezco (...) Hasta: esta llevando a cabo	
CAMBIO DE CINTA					
C006	00:05:06:18	00:05:31:12	Roldán Esteva-Grillet	Desde: Y por supuesto (...) Hasta: igual de desprotegidas	
C006	00:14:03:13	00:14:35:20	Roldán Esteva-Grillet	Desde: Esto es simplemente (...) Hasta: con las herrerías	
C006	00:15:17:01	00:15:57:14	Roldán Esteva-Grillet	1. Frase desde: Simplemente las (...) Hasta: de Alejandro Otero 2. Frase desde: Eso no (...) Hasta: una noche	Hay dos frases por extraer del texto pietado
C006	00:17:45:11	00:19:02:14	Roldán Esteva-Grillet	1. Frase desde: ¿Qué tiene que (...) Hasta: nuestro presidente 2. Frase desde: La cuestión de (...) Hasta: en obras de arte	Hay dos frases por extraer del texto pietado
C006	00:47:21:14	00:47:26:10	Roldán Esteva-Grillet	Frase: Donde ahorita está el clon	
C006	00:56:38:23	00:56:57:11	Roldán Esteva-Grillet	Desde: Y desde el año (...) Hasta: propias obras	

CAMBIO DE CINTA					
C007	00:39:22:23	00:39:38:07	Milagros López	Desde: Yo creo que (...) Hasta: no se da cuenta	
C007	00:48:07:12	00:49:22:27	Iraís Rodríguez	1. Frase desde: Bueno en principio (...) Hasta: proceso de restauración 2. Frase desde: Queremos apuntar (...) Hasta: de la obra en sí	Hay dos frases por extraer del texto pietado
C007	00:52:15:25	00:52:47:21	Milagros López	1. Frase desde: Metro tiene (...) Hasta: entres gubernamentales 2. Frase desde: Porque nosotros (...) Hasta: básicamente 3. Frase desde: Más allá (...) Hasta: de las obras	Hay tres frases por extraer del texto pietado
C007	00:57:33:13	00:57:43:26	Milagros López	Desde: El Metro va mucho (...) Hasta: no se han percatado	
CAMBIO DE CINTA					
C008	00:01:58:00	00:02:15:25	Milagros López	Desde: Y la gerencia (...) Hasta: obras de Cruz-Diez	
C008	00:21:37:17	00:21:56:27	Tomás Musset	Desde: El aluminio (...) Hasta: arepa del día	
C008	00:22:45:06	00:22:58:04	Tomás Musset	Frase: Lo de Otero por ejemplo, fíjate	
C008	00:25:12:23	00:25:40:29	Silvia Neresoff	Desde: Sí, hemos recibido (...) Hasta: que tiene el Metro de Caracas	
C008	00:33:24:15	00:33:30:13	Jean Carlos Yáñez	Desde: Estamos en la (...) Hasta: interno de la obra	
C008	00:34:04:26	00:35:09:29	Jean Carlos Yáñez	Desde: En la misma fase (...) Hasta: más integral	Eliminar cuando dice viernes 17
C008	00:43:34:02	00:44:18:15	Miguel Ramos	1. Frase desde: Indudablemente que las (...) Hasta:	Hay dos frases por extraer del

				pertenecía a la Universidad, o pertenece a la UCV 2. Frase desde: Entonces la Universidad se quedó (...) Hasta: un centavo	texto pietado
C008	00:47:47:15	00:48:04:26	Miguel Ramos	Desde: Entonces lo mejor es que (...) Hasta: que es la autopista	
CAMBIO DE CINTA					
C009	00:08:29:05	00:08:38:25	Hannia Gómez	Desde: La ubicación en el lugar (...) Hasta: la imaginaria de	
C009	00:13:53:12	00:13:58:17	Hannia Gómez	Este es un problema de delincuencia y es un problema de control policial	Cambio de temperatura con relación al pietaje anterior
C009	00:21:45:04	00:21:56:26	Hannia Gómez	Bueno hay dinero para muchas cosas	
C009	00:30:28:23	00:31:24:23	Hannia Gómez	Desde: Es una lucha (...) Hasta: convicción en todo esto	Interrupción
C009	00:53:10:18	00:53:39:24	María Elena Ramos	Desde: Lo que quiero mostrarles (...) Hasta: esa obra pesaba inmensamente	Cambiar imagen, existe una toma de apoyo de la foto en plano fijo y otra en tilt
CAMBIO DE CINTA					
C010	00:01:11:04	00:01:31:08	María Elena Ramos	Desde: Yo creo que es culpa (...) Hasta: en la es	Toma muy oscura
C010	00:22:23:08	00:22:50:08	María Elena Ramos	Desde: Que pasa con una obra (...) Hasta: vas a dejar una inexistencia	Toma muy oscura. Además el audio es bajo
C010	00:37:38:02	00:38:09:17	María Elena Ramos	Desde: Lo que sí creo (...) Hasta: símbolo de la modernidad	Toma muy oscura
C010	00:39:37:02	00:39:53:18	María Elena Ramos	Desde: La que yo creo nace (...) Hasta que el líder tiene	Toma muy oscura
C010	00:44:43:24	00:44:58:02	María Elena	Desde: Ese	Toma muy

			Ramos	deterioro de Alejandro (...) Hasta: algo de ahora	oscura
CAMBIO DE CINTA IMPORTANTE: En esta cinta (C011) hay una ruptura de time-code, el pietaje que se detalla a continuación se refiere a la primera parte de la cinta; la segunda parte -luego de la ruptura- son tomas de apoyo de la ciudad.					
C011	00:03:07:06	00:04:25:01	William Niño Araque	Desde: Nosotros en Caracas (...) Hasta: opulentas y desarrolladas	
C011	00:08:39:06	00:09:43:23	William Niño Araque	1. Frase desde: La conexión que el (...) Hasta: expresa por casualidad 2. Frase desde: Pero yo creo (...) Hasta: ciudades en el mundo	Usar recursos de apoyo. Subir audio, hay ruido externo
C011	00:12:14:03	00:13:20:13	William Niño Araque	Desde: De toda esta vandalización (...) Hasta: no reacciona	
C011	00:17:06:06	00:18:08:12	William Niño Araque	Desde: Yo diría que (...) Hasta: subterránea del Metro	
C011	00:22:41:00	00:23:07:00	William Niño Araque	Desde: Y hay que restaurar (...) Hasta: es una castración	Mucho ruido, sirve para los créditos
CAMBIO DE CINTA					
C012	00:01:43:00	00:02:36:15	Sofía Imber	Desde: De manera que (...) Hasta: instituciones privadas	
C012	00:05:07:00	00:05:56:00	Sofía Imber	Desde: Casi todo lo nuevo (...) Hasta: no conocía Chacao	
C012	00:05:59:00	00:06:25:00	Sofía Imber	Desde: A nosotros nos costó (...) Hasta: una cosa civilizadora	
C012	00:06:58:00	00:07:29:00	Sofía Imber	Desde: La ciudad creció (...) Hasta: una política poblacional	
C012	00:13:25:00	00:13:56:00	Sofía Imber	Desde: A mí eso me parece (...) Hasta: cómo los desea	

C012	00:25:30:00	00:26:06:00	Sofía Imber	Desde: y cuando empezaron (...) Hasta: hilitos así, para mí	
C012	00:26:26:00	00:27:22:00	Sofía Imber	Desde: que se reconstruya? No (...) Hasta: deshacerlo son minutos	
C012	00:43:06:00	00:43:42:00	Sofía Imber	Desde: Eso se ha hecho (...) Hasta: no te vale	Se oye un pájaro de fondo
CINTA VHS IMPORTANTE: Al ser una copia en VHS, las imágenes son bastante lavadas y llenas de granos. Además, todas las noticias -cuando son narradas en estudio- comienzan entrecortadas.					
VHS	00:00:00	00:02:31	Ana Karina Villalba	Desde: Una forma bien particular (...) Hasta: allí en el Paseo Colón	En estudio
VHS	00:04:52	00:05:21	Freddy Bernal	Estamos de acuerdo con re-escribir la historia, la estamos re-escribiendo	
VHS	00:08:22	00:11:40	Gladys Rodríguez y Gustavo Merino	1. Frase desde: Dijo que va a (...) Hasta: conservación de otras 2. Frase desde: Ni lo que (...) Hasta: autoridades	Gladis en estudio
CAMBIO DE CINTA					
C013	00:52:06:00	00:52:20:05	Indigente en Plaza Venezuela	Desde: Deberían repararla (...) Hasta: serían convenientes	Audio bajo, hay mucho ruido de fondo
C013	00:53:32:29	00:54:03:19	Indigente en Plaza Venezuela	Desde: Para mí, yo te (...) Hasta: que estoy seguro	Audio bajo, hay mucho ruido de fondo
TOMAS DE APOYO					
TAPE	IN	OUT	NOMBRE	DESCRIPCIÓN	COMENTARIOS
C001	00:16:10:00	00:16:50:00	Misa Soto	Paneo desde una pequeña esfera hacia el cura y el público	

C001	00:18:02:00	00:18:33:00	Misa Soto	Detalle y zoom out de la pequeña esfera que está en el altar	
C001	00:18:57:00	00:19:25:00	Misa Soto	Zoom in, pero desde lejos	
C001	00:20:28:00	00:20:51:00	Esfera naranja	Tilt down de los hilos, plano detalle	
C001	00:24:26:00	00:24:52:00	Esfera Naranja	Tilt up hilos	
C001	00:25:23:00	00:25:46:00	Esfera Naranja	Más de los hilos	
CAMBIO DE CINTA					
C002	00:12:22:00	00:12:53:00	Taller de Cruz-Diez	Tomas varias de fotos enmarcadas juntas en pizarra	
CAMBIO DE CINTA					
C003	00:47:52:00	00:48:22:00	Paneo de Caracas	Paneo de la catira, la taza de Nescafé, la bola de Pepsi, sólo tomas de Plaza Venezuela	Desde la terraza del COPRED, colores muy lavados
CAMBIO DE CINTA					
C004	00:39:14:00	00:39:30:00	María Lionza	Detalle del torso	Desde La Casona Ibarra en la UCV
C004	00:39:41:00	00:39:55:15	María Lionza	Paneo del torso	Desde La Casona Ibarra en la UCV
C004	00:43:31:19	00:46:15:01	María Lionza	Tomas varias, plano detalle de la danta	Desde La Casona Ibarra en la UCV
C004	00:53:44:00	00:54:12:05	María Lionza	Paneo del torso hacia la danta	Desde La Casona Ibarra en la UCV
CAMBIO DE CINTA					
C008	00:08:58:28	00:10:07:00	Fisicromía de Cruz-Diez	Tomas varias Paneo, plano fijo	Foto de la obra en buen estado
C008	00:29:45:10	00:30:40:00	Foto del artista plástico Jesús Soto	Tilt up y tilt down	Foto en blanco y negro
CAMBIO DE CINTA					
C010	00:49:59:00	00:51:20:00	Foto para locución de	Tomas varias Pplano fijo, zoom	

			María Elena Ramos	in, zoom out, tilt up	
CAMBIO DE CINTA IMPORTANTE: Recordar que esta cinta (C011), tiene ruptura en el time code. El pietaje descrito a continuación se refiere a partir de la mitad de la cinta en adelante.					
C011	00:00:29:00	00:00:34:00	Alrededores del Sambil	Fija	Esquina, personas caminando por la calle
C011	00:00:30:00	00:00:45:00	Sambil	Zoom in	Toma regular, usar como referencia
C011	00:00:47:00	00:01:33:	Alrededores del Sambil	Cámara car	Calle que baja del Metro
C011	00:01:36:00	00:02:09:00	Indigentes		Dos durmiendo, otro se dirige a la cámara
C011	00:04:04:00	00:04:40:00	Plaza de los Museos, Museo de Ciencias	Tomas varias, paneo de la fachada del Museo y un zoom in al pedestal	
C011	00:04:37:00	00:04:55:00	Parque Los Caobos	Fija y Zoom in	Cartel del gobierno
C011	00:05:11:00	00:05:24:00	Parque Los Caobos	Fija	Cartel viejo del Banco de Venezuela que tenía un árbol y el slogan es "Gracias por cuidar"
C011	00:05:18:00	00:05:35:00	Parque Los Caobos	Fija	Gente caminando
C011	00:05:37:00	00:06:07:00	Galería de Arte Nacional	Tomas varias. Fija de la fachada y paneo desde la fachada hasta el pedestal	Fachada
C011	00:06:07:00	00:06:22:00	Galería de Arte Nacional	Paneo de la fachada	Buena
C011	00:06:18:00	00:06:44:00	Barandas	Cámara car	Cerca de la mezquita
C011	00:06:46:00	00:06:59	Metro	Fija	Es la M, abajo se lee Colegio de Ingenieros
C011	00:07:21:00	00:07:45:00	Policía Metropolitana	Paneo de las patrullas	
C011	00:08:00:00	00:08:15:00	Previsora	Zoom out	

C011	00:08:50:00	00:09:16:00	Fisicromía	Paneo desde la gente, parejas hasta la obra	Parte trasera de la obra
C011	00:09:13:00	00:09:26:00	Fisicromía	Paneo	Parte delantera de la obra
C011	00:09:44:00	00:10:04:00	Cartel nueva sede GAN	Fija y zoom out	Letrero: "Pensamos en arte"
C011	00:11:12:00	00:11:31:00	Patrullas en cervecería	Paneo	
C011	00:11:24:00	00:11:44:00	Casa abandonada	Paneo	Tiene una frase escrita
C011	00:11:38:00	00:12:01:00	El Silencio	Paneo	Edificios amarillos
C011	00:11:54:00	00:12:28:00	Plaza Caracas	Fija y Zoom out	Llena de buhoneros
C011	00:12:49:00	00:13:17:00	El Silencio, Plaza O'Leary	Paneo desde la parte en restauración y el cartel de Fundapatrimonio	
C011	00:13:32:00	00:13:51:00	Teatro Junín	Fija	
C011	00:13:41:00	00:14:11:00	El Calvario	Tilt up y down	Toma oscura
C011	00:14:34:00	00:15:13:03	Casas abandonadas	Cámara car	Bastante textura, por un momento se observan los bloques del 23 de enero
C011	00:15:10:00	00:15:28:00	Metro	Paneo del nombre	Vieja estación del ferrocarril, cerca de Caño Amarillo
C011	00:15:20:00	00:15:57:00	Iglesia del Calvario	Se abre la toma y se ve la casa Santa Inés (ahora IPC)	
C011	00:16:00:00	00:16:26:00	Niños jugando con pistolas		
C011	00:16:58:00	00:17:22:00	Metro	Zoom out desde el nombre de la estación "El Silencio" y se ve indigente durmiendo	
C011	00:17:17:00	00:17:43:00	El Silencio, Plaza O'Leary y las Torres	Cámara car	Atardecer
C011	00:18:20:00	00:18:50:00	Nuevo Circo	Fija	Cartel "Nuevo centro endógeno"

					artístico y cultural"
C011	00:18:55:00	00:19:24:00	Museo de los Niños	Cámara car de la fachada	
CAMBIO DE CINTA					
C013	00:01:20:00	00:02:08:00	Avenida Libertador	Cámara car	Parte de Chacao
C013	00:03:28:00	00:04:07:00	Plaza al lado de la Nunciatura	Tomas varias. Tilt down, fija, y zoom out	En pedestal dice "Bienvenido"
C013	00:06:37:00	00:07:14:00	Indigente		En Plaza Venezuela, aunque no se reconoce el sitio, está cómo quitándole unas piezas a algo
C013	00:08:17:00	00:08:45:00	Abra Solar	Paneo	Toma oscura
C013	00:08:45:00	00:09:22:00	Abra Solar	Tomas varias. Paneo desde el Colón hasta el Abra Solar. Detalles de la estructura del Abra	
C013	00:11:05:00	00:11:31:00	Hotel 4C	Tilt up	Plaza Venezuela
C013	00:12:04:00	00:13:02:00	Fisicromía	Tomas varias. Paneo por delante, y paneo desde la obra hasta la catira y viceversa	
C013	00:13:25:00	00:13:44:00	Cartel SENIAT, Plaza Venezuela		"¿Sabe a dónde van sus tributos?", toma muy oscura
C013	00:15:47:00	00:16:03:00	Edificio Los Andes	Fija	"Asamblea Popular"
C013	00:16:21:00	00:16:45:00	Calle-ciudad	Tomas varias. Fija de pies caminando, luego cámara car	
C013	00:16:55:00	00:17:09:00	Restaurante con luces de neón	Cámara car	Plaza Venezuela
C013	00:17:03:00	00:17:03:00	COLÓN, restaurante arepería	Fija	Plaza Venezuela Sólo para usar el cartel

C013	00:17:52:00	00:18:12:00	Ranchos	Cámara car	
C013	00:19:06:00	00:19:40:00	Calle-ciudad	Tomas varias, esquina con frutero; gente viendo una vitrina	
C013	00:20:20:00	00:20:40:00	Calle-ciudad	Esquina un señor con su camión vendiendo aguacates	
C013	00:22:18:00	:00:22:36:00	Autopista	Cámara car	Bloques pintados con publicidad de Sedal
C013	00:23:30:00	00:23:46:00	Pare de Sufrir	Fija	Seleccionar toma corta
C013	00:24:00:00	00:24:15:00	Pare de Sufrir	Fija	Anuncio a lo alto
C013	00:24:24:00	00:24:43:00	Basura	Fija	
C013	00:25:10:00	00:25:47:00	Señora del aseo	Largo, mientras barre	
C013	00:25:52:00:	00:26:11:00	Ciudad-calle		Autobús recogiendo gente
C013	00:26:22:00	00:26:46:00	Ciudad-calle	Fija	Calle medio empinada, es buena, pero se atraviesan carros
C013	00:27:06:00	00:27:26:00	Ciudad-calle	Fija	Autobús "El Señor", toma desde el frente
C013	00:27:36:00	00:27:59:00	Buhoneros		
C013	00:27:52:00	00:28:08:00	Ciudad-calle		Autobús "Dios es amor", toma por detrás
C013	00:28:20:00	00:28:40:00	Buhoneros		Esquina vendiendo toallas
C013	00:29:04:00	00:29:31:00	Buhoneros	Cámara car	Ancianos intentan cruzar la calle
C013	00:29:28:00	00:29:50:00	Buhoneros	Secuencia: una muchacha pagando, la cámara la sigue mientras se va hacia otro lado	
C013	00:31:06:00	00:31:23:00	Ciudad-calle	Cámara car	Pared vieja, textura
C013	00:31:32:00	00:31:53:00	Ciudad-calle	Toma desde abajo, y entrompando los carros de frente	

C013	00:33:28:00	00:33:50:00	Buhoneros		Señora anciana vendiendo
C013	00:34:13:00	00:34:38:00	El Silencio	Toma general, lejos	Edificios
C013	00:35:06:00	00:35:28:00	Ciudad-calle		Carro pequeño de Ipostel cruzando entre autobuses
C013	00:37:27:00	00:37:46:00	Barrio	Cámara car	Casas humildes
C013	00:38:48:00	00:39:45:00	Ranchos	Tomas varias, detalles buenos	Niños jugando, subiendo escaleras, ropa guindada
C013	00:40:30:00	00:40:47:00	Ranchos	Toma establecimiento	
C013	00:42:48:00	00:43:09:00	Buhoneros	Cámara car	Gente, caos en Petare
C013	00:43:34:00	00:43:50:00	Ciudad-calle	Fija	Calle empinada
C013	00:43:52:00	00:44:12:00	Malabareando		Niño en una esquina malabarea y pide dinero
C013	00:44:28:00	00:44:55:00	Autopista	Toma desde abajo	Tráfico de carros
C013	00:45:46:00	00:46:10:00	Indigente		Indigente acomodándose para dormir en una parte de la autopista
C013	00:51:16:00	00:51:36:00	Plaza Venezuela	General del puesto de perros calientes "El Cartelúo"	Mendigo entrevistado hurga en la basura

CAMBIO DE CINTA

C014	00:00:00:00	00:00:16:00	Abra Solar	Plano general	
C014	00:00:11:00	00:00:50:00	Monumento de Colón	Tomas varias. Tilt up y down del monumento, hueco en el piso	
C014	00:00:52:00	00:01:36:00	Monumento de Colón	Tomas varias, detalle de una de las piezas, se ve el nombre del autor. Graffiti: Día de la resistencia indígena.	
C014	00:06:38:00	00:06:54:00	Indigente		Es mocho, toma en

					Plaza Venezuela,
C014	00:00:26:00	00:00:52:00	Hospital Clínico Universitario	Zoom out desde el nombre hasta la fachada	
C014	00:00:55:00	00:01:19:00	Cartel: no pisar la grama		Grama fea y basura
C014	00:05:57:00	00:06:30:00	Fisicromía	Tomas varias. Plano fijo de la Fisicromía y un pote lleno de basura al frente. Se abre la toma y muestra un indigente durmiendo	
C014	00:10:01:00	00:10:25:00	Parque Central	Paneo desde los carteles de la autopista hasta Parque Central	
C014	00:11:11:00	00:11:32:00	Autopista		Es desde el distribuidor del Paraíso, panorámica de la autopista
C014	00:15:58:00	00:16:14:00	Barandas	Cámara car	
C014	00:18:00:00	00:20:09:00	Autopista	Cámara car. Tomas varias de las vallas	Hay pedazos buenos y otros oscuros
C014	00:20:55:00	00:21:11:00	SENIAT	Fija	Muro antes del museo de transporte "Venezuela se construye con tus tributos"
C014	00:24:14:00	00:24:32:00	Plaza Altamira	Fija	
C014	00:24:39:00	00:25:01:00	Parque del Este	Paneo de la gente, kiosco vendiendo juguetes	
C014	00:25:01:00	00:25:31:00	Parque del Este	Paneo de distintos grupos de personas en la grama del parque, mucha gente	
C014	00:46:52:00	00:47:10:00	Parque del Este	Fija	Pote lleno de basura

C014	00:47:26:00	00:48:01:00	Parque del Este		Mucha gente caminando
C014	00:49:04:00	00:49:21:00	Parque del Este		Niños lanzándose por la grama
C014	00:49:38:00	00:49:54:00	Metro-Parque del Este-Obra		Toma corta de la obra con graffitis
C014	00:51:21:27	00:51:39:25	Parque del Este		Hombre de Inparques rascándose la barriga
C014	00:52:07:00	00:52:36:00	Pasarela rota		Dice: "Alcaldía de Sucre". Se atraviesa un carro en la toma

CAMBIO DE CINTA

ARTE01	00:14:38:03	00:15:20:00	Las 3 Gracias	Zoom in y out	
ARTE01	00:16:26:00	00:16:45:00	Las 3 Gracias	Paneo que termina en la obra	
ARTE01	00:19:06:00	00:19:35:00	Mural Cruz-Diez en el Güaire	Cámara car	
ARTE01	00:21:46:00	00:22:05:00	Monumento de Colón	Zoom out del graffiti que hicieron del Che	
ARTE01	00:26:10:00	00:26:31:00	Fisicromía	Paneo	Por detrás. Toma hecha en nov 2004
ARTE01	00:26:38:00	00:27:05:00	Fisicromía	Paneo. Luego zoom out desde Andrés Bello y al final un tilt	Por delante. Al final se pone oscura la toma
ARTE01	00:27:14:00	00:28:02:00	Fisicromía	Tomas varias	Hombre haciendo pipí. Toma movida
ARTE01	00:28:22:00	00:28:59:00	Fisicromía	Varios paneos, buen ángulo	
ARTE01	00:29:06:00	00:29:30:00	Fisicromía		Sale un hombre dentro de la obra
ARTE01	00:30:35:00	00:31:20:00	Mural Conductores de un país	Cámara car	Por un momento se ve el

					carro
CAMBIO DE CINTA					
ARTE02	00:31:22:00	00:31:44:00	Esfera Naranja	Fija	
ARTE02	00:32:42:00	00:33:02:00	Plaza Altamira	Tilt	
ARTE02	00:34:36:00	00:35:01:00	María Lionza	Toma por detrás	La estatua se ve oscura
CAMBIO DE CINTA					
CORPED 01	00:00:15:00	00:00:45:00	María Lionza	Plano fijo	Traslado de la estatua, autopista
COPRED 01	00:03:10:00	00:03:20:05	María Lionza	Plano fijo, zoom in	Personal del COPRED con franelas
COPRED 01	00:11:08:05	00:11:40:15	María Lionza	Detalle	Hombres conectan grúa en la obra
COPRED 01	00:27:07:05	00:26:21:18	María Lionza	Zoom back con paneo	
CAMBIO DE CINTA					
PERROS 01	00:25:51:23	00:26:20:00	Cota mil	Varios planos, zoom in - out	Tráfico
PERROS 01	00:22:35:00	00:29:40:10	Gente	Varios planos, zoom, in-out, detalle, paneo	Personas subiendo al metrobús en Altamira
PERROS 01	00:31:17:05	00:33:17:25	Tráfico	Varios planos	Tomas de buhoneros en autopista y mucho tráfico
PERROS 01	00:34:27:10	00:36:03:12	Sambil	Varios planos	Personas caminando hacia el Sambil
CAMBIO DE CINTA					
PERROS 02	00:26:30:01	00:26:39:10	Kiosco	Toma fija	
PERROS 02	00:29:33:10	00:30:20:00	Autopista	Toma fija	Amanece en la ciudad
PERROS 02	00:53:25:12	00:53:58:25	Metro	Varios planos	Muy temprano en la mañana, buhoneros en el metro
CAMBIO DE CINTA					
PERROS 03	00:40:07:10	00:40:29:10	Indigente	Toma fija	Indigente duerme, luz dorada en su rostro

CAMBIO DE CINTA					
VHS01	00:00:50	00:01:05	María Lionza	Varios planos generales	Trabajos en la grúa desde la autopista
VHS01	00:02:53	00:03:25	María Lionza	Varios planos generales	Trabajos en la grúa desde la autopista
VHS01	00:04:05	00:04:42	María Lionza	Planos cerrados y americanos	Trabajos en la grúa desde la autopista

4.3 *Guión técnico*

El presente guión técnico sirve de boceto para la edición, ya que durante la misma, puede ser modificado el montaje. Esto es posible ya que los documentalistas estarán dirigiendo todo el proceso de edición.

Tapa inicial	
FADE IN	
C011 00:03:07:06 - 00:04:25:01 Ent. William Niño Araque. Música suave tipo romántica (sentimiento de añoranza)	NOSOTROS EN CARACAS TENEMOS DOS EXPERIENCIAS DE ARTE PÚBLICO QUE NO ES ARTE URBANO, LA DIMENSIÓN PÚBLICA DE NARVÁEZ, DE ALEJANDRO COLINA, PERO SOBRETODOS DE CARLOS RAÚL VILLANUEVA, CON LAS ESPLÉNDIDAS EDIFICACIONES Y TERRAZAS, PERO TAMBIÉN ESTÁ LA DIMENSIÓN PÚBLICA DE TODOS LOS ARTISTAS QUE EN LOS TIEMPOS DEL CINETISMO COMO ALEJANDRO OTERO, CRUZ DIEZ Y SOTO, LOGRARON CONCRETAR EN LA CIUDAD UNA UTOPIA DE EVOLUCIÓN CULTURAL, UN SUEÑO EN EL CUAL LA CIUDAD O VENEZUELA ERA UNA CIUDAD PUNTA DE LANZA QUE A TRAVÉS DE LAS ALTAS TECNOLOGÍAS PODÍA TENER OBRAS DE DIMENSIÓN PÚBLICAS QUE PUDIERAN EMULAR LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LAS SOCIEDADES OPULENTAS Y DESARROLLADAS.
Fin de fondo musical. FADE OUT	
FADE IN	
Toma de apoyo de una plaza cuyo busto fue robado, en el pedestal hay un graffiti que dice Bienvenidos.	

buhoneros. Usarlas en el corte y dejarlas hasta el final con música de fondo.	ESPACIOS. O SEA, HAY ESPACIOS DE LA CIUDAD QUE DEBIDO A SU CRECIMIENTO VAN PERDIENDO VIGENCIA. POR LO GENERAL LA TENDENCIA ES QUE LOS PRIMEROS ESPACIOS QUE VAN PERDIENDO VIGENCIA DENTRO DE LA DINÁMICA QUE VA ADQUIRIENDO LA NUEVA CIUDAD SEAN LOS CASCOS HISTÓRICOS. ENTONCES LOS CASCOS HISTÓRICOS SON LOS PRIMEROS ABANDONADOS, SON LOS PRIMEROS DESOLADOS, SON LOS MÁS VANDALIZADOS. Y ESO LO PODEMOS VER EN GRANDES METRÓPOLIS, POR EJEMPLO EL CASCO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO.
C003 00:12:44:00 - 00:13:43:00 Ent. Tulio Hernández. Insert con nombre y cargo.	SI, PERO NO TIENE NADA QUE VER CON EL CRECIMIENTO. MALLORCA HA CRECIDO 20 VECES Y MADRID HA CRECIDO EN UN ÁREA DESCOMUNAL Y ALLÁ NUNCA SE VE UNA OBRA DETERIORADA. TODO LO CONTRARIO, DONDE MEJOR SE CONSERVAN LAS OBRAS DE SOTO ES EN CIUDADES COMO PARÍS. CIUDAD DE MÉXICO
Imágenes de gente caminando por el Sambil, colas, metro, tráfico, buhoneros. Hasta final de su locución.	QUE ES PROBABLEMENTE EL EXABRUPTO DE CRECIMIENTO MÁS GRANDE DE UNA CIUDAD QUE TIENE TANTA POBLACIÓN COMO TODA VENEZUELA JUNTA, UNO PASA Y VE LOS MONUMENTOS EN ABSOLUTO

C003 00:13:48:00 - 00:14:52:00 Ent. Tulio Hernández.	ESTADO, AUNQUE NO TENGAN MANTENIMIENTO. O INCLUSO EN LUGARES COMO SAO PAULO QUE TIENE 18 MILLONES DE HABITANTES. ES DECIR NO HAY NINGUNA EXPLICACIÓN QUE JUSTIFIQUE ESTE DETERIORO POR EL CRECIMIENTO. ES EL CAOS, ES LA MANERA IMPRUDENTE DE CRECER NO PLANIFICADA LA QUE NO PUEDE EXPLICAR.
C012 00:05:07:00 - 00:05:56:00 Ent. Sofia Imber. Insert con nombre y cargo. Imágenes del metro y de transeúntes, usarlas como ilustración entre Sofia y Milagros. Agregarle música de fondo a las imágenes.	CASI TODO LO NUEVO ASUSTA MUCHO Y PRODUCE REACCIONES SOBRETUDO EN GENTE QUE NUNCA HA HECHO NADA. ENTONCES NOS TOCÓ EXPLICAR QUE EL METRO ADEMÁS DE TODO, DE SER EL ELEMENTO QUE TRASLADA, ERA UNA MANERA DE VER YA A UNA VENEZUELA NUEVA DE COMUNICACIÓN, QUE ERA UN ELEMENTO EDUCATIVO Y ERA UN ELEMENTO DE COMUNICACIÓN. LA GENTE DE CATIA NO CONOCÍA A CHACAO. NO ENCONTRABAN QUE EL METRO ERA UNA COSA CIVILIZADORA.
C007 00:57:33:13 - 00:57:43:26 Ent. Milagros López. Insert con nombre y cargo.	EL METRO VA MUCHO MÁS ALLÁ DE LO QUE PERSONAS QUE A DIARIO VAN Y VIENEN CORRIENDO Y DURAN QUINCE MINUTOS EN EL SISTEMA,

	TAL VEZ NO SE HAN PERCATADO.
C002 00:22:39:00 - 00:23:04:00 Ent. María Teresa Novoa. Insertar imagen del parque de Plaza Venezuela que está solo, o de cualquier sitio solo, desolado.	CREO QUE LAS SOCIEDADES Y LOS CRECIMIENTOS DE LAS CIUDADES HACE QUE HAYAN ÁREAS QUE TOMAN VIGENCIA, SON NUEVAS Y QUE HAYAN OTRAS ÁREAS QUE COMIENZAN A DEPRIMIRSE. YO CASI LO HOMOLOGARÍA A LOS CICLOS DE VIDA.
C012 00:05:59:00 - 00:06:25:00 Ent. Sofía Imber.	LA CIUDAD CRECIÓ. NO SE HIZO LO SUFICIENTE PARA QUE LA GENTE PUDIERA MOVERSE.
C012 00:05:59:00 - 00:06:25:00 Ent. Sofía Imber.	NO HAY UNA POLÍTICA POBLACIONAL EN ESTE PAÍS.
C012 00:13:25:00 - 00:13:56:00 Ent. Sofía Imber. Imágenes de carros, seguida por tomas de ranchos y autopistas, durante toda la locución de Sofía.	A MÍ ESO ME PARECE UN TEMA TAN CULTURAL COMO EL MÁS CULTURAL DE TODOS, UNA POBLACIÓN QUE NO PUEDE DAR EDUCACIÓN NO PUEDE PEDIR UNA CIUDAD QUE CORRESPONDA SUS DESEOS.
C011 00:08:39:06 - 00:09:43:23 Ent. William Niño Araque. Insert con nombre y cargo.	PERO YO CREO QUE EL CARAQUEÑO DEBE TENER LA CONCIENCIA DE LO QUE ES LA HISTORIA Y CÓMO FUNCIONAN LAS CIUDADES EN EL MUNDO.

C009 00:30:28:23 - 00:31:24:32 Ent. Hannia Gómez. Insert con nombre y cargo Imágenes de aceras sucias, personas caminando, escombros, basura.	ES UNA LUCHA ETERNA Y PERNE, SERÍA TODO MÁS FÁCIL POR LO MENOS SI LA GENTE SE DIERA CUENTA, DE LA IMPORTANCIA POR EJEMPLO, DE LAS ACERAS. ESTE ES UN GOBIERNO POPULISTA, ES UN GOBIERNO SUPUESTAMENTE PREOCUPADO POR LOS POBRES, ¿PERO LOS POBRES CÓMO ANDAN?, LOS POBRES ANDAN A PIE, Y TÚ NO VES QUE HAYA EN ÉSTA GESTIÓN EN NINGUNA PARTE CONSTRUCCIÓN DE ACERAS, NI PARA LOS INVÁLIDOS, NI PARA LOS LISIADOS, NI PARA LA GENTE ESPECIAL, NI PARA LA GENTE MAYOR, NI PARA LOS NIÑOS, NADA.
C003 00:13:48:00 - 00:14:52:00 Ent. Tulio Hernández. Música de fondo suaves (sentimiento de abandono y dejadez)	PERO SOBRETUDO CREO QUE HAY UNA PROFUNDIDAD ANTROPOLÓGICA EN ESTO Y ES QUE EFECTIVAMENTE LOS VENEZOLANOS TENEMOS UN GRAN DESPRECIO INTROYECTADO, SINO ESTRARÍAMOS EN LA CALLE PROTESTANDO. O SEA HAY EN EL FONDO UN GRAN DESINTERÉS EN QUE LO PÚBLICO REALMENTE NO ES PROPIEDAD DE NADIE, NO ES PROPIEDAD MÍA, POR LO TANTO QUE SE DETERIORE NO ES MI PROBLEMA.

C012 00:01:43:00 - 00:02:36:15 Ent. Sofía Imber. Imágenes de obras o de intervenciones públicas por parte de autoridades gubernamentales; hasta final de locución.	NUNCA HA HABIDO UN CONCEPTO DE HACER QUE CARACAS SEA BONITO, Y ESO QUE SE JACTA MUCHO DE QUE VENEZUELA ES BELLA, CLARO ES BELLA PORQUE TIENE UN CLIMA EXCEPCIONAL, PORQUE ESTÁ AL NORTE HACIA EL CARIBE, PORQUE TIENE TODAS LAS PLAYAS DEL MUNDO, DE MANERA EN ESE SENTIDO DE EMBELLEZER LA CIUDAD ES RELATIVAMENTE NUEVO.
C011 00:17:06:06 - 00:18:08:12 Ent. William Niño Araque. Insertar imágenes de autobuses, dejar para el final el autobús que dice: "gracias a Dios" o "el todopoderoso". FADE OUT	YO DIRÍA QUE FUNDAPATRIMONIO HA HECHO LAGUNAS COSAS INTERESANTES DENTRO DE LA INOPERANCIA QUE REPRESENTA EL GOBIERNO MUNICIPAL. ES UN GOBIERNO QUE NO PUEDE NI GARANTIZAR EL TRÁNSITO, NI EL TRANSPORTE PÚBLICO, QUE ES UN RANCHO DE MISERIA ANDANTE QUE CONDUCEN LOS MÁS, Y LOS SOMETE A UNA DE LAS SITUACIONES MÁS DOLOROSAS Y TRÁGICAS QUE ES MONTARSE DURANTE HORAS EN ESOS AUTOBUSES QUE SON COMO UNOS VAGONES INCENDIARIOS QUE VAN CRUZANDO LA CIUDAD EN MEDIO DE LA BASURA Y LA MISERIA.

FADE IN VHS 00:00:31 - 00:02:35 Noticia de cuando tumban al Monumento de Colón en el Golfo triste, toma desde dentro del carro.	
C001 00:40:57:00 - 00:41:31:00 Ent. María Teresa Novoa.	ESE CASO, BUENO, ERA EL ACTO DEL 12 DE OCTUBRE, HUBO UN GRUPO QUE HACE UNA INTERPRETACIÓN DEL SÍMBOLO DE COLÓN, QUE LO DIRIGE ESE SÍMBOLO, LO DIRIGE HACIA LA PERSONA DONDE CONVERGEN TODAS LAS CULPAS DE UN GENOCIDIO ÉTNICO, QUE SERÍA COLÓN.
C001 00:42:35:00 - 00:43:08:00 Ent. María Teresa Novoa.	SIN EMBARGO EN EL HECHO EN CONCRETO DEL 12 DE OCTUBRE DE 2004, HUBO UN GRUPO ANÁRQUICO QUE YA QUEDO DETECTADO, QUIÉN FUE, CÓMO FUE; QUE DE ALGUNA MANERA QUISO, DE UNA MANERA MUY INFELIZ, REIVINDICAR UN CONCEPTO HISTÓRICO A TRAVÉS DE UNA ESCULTURA QUE TIENE UN VALOR EXTRAORDINARIO.
C010 00:37:38:02 - 00:38:09:17 Ent. María Elena Ramos. Insert con nombre y cargo.	LO QUE SÍ CREO ES QUE NO LE VAN A DAR MAYOR IMPORTANCIA A LA REPARACIÓN DE ESO Y NO NECESARIAMENTE PORQUE SEA UN ARTE DE LOS VIEJOS REGÍMENES,

	SINO PORQUE DE CIERTA MANERA IMPLICA UN SÍMBOLO DE LA MODERNIDAD.
C001 00:55:16:00 - 00:55:36:00 Ent. María Teresa Novoa. A mitad de la locución, dejar voz en off y mostrar noticia de Globovisión que muestra la página Aporrea y explica todo.	DE TODAS MANERAS TAMBIÉN TENGO ENTENDIDO QUE ESA CONVOCATORIA TAMBIÉN FUE HECHA EN PÚBLICO, SE HIZO A TRAVÉS DE UNA WEB NO SÉ QUÉ, ¿NO?. O SEA QUE SE SABRÍAN QUIENES SERÍAN LOS QUE HICIERON ESE DAÑO.
C001 00:43:05:00 - 00:43:16:00 Ent. María Teresa Novoa.	ES UN ACTO COMPLETAMENTE REPROCHABLE.
C010 00:39:37:02 - 00:39:53:18 Ent. María Elena Ramos. Finalizar locución con imágenes de personas abrazando Chávez.	LA QUE YO CREO QUE NACE POLITIZADA, CON UNA PROFUNDA AGRESIÓN IDEOLÓGICA Y LO MÁS PELIGROSO, LO MÁS PELIGROSO, DE TODO NO ES LO QUE DIJO EL LÍDER SI NO LA CAPACIDAD DE SEGUIMIENTO QUE EL LÍDER TIENE.
Imagen de obra monumento a Colón, deteriorada, sobretodo planos detalles de los graffitis contra Bush. Empezar con voz en off. C006 00:17:45:11 - 00:19:02:14 Ent. Roldán Esteve-Grillet. Insert con nombre y cargo.	¿QUÉ TIENE QUE VER LA GUERRA DE IRAK CON LA ESTATUA DE COLÓN? ESPAÑA, AZNAR, APOYANDO LA GUERRA DE IRAK Y EL SUPUESTO ANTIIMPERIALISMO DE NUESTRO PRESIDENTE. LA CUESTIÓN DEL 12 DE OCTUBRE EN CONTRA DE LOS ESPAÑOLES PERO NO ES EN CONTRA DE LOS

Imágenes de la concentración afuera del Teresa Carreño tumbando estatua.	ESPAÑOLES, ES EN CONTRA DE AZNAR. PORQUE AHORA, COMO NO ESTÁ AZNAR, SINO QUE ESTÁ RODRÍGUEZ ZAPATERO, QUE ES UN SOCIALISTA, ENTONCES VIVA ESPAÑA Y VENGA EL QUIJOTE. PERO YA EL DAÑO ESTÁ HECHO, PORQUE EL NIVEL DE VIOLENCIA DEL DISCURSO, ANIMA A LOS FANÁTICOS VIOLENTOS A DESCARGAR ESE ODIO EN LA DESTRUCCIÓN, QUE YA NO ES GRATUITA, PERO EN OBRAS DE ARTE.
VHS 00:04:52 - 00:05:21 Noticia de Globovisión, rueda de prensa del Alcalde Freddy Bernal. FADE OUT	ESTAMOS DE ACUERDO CON RE-ESCRIBIR LA HISTORIA, LA ESTAMOS RE-ESCRIBIENDO.
FADE IN C001 00:13:07:00 - 00:14:27:00 Ent. Carlos Cruz-Díez. Insert con nombre y cargo. Sin parar la locución, presentar toma de un hombre haciendo pipi en la obra de Cruz-Díez en Plaza Venezuela. Collage de imágenes de Parque Central, Nuevo Circo, edificios	ES LA HISTORIA, ES LA SUCESIÓN DE CIRCUNSTANCIAS DE OBRAS QUE VAN DETERMINANDO DE DONDE VIENES. AHORA SI NO TE INTERESA ERES UN PARIÁ. NO SE PUEDE HACER NADA SINO SE TIENE INFORMACIÓN DEL PASADO, PORQUE SI NO FUESE ASÍ NO SE PODRÍA INVENTAR EL TELÉFONO O

del Silencio.	COSAS QUE ESTÁN INVENTADAS, COSAS QUE ESTÁN HECHAS. HAY QUE DEJAR UNA HUELLA DEL PATRIMONIO DE CADA PAÍS PARA PODER SEGUIR ADELANTE. SIN UN CONOCIMIENTO DEL PASADO NINGÚN PAÍS PROGRESA.
C004 00:20:14:22 - 00:20:53:15 Ent. Pedro León Zapata. Insert con nombre y cargo.	PERO EN VENEZUELA PARECE QUE HAY COMO UN DEPORTE QUE CONSISTE, COMO SI FUERAN PELOTAS EN UN CAMPO DE FÚTBOL, EN MOVER LAS ESTATUAS DE LUGAR. ESO CONSPIRA CONTRA LO QUE LLAMARÍAMOS LA CARAQUEÑIDAD. ESO NOS HACE CADA VEZ MENOS CARAQUEÑOS, PORQUE YA NO TENEMOS SITIO, YA NO TENEMOS CIUDAD, YA NO TENEMOS TRADICIÓN, YA NO TENEMOS COSTUMBRE, Y LA CARAQUEÑIDAD ESTÁ HECHA DE TODAS ESAS COSAS Y DE ALGUNAS MÁS QUE TAMBIÉN SON LESIONADAS CUANDO SE MUEVE UNA ESTATUA.
Imagen de Maria Lionza en buen estado en la autopista, seguido de collage de imágenes del traslado de la pieza a la UCV.	
C008 00:47:47:15 - 00:48:04:26 Ent. Miguel Ramos. Insert con nombre y cargo.	ENTONCES LO MEJOR ES QUE ELLA VUELVA A SU LUGAR DE ORIGEN, SI DIOS LO PERMITE Y SE PUEDE, QUE VUELVA A SU LUGAR DE ORIGEN QUE ES LA AUTOPISTA.

C005 00:58:22:24 - 00:56:03:25 Ent. Aura Colina. Insert con nombre y cargo.	MIRA, YO LE AGRADEZCO A GUSTAVO MERINO FOMBONA TODO EL EMPEÑO QUE HA HECHO, PORQUE (...) Y SÍ NO SE PUEDE NEGAR, FUNDAPATRIMONIO (...) UNA VEZ YO VÍ A GUSTAVO MERINO EN LA TELEVISIÓN DICRIENDO QUE LA UNIVERSIDAD EN CUARENTA AÑOS NO LE PASÓ NI UN TRAPO A LA ESTATUA. TAMBIÉN ES (...) SÍ HUBO MUCHOS INTENTOS, MUCHOS INTENTOS DE RESTAURARLA Y TODO, PERO TODO SE QUEDÓ EN EL INTENTO, AHORA ES CUANDO SE ESTÁ LLEVANDO A CABO.
C002 00:36:33:00 - 00:37:21:00 Ent. María Teresa Novoa.	NO ENTENDEMOS CÓMO SE PUEDE SEGUIR SUSTENTANDO QUE LA PIEZA ORIGINAL VAYA A LA AUTOPISTA. ESO ES UN EXABRUPTO, ESA PIEZA NO PUEDE VOLVER NI RESTAURADA, NI ANTES DE ESTAR RESTAURADA PODÍA HABER ESTADO EN LA AUTOPISTA PORQUE ES FRÁGIL, PORQUE ELLA TIENE SU CICLO DE VIDA Y YA LO CUMPLIÓ Y UNA VEZ QUE CUMPLE EL CICLO DE VIDA NOS QUEDA ES CONSERVARLA Y NO SE PUEDE CONSERVAR EN EL ESPACIO EXTERIOR PORQUE SON MUCHOS LOS FACTORES.

C003 00:35:47:00 - 00:36:40:00 Ent. Nelly del Castillo. Insert con nombre y cargo.	GENERALMENTE CUANDO SE TRABAJA EN RESTAURACIÓN, LOS CÓDIGOS INTERNACIONALES APOYAN EL TRASLADO DE UNA OBRA URBANA EN ESTE CASO, SÓLO CUANDO SU PELIGRO DE RUPTURA O DE COLAPSO TOTAL SEA INMINENTE, ESE NO ERA EL CASO. INCLUSIVE ESAS APRECIACIONES QUE SE HICIERON DE LA RUPTURA INMINENTE DE MARÍA LIONZA, ERAN SIN BASAMENTOS CIENTÍFICOS. NO HABÍA UN ESTUDIO DE VIBRACIÓN DEL SECTOR, NO HABÍA UN ESTUDIO DE LA AFECTACIÓN DEL RUIDO, NO HABÍAN ESTUDIOS CIENTÍFICOS QUE AVALARAN QUE ESA PIEZA PODÍA FRACTURARSE EN CUALQUIER MOMENTO.
C005 00:03:36:26 - 00:04:09:20 Ent. Fernando de Tovar. Insert con nombre y cargo..	SE HICIERON MUCHAS PRUEBAS, PRUEBAS MECÁNICAS DE IMPACTO. QUÉ RESISTENCIA TIENE Y DIÓ UNA RESISTENCIA ALTÍSIMA PARA EL CONCRETO DE ESE MOMENTO. SE LE HAN HECHO, BUENO POR EJEMPLO ESTA DE FENORFADEÍNA QUE INDICA LA CALCIFICACIÓN DEL CEMENTO. SI AL APLICAR EL LÍQUIDO SE PONE MORADO, INDICA QUE ESTÁ EN BUENAS CONDICIONES. Y FÍJATE CÓMO ESTÁ, EN BUENÍSIMAS CONDICIONES.

C005 00:10:41:05 - 00:11:01:03 Ent. Fernando de Tovar.	YO POR ESO DIGO QUE SUS INFORMES, O LOS INFORMES QUE TENÍA FUNDAPATRIMONIO YA HAN DEJADO DE TENER VIGENCIA. ¿POR QUÉ? PORQUE SE HICIERON HACE CINCO AÑOS, SE HICIERON EN UNAS CIRCUNSTANCIAS DE EMERGENCIAS EN LAS QUE HUBO QUE ACTUAR CON RAPIDEZ.
VHS 00:08:22 Noticia de Globovisión presentada por Gladys Rodríguez, en la que el TSJ admite la potestad de la UCV sobre María Lionza.	DIJO QUE VA A ACATAR LA SENTENCIA DE LA SALA CONSTITUCIONAL QUE PROHIBE MOVER LA ESTATUA DE MARIA LIONZA SIN EL PERMISO DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL, PERO ACLARÓ QUE DESTINARÁ EL DINERO PREVISTO PARA LA OBRA A LA CONSERVACIÓN DE OTRAS.
VHS 00:08:35 - 00:11:40 Declaraciones de Gustavo Merino.	NI LO QUE ACABA DE DECIR LA DIOSA, A PUESTO EN RAZONAMIENTO LA SANGRE CEREBRAR DE LA UCV, EN SUS AUTORIDADES.
C008 00:43:34:02 - 00:44:18:15 Ent. Miguel Ramos.	INDUDABLEMENTE QUE LAS PROPIAS DECLARACIONES DEL ALCALDE FREDDY BERNAL, DIJO POR LA PRENSA QUE LE TENÁN SEISCIENTOS MILLONES DISPONIBLES PARA LA RESTAURACIÓN, PERO COMO ESA ESTATUA PERTENECÍA A LA UNIVERSIDAD, O PERTENECE A LA

	UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA. ENTONCES LA UNIVERSIDAD SE QUEDÓ CON MARÍA LIONZA, LLEGÓ FREDDY BERNAL Y DIJO QUE NO IBA A DAR UN CENTAVO.
C006 00:56:38:23 - 00:56:57:11 Ent. Roldán Esteva-Grillet.	Y DESDE EL AÑO '88, '87, '88 QUE ERA MUY VISIBLE EL DETERIORO DE MARÍA LIONZA, LA UNIVERSIDAD HA QUERIDO INTERVENIR, PERO ¿CUÁL ES EL PROBLEMA DE LA UNIVERSIDAD? NO TIENE DINERO LA UNIVERSIDAD NI SIQUIERA PARA RESTAURAR SUS PROPIAS OBRAS.
C009 00:21:45:04 - 00:21:56:26 Ent. Hannia Gómez.	BUENO HAY DNERO PARA MUCHAS COSAS
Imágenes de la misa de Soto en el cubo negro. Acompañado de música con sentimiento de abandono, dejadez. Empezar entrevista de Zapata en voz en off. C004 00:25:21:16 - 00:25:54:12 Ent. Pedro León Zapata. Imágenes en plano detalle de la Esfera de Caracas deteriorada.	CUANDO PERMITEN QUE SE DESTRUYA UNA OBRA, ESA ESTÁ PERMITIENDO LA DESTRUCCIÓN DE UN ALTÍSIMO VALOR CULTURAL, PERO TAMBIÉN DE UN ALTÍSIMO VALOR ECONÓMICO. SON DOS ASPECTOS EN LOS CUALES EL PUEBLO CARAQUEÑO SALE LESIONADO POR ESOS HECHOS: LESIONADO EN SU CULTURA Y

C012 00:25:30:00 - 00:26:06:00 Ent. Sofia Imber.	LESIONADO EN SU ECONOMÍA. CUANDO EMPEZARON A DECIR POR QUÉ NOSOTROS NO VOLVEMOS A HACER ENTRE NOSOTROS, NO NOSOTROS LOS QUE NO TENEMOS, SINO TODOS, TODOS, A HACER DE SOTO, YO DIJE NO, DÉJENLO ASÍ QUE ESA ES LA HUELLA QUE DEJA EL GOBIERNO DE CHÁVEZ, COMO CULTURA, ESOS HILITOS ASÍ, PARA MÍ.
C010 00:22:23:08 - 00:22:50:08 Ent. María Elena Ramos. Imágenes de la obra deteriorada.	QUÉ PASA CON UNA OBRA COMO LA DE SOTO A LA QUE SE LE QUITAN LAS VARILLAS, ES DECIR, QUE SE DESPOJA DEL MATERIAL, NO QUEDA EN ESTRUCTURA, PORQUE ES UNA OBRA MUY INMATERIAL, ES DECIR, SI LE QUITAS LAS VARILLAS LE ESTÁS QUITANDO TODO PRÁCTICAMENTE, VAS A DEJAR UNA INEXISTENCIA., UNA INEXISTENCIA.
C012 00:26:26:00 - 00:27:21:00 Ent. Sofia Imber.	EN ESTE CASO ME PARECIÓ IMPORTANTÍSIMO QUE LA QUE, QUE ESTO, POR EJEMPLO, ASÍ COMO UN SÍMBOLO SÉ QUE NO LO VAN A DEJAR, QUE TIENEN MIEDO DE NO DEJARLO, QUE ES UNA BARBARIDAD, PERO QUE ESA OBRA SE QUEDARA ASÍ PORQUE CONSTRUIR ES MUY

	DIFÍCIL Y DESHACER ES MUY FÁCIL.
C008 00:25:12:23 - 00:25:40:29 Ent. Silvia Neresoff. Insert con nombre y cargo. Imágenes de obras en espacios públicos, intercalado por tomas de ciudad.	SÍ, HEMOS RECIBIDO DE UNA MANERA VERBAL NOS HAN MANIFESTADO LA INTENCIÓN DE QUERER RESCATAR ESTA PIEZA. NO SOLAMENTE LA ESFERA DE CARACAS QUE ES EL CASO QUE NOS INTERESA AHORITA, SI NO TAMBIÉN ES EL CASO DE OTRAS OBRAS QUE ESTÁN EN OTROS ESPACIOS PÚBLICOS, COMO POR EJEMPLO, LAS QUE TIENE EL METRO DE CARACAS.
C008 00:33:24:15 - 00:33:30:13 Ent. Jean Carlos Yáñez C008 00:34:04:26 - 00:35:09:29 Ent. Jean Carlos Yáñez Eliminar "el viernes 17"	ESTAMOS EN LA ETAPA DE DIAGNÓSTICO DE LA OBRA, DIAGNÓSTICO INTERNO DE LA OBRA. ESTAMOS CON OTERO Y LA OBRA DE CRUZ DIEZ, HOMENAJE A DON ANDRÉS BELLO EN LA PLAZA VENEZUELA, EL VIERNES 17 SE TIENE ESTIMADO HACER UNA REUNIÓN DONDE VAN A PARTICIPAR TODOS LOS ENTES QUE DE ALGUNA MANERA PRIVADOS O PÚBLICOS, QUE DE ALGUNA MANERA TIENEN QUE VER CON ESTE TIPO DE RESTAURACIÓN, ME EXPLICO, NADA HACEMOS Y NOS HA PASADO EN OPORTUNIDADES ANTERIORES, QUE RESTAURAMOS UNA OBRA Y A LOS DOS MESES YA TIENE

	UN GRAFFITI ENCIMA O YA SE LE HA, SE HA EFECTUADO UN MALTRATO POR VANDALISMO, LO QUE QUEREMOS ES HACER UNA RESTAURACIÓN DADA LA OBRA, Y DADA LA UBICACIÓN DE LA OBRA, MÁS INTEGRAL.
C001 00:10:37:00 - 00:13:50:00 Ent. Carlos Cruz-Díez. Insert con nombre y cargo.	LA MAYOR PARTE DE MÍ OBRA ESTÁ EN LA CALLE CON EL PROPÓSITO DE DARLE A LA GENTE EL DISFRUTE Y SUBIRLE EL NIVEL DE SENSIBILIDAD A ESA GENTE QUE NADIE LE DA NADA.
C008 00:01:58:00 - 00:02:15:25 Ent. Milagros López. Insert con nombre y cargo. Imágenes de las obras de Metro en Plaza Venezuela.	Y LA GERENCIA DE SEGURIDAD QUE NOSOTROS TENEMOS ES UNA GERENCIA PATRIMONIAL, QUE CUIDA LAS INSTALACIONES NUESTRAS, NO HAY UN PERSONAL, METRO NO TIENE UN PERSONAL QUE PUEDA ESTAR AL LADO DE LA OBRA ALLÁ EN PLAZA VENEZUELA O AL LADO DE LAS OBRAS DE CRUZ DIEZ.
C009 00:13:5:12 - 00:13:58:17 Ent. Hannia Gómez.	ESTE ES UN PROBLEMA DE DELINCUENCIA Y ESTE ES UN PROBLEMA DE CONTROL POLICIAL
C006 00:05:06:18 - 00:05:31:12 Ent. Roldán Esteva-Grillet	Y POR SUPUESTO ESTO SE HA(...) SE HA VERTIDO, PUES, EL INTERÉS

Insert con nombre y cargo.	EN OBRAS DE ARTE. NO PORQUE HA MEJORADO LA CULTURA DE LOS LADRONES SINO SIMPLEMENTE PORQUE VEN QUE, BUENO, ESTÁN IGUAL DE DESPROTEGIDAS.
C013 00:53:32:29 - 00:54:03:19 Ent. Latero.	PARA MI YO TE DIGO QUIÉN SE LA HAYA ROBADO, NO SÉ, SUPUESTAMENTE LE HAN ECHADO LA CULPA A LOS QUE SON COMO YO, QUE RECICLAMOS, PERO EN CIERTO MODO, TIENEN LA RAZÓN, PERO HAY PERSONAS AJENAS AL OFICIO QUE SE HAN DEDICADO A ESO. ENTONCES SÍ TE PUEDO DECIR QUE ESTOY SEGURO.
C006 00:14:03:13 - 00:14:35:20 Ent. Roldán Esteva-Grillet.	ESTO ES SIMPLEMENTE UN, UNA MAFIA, DIGAMOS ASÍ, DE GENTE QUE SE ASOCIA, ¿NO? APROVECHANDO LA MADRUGADA, EL HECHO DE QUE NO HAY PATRULLAJE, QUE HAY ZONAS DE CARACAS TOTALMENTE ABANDONADAS, INCLUSO SIN LUZ, ¿NO? Y BUENO, HACEN SU TRABAJO, HACEN SU TRABAJO. LLEGAN CON SU CAMIÓN Y
Collage de imágenes de barandas incompletas, calles desoladas y terminar con carros de policías estacionados en cervecería. Música de violines, denota	DESMANTELAN UNA BARANDA Y RECICLAN ESE MATERIAL CON LAS FUNDIDORAS, CON LAS HERRERÍAS. SIMPLEMENTE LAS AUTORIDADES NO LES HA PREOCUPADO LA CIUDAD,

ironía.	¿NO? Y HAN ABANDONADO LA CIUDAD Y ENTONCES LA ACTIVIDAD SIGUE HASTA LLEGAR A OBRAS DE ARTE TOTALMENTE VISIBLES QUE EN UN PROCESO DE DOS AÑOS FUERON TOTALMENTE DESMANTELADAS. PERO TOTAL, YO PODÍA PASAR POR PLAZA VENEZUELA Y VER, MM? SE ESTÁN ROBANDO EL ABRA SOLAR DE ALEJANDRO OTERO.
00:21:32:17 Ent. Tomás Musset.	EL ALUMINIO PARA UN INIDIGENTE ES ALTAMENTE PRECIADO, ESO LE RESUELVE LA AREPA DEL DÍA.
C009 00:53:10:18 - 00:53:39:24 Ent. María Elena Ramos. Imagen de la foto donde se demuestra lo que indica el entrevistado. Luego imagen de la obra desmantelada.	LO QUE QUIERO MOSTRARLES CON ESTO, ES QUE VEAN LO PESADO, LO DIFÍCIL, INCLUSO PARA UN EQUIPO BIEN PREPARADO, Y BIEN ESPECIALIZADO EN TRASLADO DE LAS OBRAS, ESA OBRA NO PUDO ENTRAR POR LAS RAMPAS NORMALES, ESA OBRA NO PUDO ENTRAR POR LAS PUERTAS NORMALES. ESA OBRA PESABA INMENSAMENTE.
C007 00:48:07:12 - 00:49:22:27 Ent. Irais Rodríguez. Insert con nombre y cargo.	BUENO, EN PRINCIPIO EL CUIDO NUESTRO, COMO DIJO MILAGROS, ES EL MANTENIMIENTO MENOR, ¿NO? AHÍ COMIENZA UNA PRIMERA FASE QUE ES LA ELIMINACIÓN DE

	BASURA, DE POLVO, DE COSAS, Y LUEGO VIENE EL PROCESO DE RESTAURACIÓN. QUEREMOS APUNTAR PARA QUE HAYA LA PROTECCIÓN DEL DISFRUTE DE ESA OBRA, PORQUE DE NADA VALE RECUPERARLA Y QUE NO HAYA UN CUIDO, DIGAMOS, DE LA OBRA EN SÍ.
C007 00:52:15:25 - 00:52:47:21 Ent. Milagros López. Insert con nombre y cargo. Imágenes de metro y de las obras que están en Plaza Venezuela.	METRO TIENE UNA RESPONSABILIDAD, VA HASTA UN LUGAR, DE AHÍ EN ADELANTE HAY UNA RESPONSABILIDAD DEL CIUDADO, UNA RESPONSABILIDAD DE ENTES GUBERNAMENTALES. PORQUE NOSOTROS, NO HAY QUE PERDER EL NORTE, SOMOS UNA EMPRESA DE TRANSPORTE BÁSICAMENTE. PERO MÁS ALLÁ, NOSOTROS NO TENEMOS PERSONAL DE VIGILANCIA, QUE VA A ESTAR PENDIENTE DEL CUIDO DE LAS OBRAS.
C010 00:01:11:04 - 00:01:31:08 Ent. María Elena Ramos.	YO CREO QUE ES CULPA DE QUIÉN TIENE QUE CUIDAR EL ESPACIO EN LA DE OTERO, PRECISAMENTE PORQUE ES UNA OBRA PROBADAMENTE SÓLIDA, CONSTRUÍDA PARA DURAR EN LA ESPACIALIDAD URBANA.

C007 00:39:22:23 - 00:39:38:07 Ent. Milagros López.	YO CREO QUE LO QUE HARÍA FALTA ES CREAR CONCIENCIA COLECTIVA DE LO QUE LA GENTE TIENE ALLÍ, QUE MUCHAS VECES PASA POR SU LADO Y NO SE DA CUENTA QUE ESTA AL LADO DE UN SOTO.
C013 00:52:08:00 - 00:52:18:05 Ent. Latero.	DEBERÍAN DE REPARARLA Y PONERLE VIGILANCIA, ESAS SON LAS COSAS QUE CREO SERÍAN CONVENIENTES.
Collage de imágenes de cierre, con todas las obras y tomas de la ciudad. Música estridente.	
C011 00:12:14:03 - 13:20:13 Ent. William Niño Araque. Insert con nombre y cargo.	DE TODA ESTA VANDALIZACIÓN QUE NOS QUITÓ EL ABRA SOLAR, LAS TORRES SIMÓN BOLÍVAR, PARQUE CENTRAL, NOS DAÑÓ Y OSCURECIÓ, NOS CASTRÓ EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, NOS PERDIÓ EL PARQUE LOS CAOBOS, SABANA GRANDE, EL MOMUMENTO A COLÓN, YO PUEDO HACER UNA LISTA MUY GRANDE, Y NO CREO QUE HAYA UNA SOLA CIUDAD EN LATINOAMÉRICA QUE HAYA SIDO TAN VILMENTE AGREDIDA COMO CARACAS, YO ESTOY MUY DOLIDO, Y DOLIDO ADEMÁS EN EL ALMA, Y MOLESTO PORQUE EL CARAQUEÑO NO REACCIONA.

C003 00:10:34:00 - 00:11:15:00	Y LUEGO HABLAN MUY MAL DE QUÉ
Ent. Tulio Hernández.	TIPO DE HUMANIDAD Y QUÉ TIPO DE
Insert con nombre y cargo.	SOCIEDAD ESTAMOS DE
	ENGENDRANDO, QUE LO QUE
	NORMALMENTE EN OTRO LUGAR ES
	MOTIVO DE ORGULLO, DE
	CELEBRACIÓN, QUE SON LOS
	GRANDES ARTISTAS Y LOS GRANDES
	MONUMENTOS, AQUÍ SON MOTIVO DE
	DESIDIA, DE OLVIDO, ES COMO SI
	LA CIUDAD SE ENSAÑARA DE UNA
	MANERA CRUEL Y DESPIADA CONTRA
	LO MEJOR QUE ELLA MISMA
	PRODUCE.
Gráfico con texto de Rómulo	LE QUEDAN CASI APENAS A MI
Gallegos. Música con	CARACAS DE AYER SU CALVARIO Y
tonalidades vinculada a ciudad,	SU ÁVILA (...) ¿SERÁ NECESARIO
al caraqueño. Dejar música	QUE YO AGREGUE QUE SOY TAMBIÉN
hasta el final de los créditos.	UNA HECHURA DE MI PAISAJE
	NATAL?
FADE OUT	
Créditos y tapa final.	

4.4 Relación de gastos

Una vez culminado el documental se hace un reporte detallado de los gastos, con la finalidad de verificar si

la producción se ajustó al presupuesto inicial del proyecto. El mismo se presenta a continuación:

RELACIÓN DE GASTOS					
Nombre del Proyecto		La Ciudad Desechable			
Fecha		07 de septiembre de 2005			
Directores		Elena Pastor / Luisa Aveledo			
Productores		Elena Pastor / Luisa Aveledo			
Ítem	Proveedor	Descripción	Cant	Unit.	Total
Cámara MiniDV	Elena Pastor	Marca Sony modelo: DCR-HC40	01	-----	0
Trípode	Elena Pastor	Para uso fotográfico	01	-----	0
Micrófono	Elena Pastor	Marca Dinamic 49BMD150	01	-----	0
Cintas MiniDV	Martel	Marca Maxell de 60 minutos	05	15.500	89.000
Cintas MiniDV	Marielys García	Marca Panasonic de 60 minutos -sin factura-	05	16.000	80.000
Cintas MiniDV	Belkis Rodríguez	Marca Panasonic de 60 minutos	05	11.500	57.500
Cintas VHS	Martel	Marca Maxell de 2 horas	02	3.800	7.600
Cintas VHS	Belkis Rodríguez	Marca Maxell de 2 horas	10	2.500	25.000
Cintas DVD	Belkis Rodríguez	Marca Maxell de 4.7 mega	10	3.000	15.000
Cintas DVD	Belkis Rodríguez	Marca Maxell de 4.7 mega	10	3.000	15.000
Edición y post-producción	Luis Octavian Rahamut HHT productions	Paquete -sin factura-	--	450.000	450.000
Gráficos	Clarisa Shaper	Paquete -sin factura-	--	450.000	450.000
CD de música	Belkis Rodríguez	Marca Imation	10	1.500	15.000
Transporte	Estacionamientos varios				6.100
Llamadas	Varios	-una de las facturas es poco legible-			3.660
Digitalización	Biblioteca Nacional	Fotos físicas	07	5.400	37.800
Digitalización	Biblioteca Nacional	Fotos libros	06	2.000	12.800
Digitalización	Foto Print	Fotos físicas	01	18.000	18.000

		1.282.460
TOTAL		

Como resultado final, la producción se vio beneficiada con un ahorro de 236.340 -doscientos treinta y seis mil trescientos cuarenta- bolívares. Los recursos fueron optimizados. Por aproximadamente el costo presupuestado inicialmente en edición, se consiguió un editor y un diseñador para los gráficos. Este último no estaba contemplado en el presupuesto inicial. Para comprobar los gastos se presentan las facturas de cada ítem previamente señalado:

VENDEDOR:		Fecha:	
		N°:	
SEÑOR: <u>Elena Pastor</u>			
DIRECCION:			
FACTURA DE CONTADO			
CANT.	DESCRIPCION	P.U.	IMPORTE
1	CAJA DE CD		15000
1	CAJA DE DVD'S		15000
CANCELADO			
TOTAL Bs.			30000

VENDEDOR:  Fecha: 23/07/05 N°: 

SEÑOR: Elena Pastor DIRECCION: _____

FACTURA DE CONTADO

CANT.	DESCRIPCION	P.U.	IMPORTE
1	CAJA DE DVD'S.		15.000
1	CAJA DE VHS		25.000
CANCELADO			
TOTAL Bs.			40.000

AUDIO VIDEO MARTELL C.A.
Electrodomésticos y Artefactos del Hogar
Av. Francisco de Miranda, Edif. Punta Brava, Local C
Chacao - al lado de la C.A.M.T.V. - Caracas - Venezuela
Teléfonos: 295.63.11 - 293.37.25 - 297.66.78 - 297.33.83 - 295.83.73
296.73.03 - 297.27.82 - Fax: 295.60.33
R.I.F. J-21073368-8 - N.I.T. 030078050

FACTURA Control
N° 09942

Fecha: 09-10-04 Elena Pastor
Nombre o Razón Social: Los Ruices
Destino Final: R.I.F. N.I.T. 15165755 Tel. 2398338.
R.I.F. etc 75.
Condiciones de Pago: etc

CANT.	DESCRIPCION	P.U.	N°	TOTAL Bs.
05	VHS MINI DV MARTELL	15478		77390
CANCELADO				
SUB - TOTAL				77390
TOTAL Bs.				11608
TOTAL Bs.				89000

ORIGINAL

GRAFIAS S.R.L. - G.A. - Tel.: 875.1177 - R.F. 2-3070519-0 - N.I.T. 08702710 - Reg. Capital
Regist. N° SAT-0708-08-00027140 del 27-05-98 - No. de Control desde 90001 al 90009 - Fecha: 10/08/2004

SENIAT
1-002346985
FOTO PRINT, C.A.
PLAZA LUIS BRION CC CHACAITO LOCAL 137

<31356>
LUISA RAVELEDO
CARACAS
V-15504073

No.CF 00025693
04/06/2005 16:44

DIGITALIZACIONES, SCANNIN
GS \$15652,17
SUBTTL \$15652,17

I.V.A.(15.00) \$2347,83

TOTAL \$18000,00
EFFECTIVO 1 \$18000,00
CAMBIO 60

CANT. ART 1

CATERO No.000001
TOT.CF 0005 #01
MAY NAF9100083

**INSTITUTO NACIONAL
DE PARQUES**
PARQUE DEL ESTE
ROMULO BETANCOURT
Edo. Miranda

NIÑOS
Bs. 150,00
Nº 379897

**INSTITUTO NACIONAL
DE PARQUES**
PARQUE DEL ESTE
ROMULO BETANCOURT
Edo. Miranda

NIÑOS
Bs. 150,00
Nº 379895

**INSTITUTO NACIONAL
DE PARQUES**
PARQUE DEL ESTE
ROMULO BETANCOURT
Edo. Miranda

NIÑOS
Bs. 150,00
Nº 379896

**INSTITUTO NACIONAL
DE PARQUES**
PARQUE DEL ESTE
ROMULO BETANCOURT
Edo. Miranda

NIÑOS
Bs. 150,00
Nº 379894

**Visto por
1 entrada**

SENIAT

TELCEL C.A.
RIF: 266343994-0 NIT: 0037137953
CORPORACION CEL.PLA,C.A.
RIF: 31120599-4 / NIT: 0321910610
APL. LIBERTADOR MULTICOMUNICACIONES
TUNAJE SA, PB LUC PB-11
CHACACAS-MIRANDA

COMPROBANTE FISCAL # 00074867
FECHA: 27/05/05 FOLIO: 1138

Cabecera Telefonos Aro. 14
Hora Asig. 27/05/2005 11:17:00 a.m.
Duracion PreLuz 20:00
00001 0019000000 195,00
00004 0059130 (E) 195,00
00001 04129700160 (E) 350,00
00002 7019000 (E) 190,00

TOTAL 905,00
PAGO 905,00
CANTIDAD 1205,00

Documento emitido por cuenta de terceros
Puedes Graciar por su visita
/M/ 24-0082742

INVERSIONES
SILMAR 2010 CA
C/LA JUYA ED. COSMOS
CHACAD1.2618112
RIF: J-30611802-0
TAX. AUTA 21 Bs1304
IVA Bs176
TOTAL EFE. Bs1500
11/05/2005
CURP. N. 010375
19:07
CHACAD1.2618112

ESTACIONAMIENTO MEDE C A
MULTICENTRO EMPRESARIAL DEL ESTE
J-30467875-0
GRACIAS POR SU VISITA
NO DA DERECHO A CREDITO FISCAL
SENTAT
R0P01214384
27/05/05 11:32 L#17 AM 5 T#M389394
27/05/05 10:45 In 27/05/05 11:32 Out
T#M 620663
CARR0805 Bs1304
Total Tax Bs176
Total Fee Bs1500
CASH PAID Bs1500
Cash Tender Bs1500
Change Due Bs0

APARCAMIENTO GENERAL
AMERICA UNO S.A.
AVENIDA VENEZUELA
EDIFICIO TORRE AMERICA
BELLO MONTE
RIF: J-30611802-0
REGISTRO: 0100112705

FECHA DE ENTRADA: 27/05/2005
HORA DE ENTRADA: 09:59:00 a.m.
FECHA DE SALIDA: 27/05/2005
HORA DE SALIDA: 11:25:00 a.m.
TIEMPO DE PERMANENCIA: 1hrs/26min
TIPO DE VEHICULO: PARTICULAR
TIPO DE PAGO: NORMAL

SUB-TOTAL: 1.304,00 Bs.
I.V.A. 12%: 156,00 Bs.
TOTAL: 1.500,00 Bs.
MENOS USCTO: 0,00 Bs.
A PAGAR: 1.500,00 Bs.
No valido para credito fiscal

Biblioteca Nacional
Archivo Audiovisual de Venezuela
Factura / Venta de servicios de reproducción

nombre usuario: Pastor Elena
Institución: UCAB

teléfono/fax: 596.14.14
cédula: 15.165.755

Datos de la obra
Fotografía

formato del original: gelatina de plata / papel
soporte salida: disco compacto

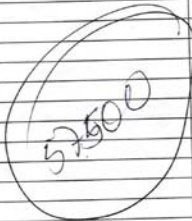
cota	autor	título	cantidad	p.u.f.	d. a.	p. tit. feto
		Colección Catalá	7	2000	3400	Bs.37.800,00
	Gabriel Gazó	Caracas	4	2000		Bs.8.000,00
		Caracas de Par en Par	2	2000		Bs.4.000,00

monto factura Bs.49.800,00
monto en letras: Cuarenta y Nueve Mil Ochocientos con 00/100
banco: Provincial
no. comprobante: 19425
fecha 2: 2/08/2005
firma y sello:

notas:
La usuaria realizó dos depósitos uno por 48.000,00 y el otro por 1.800,00 dando así el total de la factura 49.800,00

BIBLIOTECA NACIONAL
DIRECCION DE ARCHIVO
AUDIOVISUAL
9/8/05
Yahú Gacui

[illegible]

VENDEDOR		FECHA	22/05
Sr./es.:		Nº	
Dirección:			
FACTURA DE CONTADO			
CANTIDAD	DESCRIPCIÓN	PRECIO UNITARIO	IMPORTE
5	Mini DV 1/4" 30min	150	57.500
			
OBSERVACIONES		SUB-TOTAL	
		DESCUENTO	
		TOTAL Bs: 57.500	

Conclusiones

CONCLUSIONES

Concluido el período de entrevistas, la investigación tomó un camino distinto. Se decidió analizar el problema desde otra perspectiva, pues el deterioro actual del arte urbano en Caracas, parecía responder a un patrón de conducta que ha desarrollado el habitante de la ciudad desde hace mucho, a veces sin caer en cuenta.

En un intento de no dar una respuesta al problema actual evidente, sino buscar el por qué los caraqueños habían llegado al punto de comportarse así con su ciudad, el problema de fondo. De esta manera, se encontró que la relación conflictiva con el pasado viene de atrás, hasta Humboldt lo apuntó.

Lograr recuperar las obras de arte urbano no sería tan complicado si las instituciones encargadas de la restauración se avocaran al problema. Pero preservar este patrimonio, es lo que ha resultado difícil. Las cosas se reponen, pero la agresión visual y psicológica está hecha. Agresión de la que han sido tan partícipes como cómplices, ciudadanos e instituciones.

No sólo la inoperancia de las autoridades permitió la vandalización de las obras de arte moderno. La conciencia del ciudadano de expresar su opinión y exigir a las autoridades, parece en vías de extinción. Al caraqueño no le importa lo que suceda afuera de su hogar.

En Caracas, males tan desagradables, a veces inevitables, de las sociedades, como el vandalismo, el hurto, la inoperancia legal o administrativa, el descuido y el olvido, llegaron a afectar a una parte del Patrimonio Nacional.

¿Por qué el caraqueño se deja hacer esto? La desvalorización hacia lo que tiene, y las ganas de empezar siempre algo nuevo y distinto lo han arrastrado, conciente o inconscientemente, a ir perdiendo su ciudad.

En la investigación se puede observar cómo eso no fue de un día para otro, pues se ha repetido e incrementado con el pasar de los tiempos. Los caraqueños constantemente han renegado de su ciudad, por querer transformarla en algo nuevo, distinto. Tal vez esto forma parte de nuestra cultura.

Al finalizar cada entrevista, la culpa era siempre del otro, de la otra parte que no estaba ahí para opinar. Será entonces, que eso también es parte de nuestra cultura.

Porque si se logran arreglar las obras, no significa que no las vuelvan a deteriorar. Pues los caraqueños han demostrado que no saben valorar lo que tienen.

A medida que se investigaba el proyecto cada vez se fue haciendo más complejo. Debido a la riqueza de los temas involucrados, cada obra por sí sola podía conformar una tesis. Al final, se llegó a experimentar la inevitable sensación de que el tema es sumamente amplio y complejo. Por lo tanto, todavía falta por indagar, y mucho más por saber.

A pesar de los obstáculos, valió la pena hacer el intento de mostrar de una forma distinta, a la acostumbrada, el tema del deterioro del arte urbano. Porque mientras no se tomen acciones y se cambie la conciencia ciudadana, se puede desechar lo que se conoce, hoy en día, como ciudad.

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Bibliográficas

Auerbach, R. (1994a). Entrevista a los arquitectos Federico Vegas y William Niño Araque. En Fundación Galería de Arte Nacional. *La estatuaria de Caracas, huellas de la historia del paisaje urbano*. Caracas: Fundarte.

Auerbach, R. (1994b). *Las Estatuas de Caracas*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte.

Boulton, A. (1975). *Cruz-Diez*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.

Boulton, A. (comp.). (2001). *He vivido por los ojos. Correspondencia Alejandro Otero Alfredo Boulton 1946-1974*. Caracas: Ed. Fundación Alberto Vollmer y Fundación Museo Alejandro Otero.

Calzadilla, J. (1982). *Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela*. Caracas: MICA Ediciones de arte.

Castro, P. V. (1993). Desarrollo histórico de Caracas. En M, Vallmitjana (Cord.), *Nuevos escenarios para el poder local: Caracas* (pp. 17-28). Caracas: Comisión Presidencial para la Reforma del Estado/ Programa de las Naciones Unidas/ Editorial Nueva Sociedad.

Esteva-Grillet, R. (2001). Palabras de Roldán Esteva-Grillet desde México. En C, Colina (comp.), *Alejandro Colina, El escultor radical*. (pp. 35-37). Caracas: Publicaciones UCAB.

Fundación Galería de Arte Nacional. (1994). *La estatuaria de Caracas, huellas de la historia del paisaje urbano*. Caracas: Fundarte.

Humboldt, A. (1975) *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*. Caracas: Monte Ávila Editores. Tomo I.

Mendoza, S. (1980). *Así es Caracas*. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas.

Misle, C. E. (1986). *La Caracas de Rómulo Gallegos*. Caracas: Lagoven, Departamento de Relaciones Públicas.

Traba, M. (1974). *Mirar en Caracas*. Caracas: Monteávila Editores.

República Bolivariana de Venezuela. (1999). *Constitución de la República Bolivariana de Venezuela*. Publicada en la Gaceta Oficial N° 5453.

Schael, G. J. (1968). *La ciudad que no vuelve*. Caracas: Gráficas Edición de Arte.

Anexo A: Foto de la Plaza Bolívar

Fuente: Schael, Guillermo. *La Ciudad que no vuelve*.



Anexo B: Foto de Sabana Grande
Fuente: Gasz , Gabriel. *Caracas*.



Anexo C: Foto del Abra Solar

Fuente: Subero, Efraín. *Caracas de par en par*.



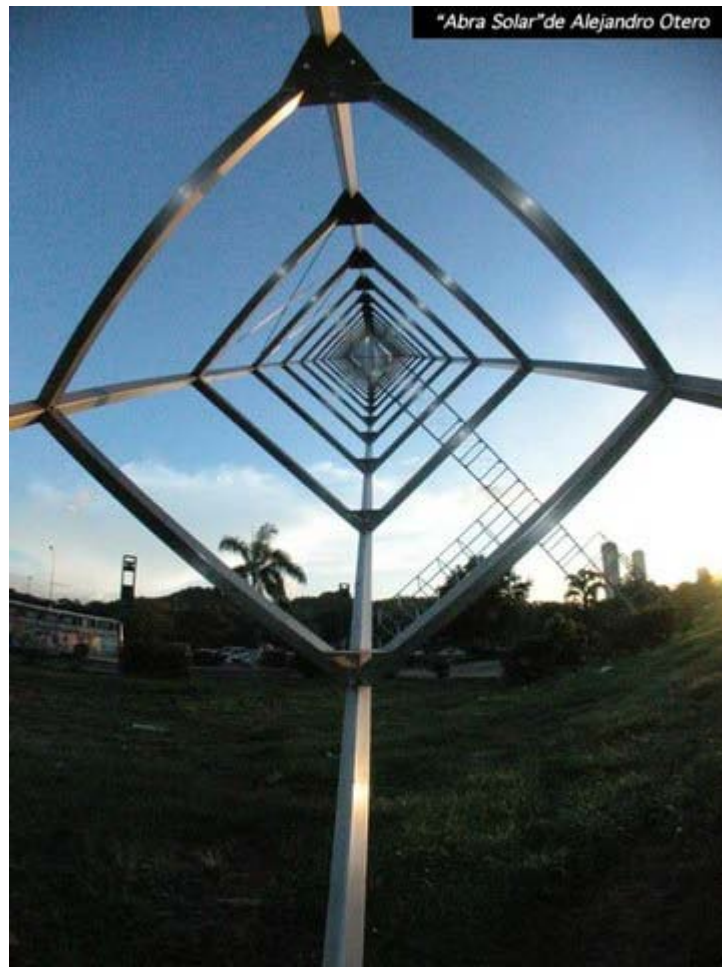
Anexo D: Foto del Abra Solar deteriorada

Fuente: <http://www.thmagazine.com>



Anexo E: Foto del Abra Solar deteriorada

Fuente: <http://www.thmagazine.com>



Anexo F: Foto de la Esfera de Caracas
Fuente: Luis Molina Pantin, fotógrafo



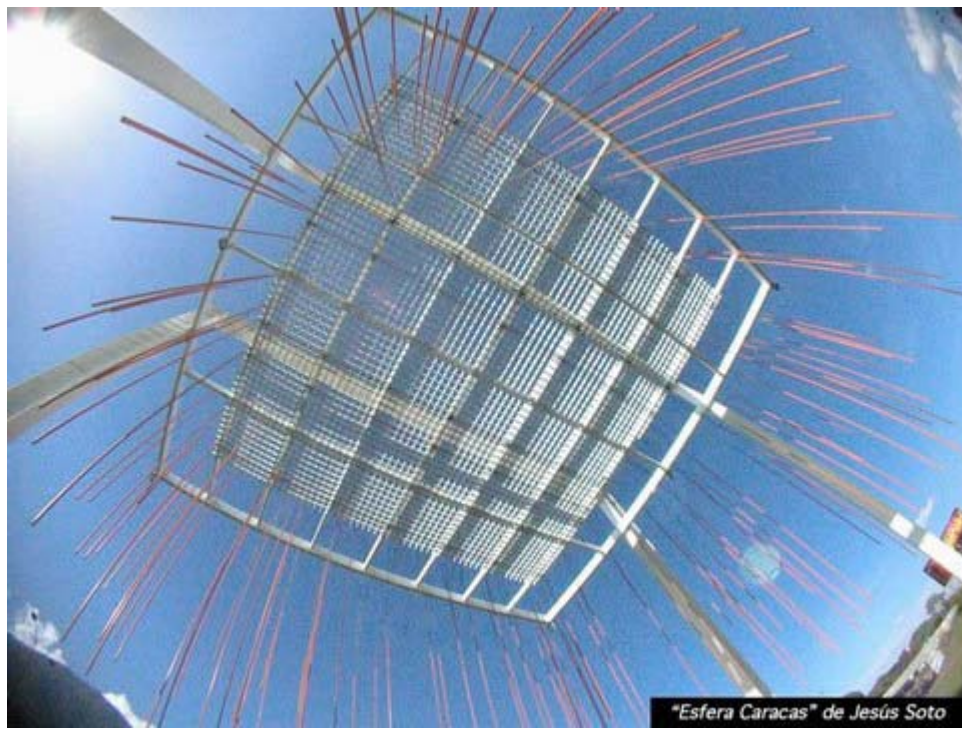
Anexo G: Foto de la intervención realizada por Ricardo
Benaím en la Esfera de Caracas

Fuente: <http://www.ricardobenaim.com>



Anexo H: Foto de la Esfera de Caracas deteriorada

Fuente: <http://www.thmagazine.com>



Anexo I: Foto de la Esfera de Caracas deteriorada

Fuente: <http://www.eluniversal.com>



Anexo J: Foto de la Fisicromía Homenaje a Don Andrés
Bello

Fuente: Cortesía del Taller Cruz-Diez



Anexo K: Foto de la Fisicromía vandalizada

Fuente: <http://www.thmagazine.com>



Anexo L: Foto de la Fisicromía vandalizada

Fuente: <http://www.thmagazine.com>



Anexo M: Foto de la escultura de María Lionza

Fuente: Departamento Audiovisual, Biblioteca Nacional.

Archivo Fotográfico. *María Lionza y las brujerías*



Anexo N: Foto de la escultura María Lionza y el culto
Fuente: Departamento Audiovisual, Biblioteca Nacional.
Archivo Fotográfico. *María Lionza y las brujerías*



Anexo Ñ: Foto de María Lionza fracturada

Fuente: <http://urru.org>



Anexo 0: Foto de María Lionza antes de ser trasladada

Fuente: <http://www.thmagazine.com>



Anexo P: Foto del Monumento de Colón en el Golfo Triste
Fuente: Fundación Galería de Arte Nacional, *La estatuaria
de Caracas, huellas en el paisaje urbano.*



Anexo Q: Monumento de Colón ubicado en la Plaza Macuro

Fuente: Schael, Guillermo. *La ciudad que no vuelve*.



Anexo R: Foto del Monumento de Colón lleno de consignas

Fuente: <http://www.elobservatorio.info>



Anexo S: Invitación de aporrea a la manifestación

Fuente: <http://www.aporrea.org>

**Oct 12: Fiesta de la Resistencia, Plaza
Venezuela, Bajo la Estatua de Colón**

¡Este Martes, 12 de Octubre,
a partir de las 12 del mediodía:
Fiesta de la Afro-Indígena-Resistencia!

¡Trae tus 500 Años de Arrechera!

Motorizados! UBEs! Frente Francisco de Miranda! Cul-
tores Negr@s, Indígenas, Blanc@s y Mestiz@s!
Resistencia Gay! Anarquistas y Titiriteros! Feministas y
Malabaristas...

Avísenle a los que faltan en la lista! Pa'que traigan
tambor, trombón y pintas!

Sigue la lucha contra el diablo: Bush y Colón, son lo
mismo! viejo y nuevo imperialismo!



Anexo T: Foto de una de las estatuas de Guzmán Blanco que
fue derrumbada

Fuente: Cuadernos Lagoven. *Formulación definitiva del
proyecto nacional: 1870-1900.*



Anexo U: Foto de las dos estatuas que fueron derrumbadas,
el Colón y la alegoría de Venezuela

Fuente: Auerbach, Ruth. *Las Estatuas de Caracas*.



Anexo V: Foto de un grupo de personas arrastrando el
Colón

Fuente: <http://news.bbc.co.uk>



Anexo W: Foto de la cabeza del Colón pintada de rojo

Fuente: <http://urru.org>



Carlos Cruz-Diez, Artista plástico
(5 de octubre, 2004)

CARLOS CRUZ-DIEZ

Entrevistador: ¿Cómo es la relación del arte con la ciudad?

C. Cruz-Diez: Tengo muchos años dando un discurso que ha surgido efecto, porque yo no creo que el arte es, simplemente es para una clase privilegiada. Y como muchas veces he dicho queda un cuadro colgado en un clavo. El arte es para todo, el arte es parte de la vida, el arte está en todas partes una de las cosas que no son arte en una época se convierten en expresiones artísticas en el tiempo. Como el caso de la cucharilla de Nefertiti que está en el Louvre, es un objeto cotidiano y sin embargo ellos lo guardaron como una obra de arte. El arte depende de la significación que el hombre le da a las cosas. Entonces siempre he tenido una intención social, con el arte, el arte es para todos, vivimos con el arte. Y el arte en la calle es como un hito, como un punto de partida para reflexión para entender otra manera la vida colectiva y por eso he hecho obras en sitios específicos que modifican el espacio urbano para que sirvan como punto de referencia poética, reflexiva y que nos haga pensar que las cosas pueden ser de otra manera.

Entrevistador: ¿Usted considera que Caracas hoy en día puede ser un museo abierto?

C. Cruz-Diez: Hace muchos años se habló de Caracas un museo abierto, porque hubo la intención y se realizaron grandes obras con todos los artistas venezolanos. Yo creo que todas las grandes ciudades en el mundo tienen un

patrimonio artístico en la calle que lo cuidan y que lo conservan.

Entrevistador: Ya yendo a la obra la Fisicromía (...) ¿Con qué idea surge del (...) la Fisicromía en Homenaje a Andrés Bello en la Plaza Venezuela?

C. Cruz-Diez: Esa Fisicromía, me la piden para resolver un problema urbano. Traté de hacer una piel escondiendo un módulo del Metro de Caracas, el cual es de ventilación y de escape en problemas de dificultad de accidente. Y ese era un volumen muy importante dentro del espacio urbano que era la Plaza Venezuela. Me pidieron que diera una solución para disimular o cubrir ese módulo. Por eso hice una doble curva una convexa y una cóncava, en la cual tiene un acceso lateral que es espacio interior entre el módulo de servicio del metro y la obra. La piel que es la Fisicromía, era un gran depósito de la jardinería, para mantener los jardines que están alrededor, que están en la Plaza Venezuela.

Entrevistador: ¿Y cómo se llevo a cabo el proyecto?

C. Cruz-Diez: Eso está echo en aluminio y cerámica, y se hizo con un experimento que me ha resultado a mi positivo, que era unos módulos de aluminio, unas "ues" de aluminio lo cuales les hice unas perforaciones y se pegó la cerámica en el aluminio. A pesar que hay un coeficiente muy diferente entre el aluminio y la cerámica, el movimiento de temperaturas despegaría la cerámica del aluminio. Pero se me ocurrió una idea de hacer unas perforaciones y encolar la cerámica acostada, colarla sobre el módulo acostada de manera que el

pegamento de la cerámica se colara con los huecos que tienen la "u" de aluminio y sirviera al secarse con unos remaches. Eso es lo que ha sucedido. Nunca se ha despegado ninguna porque el pegamento ha servido como de remache. Seguramente si movemos la cerámica ya se habrá despegado, habría que romper con el cuidado posterior la cabeza con una especie de cabeza de clavos, de remaches del pegamento de la cerámica. Ese resultado ha tenido muchos años, bueno simplemente que le han caído a tiros. Una vez se contaron 26 impactos de balas sobre la obra.

Entrevistador: ¿Hace cuánto?

C. Cruz-Diez: Hace no sé... la ultima vez hace como tres años...

Entrevistador: ¿Después que realiza esa obra quién es el que se encarga de hacer el mantenimiento?

C. Cruz-Diez: Esa es un encargo de la obra del Metro de Caracas. El Metro de Caracas llamó a muchos artistas a hacer obras integradas a la ciudad o integradas a las estaciones del metro. A mi se me dio resolver ese problema urbano, por eso está la Plaza Venezuela allí, que pertenece al Metro de Caracas.

Entrevistador: Usted como artista, ¿qué siente cada vez que ve el estado en que se encuentra esta obra, las otras obras, que están mal mantenidas, dañadas que las han robado las piezas?

C. Cruz-Diez: Bueno eso es el gran problema cultural que tenemos nosotros. Hay una inmensa diferencia entre la gente culta y la gente medianamente culta y la masa, que está (...) el colectivo es demasiado (...) su nivel es

demasiado bajo y eso es el deber del estado. Justamente subir ese nivel de ese colectivo para que pueda disfrutar no sólo de las obras de arte, de la cultura, de aprender a comer, de aprender a vivir, aprender a comportarse, aprender a respetar al semejante. Ese es deber del estado pero durante muchísimos años ese colectivo que está en el suelo nadie le ha dado la mano para subir. Porque el problema es, ese es problema es cultural. El problema de Venezuela no es un problema económico es un problema cultural y hay que resolverlo lo más pronto posible.

Entrevistador: Y no (...) nunca se ha intentado hacer fundaciones para mantener el patrimonio.

C. Cruz-Diez: Yo creo que hubo un momento en que las instituciones privadas financiaron mantenimiento de parte de las ciudades, jardines y también de monumentos. Ahora creo que para las obras que se han destruido como las obras de Alejandro Otero, de Soto y la mía, eso es patrimonio del municipio, unas son patrimonio del municipio y otras del Metro de Caracas. Y es responsabilidad de ellos. Es lo que le decía ahora rato, no es un problema como han querido justificar, de que el pueblo tiene hambre y busca lo que sea para comer. Figúrese Europa durante cien años ha sufrido de tres de guerras espantosas. No hay un europeo que tenga 5 (...) 6 muertos en su familia y morían de hambre y nadie se le ocurrió, por ejemplo, dismantelar la torre Eiffel para comprar y comer. Entonces es un problema cultural.

Entrevistador: En una entrevista que dio William Niño Araque, él dice: "la publicidad es el único elemento que

ha logrado transmitir la idea de la escala verdadera de la ciudad contemporánea, el arte no lo ha hecho". ¿Qué opina usted al respecto?

C. Cruz-Diez: Bueno porque él vivió una época muy complicada. Lo divertido de esa pregunta es que el año '68, en el mayo del '68 se rechazaba toda represión "prohibido prohibir" y hoy en día la situación ha cambiado y todo el mundo quiere un policía en las esquinas. Es muy curioso, por que la situación ha cambiado las desigualdades sociales en el mundo han causado la pobreza, han causado una etapa de violencia el cual que espero que superemos.

Entrevistador: Según Fundapatrimonio la idea es crear conciencia en la ciudadanía, la idea de ellos. Sobre el valor cultural tangible de las obras. Según su criterio, ¿cuáles pueden ser los mecanismos para activar esta sensibilidad en los ciudadanos?

C. Cruz-Diez: Mire si hubiese interés en la cultura y en mantener el patrimonio cultural del país hay medios fabulosos y poderosos como son la televisión, la radio y la prensa. Usted logra hacer comer productos que hacen daño a la salud, como el cigarrillo, fumar, beber y sin embargo condicionan a la gente y nadie deja de fumar y nadie deja de beber a pesar que los productos dicen que hace daño a la salud. ¿Porque? Porque hay una campaña de publicitaria inmensa que condicionan la opinión de la gente. A ese mismo nivel debiera de existir una campaña para que la gente tome conciencia del patrimonio y lo que

es su país y de lo que le pertenece a la colectividad y eso no se hace.

Entrevistador: Según la ley del patrimonio cada autor puede solicitar a las instituciones encargadas que le mantengan la obra, usted ha pensado en esta vía (...) para sus obras.

C. Cruz-Díez: Bueno yo les he dicho a mis hijos que hagan muchas fotos, porque en las condiciones de la Venezuela de hoy, creo que lo único que puede quedar son las fotografías. Es muy probable que esas obras de Soto ya no las vuelvan a montar, mi obra terminen de destruirla y la de Alejandro tampoco la vuelvan a montar.

Entrevistador: ¿Por qué?

C. Cruz-Díez: Porque (...) por la inconciencia y el deseo de no elevar el nivel cultural de la gente. Hay un propósito específico de que la gente permanezca en la ignorancia para que pueda ser manipulada más fácilmente.

Entrevistador: Y usted como artista (...) no siente alguna responsabilidad con la obra que (...) eso no pase.

C. Cruz-Díez: Bueno yo he dado lo que he podido. Cada quien da lo que puede. Mi discurso yo le he transmitido a la calle, en lugar de tenerlo simplemente en una colección privada para una clase privilegiada. La mayor parte de mi obra esta en la calle con el propósito de darle a la gente el disfrute y subirle el nivel de sensibilidad a esa gente que nadie le da nada.

Entrevistador: Ya (...) ahora para hablar del futuro, ¿usted tiene pensado hacer una obra alguna intervención en la ciudad?

C. Cruz-Diez: Si me la piden encantado.

Entrevistador: Escuche esta frase: "la expresión de la cultura es la calle" usted, ¿está de acuerdo?

C. Cruz-Diez: Es parte de la cultura la expresión en la calle.

Entrevistador: Entonces...

C. Cruz-Diez: Disculpe que te interrumpa (...) la cultura no es un concierto, no es un cuadro, es parte es un total del comportamiento del ser humano, el deseo conocer, de informarse, de saber y de disfrutar de las cosas más elementales. El venezolano está desnutrido porque nadie le ha enseñado a comer, no sabe ni siquiera que es lo que se puede comer. Por eso está desnutrido, aquí en el trópico, figúrese tu ves las frutas, cantidad de alimentos que están salvajes y nadie las utiliza, porque no saben nadie, les han informado. Eso es un problema profundamente de cultura, es la ignorancia total, total sobre todo y eso es lo que hay que solucionar.

Entrevistador: ¿Cuál es el futuro que le ve a sus obras?

C. Cruz-Diez: Bueno en el exterior mucho futuro, y en la ciudades como son, por ejemplo las obras que he hecho en Valencia, en Barquisimeto, en los Andes, esas obras yo creo que van a permanecer. Yo espero, por que la gente las ama y las defiende. Porque la obra que el artista hace a la calle la gente se apropia de ella, es parte de su patrimonio. Yo me recuerdo que el muro de La Guaira ha sido defendido muchísimo por los habitantes de La Guaira porque es una obra que los identifica y los caracteriza. El caso de la Plaza Venezuela, yo espero que eso se

solucione, como es la obra de Soto, como la obra de Otero. Porque son obras (...) Es el patrimonio del siglo 20, entonces no va a quedar ninguna huella en nuestro siglo. Fíjese en Europa nadie destruye nada. Es la historia, es la sucesión de circunstancias de obras que van determinando de donde vienes. Ahora si no te interesa de donde vienes eres un paria. No se puede tener, no se puede hacer nada si no se tiene información del pasado porque si no fuese así no se podría inventar le teléfono o cosas que están inventadas, cosas que están hechas. Hay que dejar una huella del patrimonio de cada país para poder seguir adelante. Sin un conocimiento del pasado ningún país progresa.

Entrevistador: ¿Usted quiere agregar algo?

C. Cruz-Díez: Sí... Que espero que el pueblo de Venezuela se sensibilice hacia la cultura, como digo a amar las cosas que les rodea. Que es un problema cultural. Porque aquí pareciera que nadie amara nada. Caracas es una ciudad bellísima que pudiera ser una ciudad más bellas del mundo, nadie la quiere, todo lo destruyen. Una capacidad de destrucción descomunal. Todo tiene que estar sucio, roto e inmundo y la gente se acostumbra a vivir en la inmundicia y en la pestilencia. Eso es lo que está sucediendo en Venezuela.

Entrevistador: ¿Pero esa sensibilización tendría que partir del Estado?

C. Cruz-Díez: Bueno quien es el que tiene el poder de educar a la gente, dar posibilidades a ese infeliz que no sabe comer ni vivir el Estado.

María Teresa Novoa, Fundapatrimonio
(3 de mayo, 2005)

MARÍA TERESA NOVOA

Entrevistador: ¿Tenemos que hablar con la Alcaldía del Municipio Libertador o con ustedes directamente?

M. Novoa: La Alcaldía del Municipio Libertador tiene como... varios... temas que son tratados por distintas instituciones que dependen de la alcaldía. En este caso Fundapatrimonio es el organismo que se ocupa de la preservación, conservación y la difusión de los valores patrimoniales, allí entraría todo lo que tiene que ver con los monumentos del espacio público, la estatuaría, todo lo que es patrimonio edificado: edificios, casas... eh... iglesias, el teatro, teatro municipal, teatro nacional. También tendría que ver con lo que son los valores intangibles, o sea las costumbres, las tradiciones. Claro como es el Municipio Libertador entonces es el área del Municipio Libertador. El Municipio Libertador lo componen 22 parroquias, y Fundapatrimonio, por parte de la Alcaldía del Municipio Libertador, es la que se ocupa de es tema.

Entrevistador: ¿Y cuándo surgió? ¿Cuándo lo inauguraron?

M. Novoa: Para el caso concreto de ésta entrevista, el tema de Fundapatrimonio, lo subjetivo, el momento en que surge, creo que hay otra persona que les podría hablar de esa tarde, sobre todo porque hay un inventario que tiene que ver con la parte edificada y es interesante que él le pueda ampliar más ese tema, yo soy la asesora de todo el área que es la estatuaría y el espacio público del Municipio Libertador. Ese proyecto arranca relativamente

reciente, en octubre del año pasado. La idea del proyecto es, hacer un inventario de los espacios públicos y la escultura de este municipio. Por supuesto, que es un proyecto muy ambicioso que nosotros sabemos que allí existe, en el municipio y en sus 22 parroquias 140 plazas, de distintos tamaños, 190 plazas de distintas dimensiones y hacer un inventario que conlleva al estudio histórico y que exige de mucho tiempo.

Nosotros hasta el momento llevamos inventadas alrededor 15 plazas. Son plazas bastante importantes, de dimensiones bastante considerables, por ejemplo la plaza "San Martín", en la Av. San Martín, la plaza "O'Higgins" en la Av. La Paz. Todo este inventario lo venimos haciendo no sólo dirigiéndonos a lo largo de la escultura, digamos que tradicionalmente se registraban las esculturas y las estatuas, pero nosotros hemos querido ampliar la noción del espacio y del valor de un monumento, no solamente a la escultura, sino al ámbito total. Quiere decir que por ejemplo allí una escultura está acompañada de árboles, está acompañada a veces de un paisajismo que fue diseñado desde su origen de una cierta forma. Esta acompañada de mobiliario urbano, y todo eso es lo que nosotros entendemos como monumento de manera pues que no estamos hablando de una pieza sola, sino que estamos hablando de una pieza en su contexto. Si la pieza además tiene fuentes de agua, tiene iluminación, tiene jardines, tiene árboles. O sea, para nosotros el inventario implicaría hacer el registro de todas esas piezas, de manera que al momento que se aborde la

recuperación, hacer una recuperación integral. Para eso nos apoyan paisajistas, expertos botánicos, el hermano de Jesús Goyo nos ha acompañado en todo el registro de estas 15 plazas, él es muy reconocido porque es de la Fundación La Salle, de manera de poder ir detectando los especies que están en estos lugares, el estado en que se encuentran y el tiempo que tienen para poder saber si son de data de alta longevidad.

En el caso de las esculturas, nosotros hemos hecho mucho énfasis en conocer la historia del escultor, si es posible llegar a saber cual es el taller de fundición, si es el caso, donde se fundió la pieza, como la historia del personaje. Todo eso, o sea, que es un trabajo de búsqueda de fuente histórica le estamos haciendo mucho, mucho hincapié porque se ha ido perdiendo como la historia de los personajes. Entonces, por ejemplo se da el caso de la plaza "Lisandro Alvarado" en Catia, este personaje es un relevante intelectual venezolano, además aportó muchísimo en el siglo antepasado, para la lingüística y el conocimiento de las diferentes étnias indígenas. Y sin embargo, su figura en el tiempo se ha desdibujado. Nadie lo conoce en Catia y ni si quiera Catia sino estando en cualquier lugar tú preguntas "¿qué sabe usted de Lisandro Alvarado?", y no se sabe.

Entonces nosotros en este inventario intentamos como te digo, avocarnos tanto al sitio, a conocerlo y registrar lo que es el estado, hoy en día, de ése sitio, como lo que implica como historia y como homenaje a los personajes que ahí están siendo, hacen presencia, porque

hay un busto o una escultura. También, este, considerándonos que el tema tiene relevancia porque hay mucho de los monumentos de Caracas que han cambiado por el crecimiento de la ciudad y la modernización de la ciudad de sitio, entonces nosotros hablamos también de la historización del lugar. Es el caso, por ejemplo del monumento de Colón, estuvo ubicado en el boulevard que se llamaba Amacuro, de acuerdo a las fuentes plací-métricas y a las fotos de la época sabemos que el boulevard Amacuro estaba donde lo que hoy en día es la plaza España, entre la Av. Urdaneta y el puente de las Fuerzas Armadas. Allí es donde estuvo ubicado originalmente el monumento a Colón. Luego él es pasado hacia los Caobos hacia el sitio donde se encuentra hoy en día, y eso tiene que ver con la modernización de la ciudad, en el momento en que se construye el viaducto de Fuerzas Armadas se ensancha la Av. Urdaneta y se hace necesario acortar el sitio donde estaba el monumento, y debido a esa decisión se cambió de lugar.

Con esto que te estoy diciendo, con el estudio que estamos haciendo, tratamos de llegar a minucioso, tienes que buscar muchas fuentes de información e ir incluso construyendo una historia. O sea, nosotros a medida que vamos encontrando postales, fotos antiguas, textos, planos de distintas épocas, entonces vamos construyendo la historia que nos permite de alguna manera reinterpretar cual fue el sitio original y cómo se encuentra hoy día en el actual sitio. Y también eso nos permite como acercarnos a lo que fue la Caracas de los

primeros años cuando surgieron los primeros monumentos públicos.

Entrevistador: Por lo menos con el hecho de que cuando se construye una plaza que tiene trabajo de paisajista, del artista. ¿Cree que en cierta medida lo que pasa con Colón es por el cambio de la plaza, del lugar?

M. Novoa: No, fíjate en el episodio último del Colón, y eso lo tratamos en la sesión que les comenté del curso el taller que se hizo, hubo una sesión de un día que se trabajó el tema del vandalismo. Claro por que si se quiere, en el episodio concreto del 12 de octubre del año pasado, ocurre en Caracas y se da con una característica hacia un monumento, el vandalismo ocurre hacia un monumento específico.

Pero el problema del vandalismo no es específico de Caracas, el problema del vandalismo tiene que ver con las grandes metrópolis tenemos registro y en ese taller se trató. Nosotros teníamos invitados internacionales, que vinieron de España y Costa Rica, donde cada uno presentó los casos homologables a lo que le ocurrió a Colón. Quiere decir que la ciudad metropolitana, la gran metrópolis, la ciudad de hoy, la tendencia es hacia una agresión, si se quiere, hacia un desmontaje de ciertos espacios. Hay espacios de la ciudad debido a su crecimiento van perdiendo vigencia, por lo general la tendencia que los primeros espacios que van perdiendo vigencia dentro de la dinámica que va adquiriendo la nueva ciudad sean los cascos históricos. Entonces los cascos históricos son los primeros abandonados, son los

primeros desolados, son los más vandalizados y eso lo podemos ver en grandes metrópolis. Por ejemplo el casco histórico de la ciudad de México, y eso implica esfuerzos inmensos que hace la municipalidad para recuperar, por que por lo general se trata de grandes dimensiones y de una proporción bastante considerable de monumentos, que su recuperación implica una fuerte inversión de las municipalidades y de las alcaldías.

Pero como te digo en el caso exclusivo eso no es un problema exclusivo nuestro, claro hay un episodio que se enmarca en un momento histórico y en un acto que si es específico. Ese caso, bueno era el acto del 12 de octubre, hubo un grupo que hace una interpretación del símbolo de Colón, que lo dirige ese símbolo, lo dirige hacia la persona donde convergen todas las culpas de un genocidio étnico, que seria Colón. Sin embargo, sabemos que en la historia el personaje de Colón y el descubrimiento también tuvo otras interpretaciones, que inclusive vienen de la misma mano de Bolívar, porque el nombre de la Gran Colombia viene de Colón y lo propone Bolívar. Entonces quiere decir, y el hecho de que el término de la Gran Colombia, cambia de Nueva Granada a Gran Colombia, que se haga homenaje de Colón en toda América latina y en muchos países no americanos, que existan monumentos de Colón. Inclusive por ejemplo el origen del monumento a Colón que esta en el Calvario viene de una feria internacional que ocurrió en Chicago a finales de 1800. Quiere decir que Colón como personaje, no necesariamente representó en la historia, para los

momentos que no antecedieron la interpretación de una persona que hubiese sido, sobre la que se centrara todo este problema tan cruel como fue la conquista y la colonización.

Sin embargo en el hecho en concreto del 12 de octubre de 2004, hubo un grupo anárquico que ya quedó detectado, quién fue, cómo fue; que de una alguna manera quiso, de una manera muy infeliz, reivindicar un concepto histórico a través de una escultura que tiene un valor extraordinario. Entonces ese tema del vandalismo, en el cual puede enmarcarse este acto, es un acto completamente reprochable como tal hacia un monumento histórico que ya comienza a ser un valor patrimonial de todos que es una pieza irrepetible en sus características. Afortunadamente se recuperaron todas las partes, es recuperable. Pero también, apunta hacia lo que viene ser el trato que las grandes metrópolis le dan a sus monumentos antiguos y el tema del vandalismo.

Recuérdate que por ejemplo que hasta el mismo Vaticano la escultura de la piedad fue martillada y perdió la nariz, imagínate una pieza tan valiosa como esa, de Miguel Ángel. Entonces tiene que ver con esta situación muy de hoy, del crecimiento excesivo de la ciudad, del hacinamiento, de la poca disposición ha hacer nuevos monumentos, del clima que por supuesto que es diferente a cuando surgieron estos monumentos, cuando las ciudades eran de una escala menor, los espacios eran mucho más amplios, más recreativo. La ciudad se entendía como un lugar, y sus espacios públicos como un lugar que

eran extensión social de lo que eran los lugares íntimos-sociales, porque allí era donde se daban los encuentros públicos.

Entrevistador: ¿Fundapatrimonio piensa, tiene dentro de sus planes, tiene pensado restaurar esta obra como lo hizo con la María Lionza?

M. Novoa: Claro, si... osea el tema, fíjate uno de los objetivos también de haber hecho este curso taller fue analizar con un juicio técnico mucho más depurado de cualquier contienda política. Por que acuérdense que este tema de la restauración y conservación es un tema eminentemente técnico. Por que digo que es eminentemente técnico, y hoy día tiene un acento particular y un interés particular desde el un punto de vista inclusive científico, porque contamos con nuevos materiales, contamos con procedimientos químicos. Así como surge el vandalismo que ocurre a través de las pintas con graffiti, que es una pintura altamente penetrante de materiales, como lo son el mármol, que son porosos. Eso implica un reto tecnológico inclusive de ver cuales podrían ser los posibles materiales con los cuales quitar estas manchas. Es un tema eminentemente técnico.

Entonces Fundapatrimonio en este curso taller, uno de los objetivos fue centrarnos en una mirada que fuera profundización y un juicio que permitiera analizar las pintas de graffiti, uno de los temas, las pintas de graffiti sobre mármol y como abordar su recuperación.

Con diatribas políticas y en el caso de Maria Lionza estamos en la misma situación, cuando Fundapatrimonio y

otras instituciones en conjunto como la Fundación Alejandro Colina, como el instituto de Patrimonio Cultural, de alguna manera hacen la denuncia pública de la necesidad de recuperar la estatua de Maria Lionza e invitan o exhortan a la universidad, y en concreto a COPRED exhortan a que la recuperen, eso se hizo en el año 2002, 2003, lo hace en términos técnicos. O sea allí se hace una evaluación, vinieron expertos en estatuaria pétrea, expertos que tienen un bagaje temático bien apuntalado, porque han recuperado estatuaria petra de portales góticos por ejemplo de catedrales tan importantes como Reich, como Chareter, esos fueron los técnicos que vinieron para acá a evaluar a María Lionza en el año 2003.

Entrevistador: ¿Eso se lo plantearon al COPRED?

M. Novoa: Claro, todo eso se planteó, nosotros, todos eso se planteó en términos técnicos, ahora que la diatriba que se despertó luego, eso es una diatribas de pasiones humanas, pero que son diatribas humanas que esa pieza despierta, ¿verdad? Que esa pieza para mí, yo digo que María Lionza genera tal empatía que ella pone a girar las neuronas en unas dimensiones impredecibles. Y lo que pasó, posteriormente a la venida de los Restauradores Sin Fronteras y la evaluación, fíjate que en esa diatriba los argumentos de los detractores nunca fueron técnicos siempre eran completamente pasionales. Pero eso forma también parte de la sociedad. Ahora dentro de Fundapatrimonio y desde lo que este programa, nosotros tenemos que abocarnos a un aspecto completamente

específico y es el material y su patología. Tenemos un problema y en ese sentido, el material, la patología y los nuevos químicos a usar no entran las pasiones porque son argumentos técnicos.

Entrevistador: ¿Y la diatriba por qué se da? También quisieron mover a María Lionza.

M. Novoa: Bueno yo creo que se dieron como muchas cosas. En la medida que se iba avanzando en las distintas propuestas, lo mejor para no hacer nada, lo mejor para enredar algo es no decidir algo, es no hacer nada, como decimos popularmente: “ni lavo, ni presto la batea”. En la medida que, postergar soluciones, o postergar tratamientos se lleve más tiempo, eso es un cálculo de cultivo para cualquier tergiversación o para cualquier distracción. Y si eso además lo metemos en un ambiente como en aquellos años, estaban caldeados por muchos otros aspectos externos a la pieza en sí, eso se presta a pescar en ríos revueltos.

Yo lo lamenté mucho y todavía lo lamento enormemente, porque nosotros en el año 2000, cuando el artista Alejandro Colina cumplió 100 años de nacimiento, era el centenario de nacimiento, por una iniciativa de Carlos Colina, nieto, presidente de la Fundación Alejandro Colina. Se hizo un homenaje en el CELARG donde se trató de presentar el Alejandro Colina como obra integral. No el Alejandro Colina estigmatizado por María Lionza, no. El artista Alejandro Colina tiene alrededor de 180 obras ubicadas en distintos espacios públicos del país, sin embargo la María Lionza es la que lo presenta y

como esa está el "Indio Tiuna", está el "Indio Guaicaipuro", está el "Indio Chacao", están "Los Vigías" en la escuela militar, está la plaza Tacarigua. Sin embargo esas otras piezas sin embargo se habían perdido en la memoria tanto de los críticos de arte como de la sociedad.

De tal manera que en el año 2000 el homenaje fue un homenaje muy intenso y muy querido pero por los más allegados si se quiere, se hizo en el CELARG, tuvo el apoyo de la Universidad Católica, porque luego las conferencias principales fueron publicadas por la Universidad Católica fueron apoyadas para la edición. Pero sin embargo quedó planteado ese gran homenaje a mi manera de ver como en términos muy específicos, eran los especialistas antropólogos, como arquitectos, críticos de arte que querían reivindicar la memoria de este artista. En ese año 2000 se hace la Fundación Alejandro Colina y se hace la declaratoria de emergencia de María Lionza, se declara en emergencia Maria Lionza. A partir del año 2000 ya se van desencadenando las otras cosas que ya sabemos. También esto ha sido muy curioso porque si se quiere la diferencia de posiciones con respecto a la universidad es por la necesidad de decir que hay que rescatarla pues el problema no es, el problema no digamos, para poder rescatar algo hay que avocarse a rescatarlo, sino nunca lo puedes rescatar y pensamos que en ese caso ha habido como mucho retardo en responder, entonces bueno, eso no es bueno para ninguna pieza, para ninguna escultura, para

ningún monumento, si se encuentra en un estado mucho más crítico.

Entrevistador: ¿Y por lo menos qué nos estaba diciendo con el monumento a Colón que se sabe quienes fueron, qué se puede hacer con esas personas que asumieron esta protesta?

M. Novoa: Deterioraron el monumento, bueno fíjate en principio a los días seguidos, a los dos días se empezó a hacer la pesquisa de donde estaban las partes porque al ellos tumbarla, la pieza estaba armada en 2 partes entonces se separaron. Entonces lo primero que se hizo fue un operativo que implementó Fundapatrimonio para conseguir las piezas. En paralelo un organismo de seguridad del Estado, no te sé decir cuál fue el organismo, si fue la PTJ o no sé cual. A través de todas las filmaciones que aparecían y las fotografías de prensa comenzó a buscar a los personajes que quedaron fotografiados y que aparecieron en primera página. Consiguieron a varios y ellos, fueron tengo entendido, que fueron puestos presos tres por lo menos no se si actualmente siguen en prisión. Lo que sí sé es que el hecho de haberlos puestos presos fue el primer caso en Venezuela de personas que hayan sido puestas en prisión por vandalismo público y contra el arte público eso es un precedente ¿no?

La otra pieza que es la Alegoría de Venezuela también fue vandalizada sólo que los medios de comunicación en las filmaciones pusieron más atención a tumbar a Colón que cuando tumbaron a la Alegoría a

Venezuela que estaba más abajo. Y en el espacio central del monumento la Alegoría a Venezuela se consiguió la parte de abajo, las extremidades inferiores, todavía no se han encontrado las extremidades superiores. Pero nosotros vimos hace poco en un periódico en el Globo por cierto que vimos hace poco, hace como 2 semanas que ellos pedían información de que pasaba con el monumento. Y curiosamente a mí me llamó la atención, ha sido la primera vez que veo fotos en las cuales aparece el torso de la Alegoría a Venezuela con las personas que la están llevando, entonces puede que esas fotos sirvan para identificar a quienes hicieron eso.

De todas maneras también tengo entendido que esa convocatoria también fue hecha en público, se hizo a través de una web no sé qué ¿no? O sea que se sabrían quienes serían los que hicieron ese daño. Es lamentable porque las piezas son bellísimas, o sea son hermosas piezas plásticas, son obras de arte, que por su belleza, por el gesto, por la caída de la caída de la tela. Todo esto está vaciado en bronce pero tienen una armonía y una belleza estética bien particular.

Bueno fíjate, claro, a medida que uno, a medida que uno va profundizando más en qué es lo que está pasando con el arte público, cómo los recibe o los acoge los espacios de la ciudad contemporánea como que uno va pulsando cuál es la tendencia, cuáles son sus fortalezas y sus debilidades por un lado encontramos que los monumentos que datan del siglo XIX, del siglo pasado ya del siglo XX se redimensionan en valor y por otro lado

también vemos como esta ciudad que esta creciendo avasalladoramente que es un fenómeno contemporáneo o de la época presente que no es exclusivamente venezolano sino es el crecimiento de la megalópolis que se está dando en todas partes desde las ciudades asiáticas hasta la ciudades europeas y lo que son sus bordes o sus áreas foráneas a los cascos históricos hasta lo que es la propia América.

Entonces ya observar el tema como lo que es el arte público y la ciudad contemporánea entonces nos hace sopesar y ponderar las distintas situaciones que se presentan. Cuando veníamos hablando por ejemplo del vandalismo y el caso de Colón, me recordé de un caso que ocurrió en Montreal en el año 96 y ese ocurrió en un monumento que es el Ángel de Montreal. Precisamente ese monumento tiene la particularidad, es un monumento que se erige en el siglo XIX, a mediados del siglo XIX por iniciativa de la comunidad que va recolectando dinero para colocar en el inicio de un gran eje, del gran eje de una avenida de Montreal en su cúspide una columna que remata en un bellísimo Ángel. Bueno este ángel, este sitio, que como les digo estaba en una parte muy elevada de la ciudad que permite visualizar la extensión más baja y de crecimiento moderno de Montreal, pues bueno fue en los años 93-94 fue vandalizado. O sea fue vandalizado por grupos de jóvenes, bueno entre roqueros, grafiteros, no se que más lo fueron manchando, lo fueron llenando de graffiti, le fueron pintando la... Ella era una columna con el ángel arriba y abajo también tenía otras esfinges

sentadas, sedentes, estas las fueron pintando, le pintaron los ojos con colores fluorescentes, le pintaron los labios, bueno total es que el monumento estuvo totalmente vandalizado.

Una medida que tomó la Alcaldía como el grupo que lo hacía se detectó que eran grupos de jóvenes roqueros y grafiteros que se reunían allí, había algo también de droga y no sé que. Entonces lo que resolvieron fue que en vez de arrestarlos, que ellos mismos fueran los que limpiaran y rescataran el monumento. Entonces a ellos les dieron un entrenamiento de técnicas para poderlo limpiar y recuperar y ellos pagaron la pena no con ir a la cárcel sino con limpiar. O sea con rescatar todo el monumento, luego a partir de allí el sitio fue denominado tontón. Fue denominado así porque había un grupo de músicos que tenía su fuerte en la percusión entonces este sitio ahora es un sitio de encuentros musicales con mucha percusión y el sitio se llama ahora tontón. Bueno, es una forma muy linda de cómo lograr revertir un episodio tan desagradable para la ciudad ese con el caso del Ángel de Colón.

Lo otro que les había mencionado, bueno en el caso de la piedad de Miguel Ángel que fue el desgranamiento que le hizo un maniático como que fue, lo cual nos dice del poco, o sea es difícil digamos controlar el comportamiento ciudadano cuando ya excede en nivel poblacional. Yo me imagino que el tema para el Vaticano sería cómo controlar el acceso y cómo medir que la gente que la gente que va, cómo controlar que no tenga

martillos que no tenga este tipo de cosas punzantes que puedan deteriorar.

Entrevistador: ¿Éste comportamiento en las sociedades no se podría evidenciar por una falta de identificación con las obras que tienen mucho tiempo que fueron concluidas?

M. Novoa: Y los personajes van pasando de época.

Entrevistador: ¿Por qué se pierde esa memoria?, porque así como nos pasó con nuestros artistas, como usted dijo con Colina o con un intelectual como Lisandro Alvarado que sería otra cosa, pero ¿qué particularidad no sé si usted las ha estudiado...

M. Novoa: ¿Nosotros? Yo insistiría, en el estudio que yo he hecho del arte público que no solamente me he centrado en Venezuela. Yo trabajé y estuve auspiciada por un programa de investigación de la Embajada de Canadá en Montreal. Trabajé por dos años allí el tema del arte público allá, para conocer bien de qué se trataba, hacia dónde apuntaba, en el caso también mi tesis de doctorado la hice en Francia sobre el tema del arte público y conozco en detalle que medidas se tomaron para hacer nuevos monumentos como cómo fueron tratados y rescatados monumentos anteriores. Yo creo que eso es un fenómeno, yo creo que eso forma parte de un proceso social, o sea yo creo que eso no tiene distingo de bandera. Creo que las sociedades y los crecimientos de las ciudades hacen que haya áreas que toman vigencia, son nuevas y que haya otras áreas que comienzan a deprimirse. Yo casi que lo homologaría a los ciclos de vida, o sea los ciclos de vida de las plantas, los ciclos de vida de los animales

los ciclos de vida nuestros, nosotros tenemos momentos de juventud y lucidez, y momentos de decrepitud. Hay personas que su decrepitud la saben bien vivir, bien llevar, hay personas que no. Entonces creo que para mí, yo lo interpreto con esa metáfora, creo que los ciclos de vida de las ciudades tienen que ver con eso, o sea ella nace, la ciudad crece, se desarrolla, hay áreas que comienzan a deteriorarse pero hay otras que comienzan a florecer. Porque nosotros, bueno no es cierto, pienso que seríamos injustos si decimos que Caracas es horrible, o sea Caracas tiene áreas que están deprimidas, tiene áreas que están deterioradas y tiene áreas que el tiempo las ha opacado que están envejecidas y que hay que darles un buen tratamiento para que vuelvan a tener esplendor.

Pero Caracas tiene nuevas áreas y han crecido otros sectores y son su cara más joven y su cara más lúcida en este momento. Entonces quiero reiterar esa idea, los ciclos de vida son ciclos de vida que están presentes en todas las cosas, los ciclos de vida del estatuario también están presentes, o sea el deterioro no solamente viene de la mano del hombre que vandaliza por cualquier motivo, porque es un psicópata, porque es un ortodoxo político. No, no solamente viene el vandalismo de una pieza o de un monumento de la mano del hombre, también viene por el tiempo, las piezas envejecen, el mármol envejece, el bronce se oxida. Nosotros pensamos o queremos tratar de eternizar las cosas y la historia. Tendemos los hombres y los humanos a pensar que los objetos sí permanecen en el tiempo, que sólo nosotros

somos los que desaparecemos. Sin embargo todo es naturaleza y todo tiene su ciclo de vida. Y en esos ciclos de vida también entra el metal porque el bronce es una aleación de metales. El bronce una vez que se funde, una vez que se funden los varios metales que componen al bronce, comienza el ciclo del deterioro que es la oxidación, eso nunca se va a detener, después que se vacía una pieza, nada va a detener el proceso de oxidación sólo, lo que sí se puede mantener mejor, lentificar el proceso. Pero eso forma parte de la naturaleza porque los minerales son naturaleza. La piedra es lo mismo, nosotros aunque pensemos, los mármoles son piedras duras altamente resistentes pero con el ambiente o con el agua fíjense que a veces uno encuentra piedras sobretodo en estas excavaciones antropológicas encuentra piedras que el agua, la gota de agua la fue horadando y dejó una huella en esa piedra. Aparentemente uno diría ¿cuántos años tuvieron que transcurrir? Para que esta huella marcara esta piedra, muchos años, pero lo hizo. El agua sería más blanda pero lo hizo.

Entrevistador: ¿Lo que sucedió con la Maria Lionza fue eso tengo entendido el movimiento de la autopista?

M. Novoa: Claro María Lionza es una piedra artificial, es reconstitución de lo que es el concreto, digámoslo en términos más populares; pero no es exactamente un concreto, porque el concreto tiene una composición de agregados distinta a lo que sería esta composición de agregados que sería más fina. Además en la estatua hay micas, hay otros minerales, pero claro Maria Lionza como

el concreto, estos materiales dense cuenta por lo que les estoy diciendo también envejecen o sea, una magnífica construcción al cabo de 50 años ya es lo que estamos viendo ahorita. Nosotros como ciudad moderna los años 40-50 lo que estamos viendo es que nuestra ciudad está pidiendo que se le preste atención a las áreas que fueron hechas en los años 40 y 50 porque ahorita es que están anunciando su envejecimiento. Entonces no es solamente un tema de deterioro por una mano mal intencionada, se trata también de un envejecimiento propio de los materiales. Y esa noción tenemos que empezar a asimilarla porque creo que nos cuesta un poquito entenderla, incluso a altos niveles de la crítica del arte y de la arquitectura, etc. Por las opiniones que aparecieron en la polémica de Maria Lionza yo lamenté enormemente que personas muy brillantes a veces dijeran unos exabruptos. Como abrir el compás, pienso que en este tema hay que difundir más nociones técnicas para dar a conocer informaciones que permitan inclusive hasta entender nuestros ciclos de vida. Porque si no lo que estamos haciendo es agregando argumentos que lo que hacen es confundir y superficializar más un tema que es maravilloso.

Entrevistador: Pero por lo menos en ciudades europeas grandes que han crecido con los años.

M. Novoa: ¿No te viene algún deterioro?

Entrevistador: No sólo lo del deterioro, pero claro que hay monumentos en la calle que están al contacto de las personas.

M. Novoa: Yo te puedo mencionar por ejemplo, porque los vi; o sea te puedo mencionar que en la década de los años 90, finales de los 80-90, en el período intermedio del Presidente, cuando estaba Jack Land de ministro de la cultura, hubo una fuerte preocupación en rescatar la estatuaria pública en Francia, porque habían grandes extensiones de palacios, de espacios públicos, de parques. No te cuento del siglo XVIII, del siglo XVII, del siglo XVI, donde hay una importante estatuaria en esos jardines que estaban en alto deterioro. No toda la estatuaria ha podido ser recuperada todavía hoy, aún cuando hicieron políticas por los altos costos de lo que eso implica. Pero si se rescataron algunas piezas claves. Por ejemplo en los jardines de Versalles no todas las esculturas han sido rescatadas, tu puedes recorrer hoy a Versalles que es uno de los jardines que tiene un número bastante importante de esculturas y que en su momento sentó precedente para lo que es la jardinería a nivel mundial, impactó esa manera de ser, de manera que luego los italianos, los españoles, hasta los mismos ingleses entre comillas llegaron a replantearse lo que era el paisajismo en espacios abiertos de palacios, que te puedo decir que hay algunas de las esculturas que no han sido recuperadas porque implican grandes inversiones. Otras sí, quizá, La Fuente de Neptuno, las principales pues, han sido rescatadas, pero no todas han podido ser rescatadas, eso lo podemos ver en Francia, lo podemos ver en Italia. En este caso no es solamente es como te estaba diciendo, el vandalismo puede venir de la mano del

hombre, pero puede venir también del factor de naturaleza ese es un deterioro que viene porque la exposición permanece en el espacio público, la exposición al agua, a la lluvia, a la nieve en este caso deteriora la pieza.

Entonces uno puede ver y eso lo puedes ver en Viena y lo puedes ver incluso en Alemania, toda esa escuela de la estatuaria que viene de por allá tiene programas de apoyo y programas que han abordado de avanzada incluso la investigación de cómo recuperarlos, tienen laboratorios, están implementando esos laboratorios, pero están metidos también en el tema, porque los costos son altísimos. Imagínate tú esas ciudades que tienen tanta escultura. Por ejemplo en un portal, en un portal de cualquiera de las catedrales de Charter podemos contar hasta cien esculturas en el portal.

Ahora que es lo que a nosotros nos interesa de esto, primero tomarlo como te digo con mucho énfasis de qué es lo que implica este problema, en su versión de rescatar las piezas que estamos heredando, y que en este momento presentan una patología, y por el otro lado en proyectarlas hacia el futuro, que otro aspecto es el que nos interesa y en ese sentido nosotros avocamos mucho por la actualización del conocimiento y el ir; y si es el caso, de generar estrategias tutelares con los institutos internacionales punta que estén tratando este tema, ir hacia esa búsqueda para fortalecernos nosotros también. Y eso fue lo que se hizo a través de la declaratoria de emergencia de Maria Lionza, cuando la Fundación Colina en alianza con Fundapatrimonio y el IPC invitan a esta

restauradora Anvendele, que viene del instituto de restauración francés, junto con Juan Carlos Bermejo del instituto de restauración de Bruselas a analizar lo que le está pasando a María Lionza en el año 2003.

Nosotros apuntalamos desde el punto de vista profesional ese tipo de alianzas y consideramos que esa es la vía, porque la vía para resolver este problema no es la diatriba del artículo de prensa, es mucho más que eso, es montar laboratorios aquí también, es estar muy bien asesorado, es revisar nuestra tecnología en relación con la tecnología que se esté haciendo sobre este tema en las partes del mundo que lo estén haciendo. Porque nuestras piezas son tan valiosas y nuestros artistas que fueron los que hicieron los magníficos monumentos que tenemos, fueron artistas internacionales, o sea desde Arturo Michelena, Eloy Palacios. Entonces por qué nosotros nos vamos a negar hoy día cuando las vías de comunicación están mucho más abiertas y los intercambios de conocimiento son mucho más explícitos, a negar el conocimiento de este tema. Me parece que es un contrasentido que estos artistas que inclusive produjeron obras para Eloy Palacios, produjo obras para plazas en Viena y Eloy Palacios es el autor de "La India" del Paraíso. Entonces con más sintonía nos demanda este artista que hoy día que tenemos más recursos y proximidad al conocimiento, podamos abordar su obra y catapultarla al valor que lo tiene, al nivel que lo tiene como reconocimiento de obra de arte monumental de reconocimiento de patrimonio, no sólo venezolano, sino

mundial. Eso es hacia lo que nosotros queremos apuntar y ese es el tema que realmente nos interesa difundir y fomentar. Lo demás, me parece que es una diatriba superficial y la verdad que lo lamentamos enormemente pero no queremos caer en ese tema o sea, no nos interesa caer en ese tema y pensamos que es una lástima que la prensa no dé más espacio para difundir los temas técnicos.

Yo recuerdo por ejemplo, una cosa que admiro mucho es, cuando se hacen restauraciones o réplicas como la Maria Lionza oye eso fue un acontecimiento, haber hecho las réplicas de las cuatro estatuas cedentes de la Plaza La Concordia en París fue un acontecimiento que celebró la ciudad. Esas piezas se habían deteriorado las originales, hicieron las réplicas en polvo de mármol, se colocaron las réplicas y cuando se colocaron fue un festejo. Que en nuestro caso la réplica también fue un festejo pero fue un festejo que debía haber sido unánime y sin embargo fue un festejo parcial. Eso es lamentable, porque además esa réplica está hecha con una magistralidad absoluta, o sea es peyorativo decir, es una réplica de plástico, como lo dicen ciertos críticos, eso es peyorativo, es ignorancia absoluta. Ese es un cemento polimerizado que tiene feldespato, micas y que hoy día responde a toda la potencialidad que los materiales de hoy dan a la amalgama de lo que es el componente de origen de la pieza original pero llevado y amalgamado con componentes actuales que le permite una vida más larga.

Pensar en que la original vuelva a la autopista es un absurdo.

Entrevistador: ¿Y que van a hacer con la original?

M. Novoa: Bueno, fíjate lo del tema de la original es un capítulo que tiene que decir la universidad qué quiere hacer, porque la universidad no quiere que se le asesore, mejor dicho no la universidad, porque yo soy de la universidad, yo soy profesora de la Facultad de Arquitectura y soy profesora de la Escuela de Artes y mucho de lo que hemos hecho con respecto al homenaje de Alejandro Colina y los libros que se han publicado, auspiciados todos por la Fundación Alejandro Colina, cuyos miembros también son de la Universidad Central, por supuesto que hacemos parte de eso ¿no? Sin embargo yo sí creo que hay direcciones y direcciones, dentro de esa dirección, hay responsables concretos que tratan ese tema y ese caso COPRED yo creo que ha jugado un rol infeliz, por qué, porque no ha querido difundir en realidad los contenidos técnicos para dar a entender cuales son los problemas. Entonces no entendemos desde ese punto de vista técnico, y desde el punto de vista restaurativo, no entendemos cómo se puede seguir sustentando que la pieza original vaya a la autopista. Eso es un exabrupto, esa pieza no puede volver ni restaurada, ni antes de estar restaurada podía haber estado en la autopista porque es frágil, porque ella tenía su ciclo de vida y ya lo cumplió y una vez que cumple el ciclo de vida nos queda es conservarla y no se puede conservar en el espacio exterior porque son muchos los factores. Es el sol, es la

acidez de la lluvia, es la vibración de la autopista, es el humo.

Entrevistador: ¿Ni siquiera en otro espacio que no sea en la autopista, porque tengo entendido que en la plaza de los museos construyeron una especie de pedestal?

M. Novoa: Bueno allí hubo una... cómo se dice, entiendo que esa parte del pedestal era un tránsito, una propuesta provisional, que no se llevó a lugar, lo que sí está claro o por lo menos desde el punto de vista de lo que yo pudiese decir sobre ese tema es que Maria Lionza original, debe ser preservada en un espacio cerrado puede ser visible el espacio, puede ser con vidrios, pero tiene que ser cerrado porque ya no puede estar expuesta a la intemperie. Si nosotros queremos tener esta pieza mucho tiempo, esta pieza no puede estar expuesta a la intemperie y eso se sabía desde hace mucho tiempo, los primeros estudios que se hicieron de Maria Lionza vienen de los años 60, luego hubo otro en los años 70, luego otro en los años 80, y luego estos últimos del año 2003 y todos coincidían que la pieza tenía que salir de allí.

Entrevistador: ¿De no haberse fracturado la pieza tal vez pudiera haber estado en otro lugar que no fuera interior?

M. Novoa: ¿Cómo?

Entrevistador: ¿Esta pieza se recuperó término medio, ahora esta la réplica, la original se logró levantar nuevamente?

M. Novoa: La original es la que está en manos de COPRED que es el organismo de la UCV, que es el que está llevando adelante lo que sería la restauración de esta

pieza. Y son ellos los que proponen que la pieza vuelva a la autopista y es lo que nosotros seguimos manteniendo que no es posible que vuelva a la autopista. O que no sería lo más recomendable.

Entrevistador: ¿Qué otros proyectos tiene pensado Fundapatrimonio en lo que es la recuperación de obras de arte como Maria Lionza o la Abra Solar?

M. Novoa: Bueno fíjate, en el caso de la Abra Solar hay un tema, el espacio público es interesante ¿no? O sea quiénes son los dueños del espacio público y quiénes regentan el espacio público. El espacio público lo regenta la municipalidad, pero también en el espacio público intervienen corporaciones, intervienen bancos. Por ejemplo en el caso concreto de la Plaza Venezuela interviene el Metro de Caracas, esas son obras del Metro de Caracas. Todas las obras de arte que están en el Metro de Caracas que salieron de un concurso que abrió en los años 70 el Metro de Caracas le pertenecen al Metro de Caracas, porque el Metro de Caracas las encargó, las compró, es su propietario. Ahora fíjate, también tenemos otros casos, por ejemplo hay obras que están flanqueando aceras o accesos a bancos, esas son obras de los bancos, dónde las tenemos, por ejemplo en la avenida Francisco de Miranda, donde hay varias obras de Cruz-Díez, en la avenida que baja del Country Club de la avenida de Chacaíto, hacia el puente de Las Mercedes se encuentra otra obra, creo que está frente a Banesco.

Entonces fíjate, en el espacio público intervienen distintos elementos, distintas historias, el municipio es

uno, pero también intervienen empresas privadas y empresas públicas y en este caso por ejemplo, cuando estamos hablando de edificios que son, de una empresa de un banco o de una oficina, que tiene además su impronta específica, ellos son los propietarios y custodios del lugar. En la avenida Vollmer, por ejemplo que está frente a la Electricidad de Caracas, la avenida Vollmer es mantenida toda por la Electricidad de Caracas, es limpiada, es cuidada, los bustos que hay allí, todo eso ellos lo han asumido como aporte social de la empresa Electricidad de Caracas. Esa modalidad, digamos si se quiere en términos clásicos era lo que antes se llamaba el mecenazgo, qué es el mecenazgo, el mecenazgo era la figura en la antigüedad de las grandes familias burguesas que apadrinaban a un artista para que él hiciera su obra. Se encargaban de la custodia que él podía producir. El mecenazgo en la actualidad tiene que ver con la custodia, la tutoría que hace una empresa privada o pública hacia una obra y hacia un autor.

Otros aspectos que convergen y amplían el tema del arte público y son los que se refieren y que de alguna manera marcan diferencia en las expresiones de arte y son los que se refieren a la difusión del arte público, a la gestión del arte público, a cómo se propicia el surgimiento de nuevas obras de arte o las mejores de las nuevas obras de arte, se hacen concursos públicos, salones especialmente avocados a arte público. En el caso del mantenimiento o sea eso implica un mantenimiento de largo alcance, porque al estar expuesto permanentemente

en el espacio abierto, entonces hace que permanentemente deba tener un mantenimiento periódico, eso implica un presupuesto permanente. Si vamos hablar de nuevas intervenciones entonces tendríamos que referirnos y cómo se convoca al artista que va a realizar esa pieza. Se convoca por concurso, porque en su momento lo hizo el Metro de Caracas, para integrar el arte en las estaciones en la década de los 70 con una convocatoria pública, pero también hubo designaciones, a los artistas más reconocidos se les encomendó una obra de arte y en este caso entra la Obra Solar, las que estamos hablando de la Plaza Venezuela. Hubo otras que se hicieron que fueron por concurso, producto de distintas propuestas una vez que se presentaron artistas con sus propuestas fueron seleccionados algunos y creo que así salió la serpiente del Museo del Oeste, del artista Doménico Silvestre, creo que así salió los pasillos de la estación de Capitolio, de Leonora Ray, producto de ese concurso ¿no?

Ahora, una obra de arte público cuesta dinero, cuesta mucho dinero, por qué, por las dimensiones que tiene, por lo que implica su mantenimiento en futuro, y al ser un costo alto, o sea es un costo que las ciudades de hoy, es un gasto que se está tratando de compartir a través de mecenazgo público y privado. No es solamente el sector público el que auspicia o propicia el surgimiento de nuevas obras o el mantenimiento de las obras, sino es también el mecenazgo privado el que auspicia o propicia, es como una gran llave, eso es lo que está pasando en todas partes, eso es lo que ha pasado en algunos sectores

de Caracas. El Metro de Caracas no es 100% público, es público y privado y en la década de los 70-80 fue el que nuevamente le dio el gran impulso al arte público en Caracas. Luego de esa experiencia creo que no ha habido otra que fuera tan constante y tan amplia como lo fue el Metro de Caracas. Sin embargo hemos visto que en las últimas líneas del Metro, el presupuesto como que ha estado más restringido y no ha habido esa convocatoria que se hizo en los años 80.

Entrevistador: En este caso que el Metro es una organización que tiene componentes tanto públicos como privados, las obras que ellos construyeron en una época, estas obras ahorita hay varias que están en deterioro, ¿Qué sucede con estas obras cuando no es un organismo sólo privado, sino también público?

M. Novoa: Ajá, él es un organismo autónomo, o sea al ser un organismo autónomo él es el que regenta, al ser propietario de una pieza se supone que como organismo debe asumir la política de mantenimiento de todas esas piezas y de restauración de todas las piezas.

Entrevistador: ¿No se han realizado conversaciones tanto con Fundapatrimonio como con el Metro de Caracas?

M. Novoa: No, hasta ahora sobre el tema concreto que yo sepa no. No sé, pero creo que no.

Entrevistador: Entonces ellos son responsables...

M. Novoa: De sus obras.

Entrevistador: ¿Pero claro, aún estando en Plaza Venezuela ellos no pueden ser sancionados por el estado en el que están sus obras, siendo parte del patrimonio?

M. Novoa: Bueno, se pudiese pensar que pudiesen ser sancionados, sin embargo nosotros sabemos que no hay sanciones para ese tema. Entonces fíjate, yo les quería comentar otra cosita, o sea lo que les quería plantear con respecto al espacio público y las obras de arte público. El espacio público es el espacio de todos, por ser el espacio de todo ahí convergemos todos, los públicos y los privados. En las ciudades de gran dimensión, e inclusive en la historia del arte público, muchos de los monumentos del arte público surgieron, no necesariamente gracias a la iniciativa de las instituciones, hubo muchos monumentos, incluyendo, La Estatua de la Libertad en Nueva York. El origen de La Estatua de la Libertad en Nueva York es un origen de la comunidad aliada, con el escultor y el ingeniero que empezaron que empezaron a propiciar que se hiciera el monumento. Es muy divertida ver la historia de La Estatua de la Libertad, porque el escultor fue haciendo la estatua por partes, entonces iban promoviendo a que se buscaran fondos, fue una gesta casi que del autor. Él hizo la mano gigante con la antorcha y él la llevaba por Francia exponiendo esa antorcha gigante a escala real y mientras se iba exponiendo en las distintas plazas y en las distintas regiones se iban recolectando fondos. O sea que eso fue una gesta completamente ciudadana. Una vez que logra conseguir más aliados convencer que la idea era llevar esta escultura a Nueva York porque la idea siempre fue llevarla a América entonces ya en la etapa final es cuando interviene, ya para terminar, en la ultima fase

pero ya estaba terminada, para instalarla el Alcalde de Nueva York. Pero fíjate éste es un monumento casi de repercusión internacional, que nosotros pudiésemos pensar que fue pensado y meditado por dos gobiernos y no, ese no fue el origen de La Estatua de la Libertad.

Como La Estatua de la Libertad hay muchos monumentos que han surgido por la iniciativa de las comunidades. El ángel que les comenté de Montreal fue iniciativa de las comunidades. En Venezuela nosotros hemos acogido muchas estatuas, eso también tiene que ver con el arte público. Hay un gesto de hermanamiento entre pueblos y culturas a través de ofrecer esculturas, por ejemplo Artigas fue ofrecido por el gobierno uruguayo, el prócer Artigas a Venezuela. Entonces Venezuela hace la plaza y hace un homenaje a este personaje. Asimismo Venezuela ha ofrecido en homenaje de hermanamiento con Nueva York, con París, con la India, esculturas o estatuas de Bolívar. Quiere decir que el arte público es de alguna manera también, se puede entender que lleva en él el sentido de la ofrenda para hermanar culturas y pueblos. En un momento dado, cuando tenía que ver con el homenaje a personalidades o de símbolos patrios, o de símbolos civiles, o de símbolos intelectuales, por ejemplo el Busto de Cervantes, que es el homenaje que se hace en Venezuela cuando viene el Príncipe de Borbón a finales de 1800, se hace la plaza de España, y se coloca como gran personaje el Busto de Cervantes, ese busto de Cervantes está hoy día en El Calvario en ese momento, digamos, todas estas piezas que

son estatuas o bustos tuvieron que ver con ese sentido del homenaje o las alegorías.

Con la era contemporánea cambia el elemento, cambia el sujeto, el sujeto no necesariamente ahorita es un personaje ¿no? De la historia o de la gesta libertadora, ahorita el sujeto puede ser completamente abstracto, sin embargo sigue siendo un gesto de hermanamiento en la Plaza Francia nosotros tenemos una escultura completamente abstracta la cual fue donada por el gobierno francés a la avenida creo que fue mediterránea en la cual se inauguró y tenía que ver con los estrechos vínculos que de manera ahora, escritos en términos de hoy se plantea con lo que es Venezuela y la cooperación francesa. Se comienzan a tomar otras reinterpretaciones, ahora ya no tenemos estatuas y figuras, pero seguimos teniendo esculturas que pueden ser más abstractas, geométricas y que en algunos casos se han planteado como vehículos para generar (la cinta se picó)

El espacio público entendido como el lugar del encuentro donde convergen, donde convergemos todos, acoge esa idea verdad, o sea acoge la idea del intercambio, la idea de la identificación, del homenaje. En nuestra época contemporánea entonces la preocupación mayor sería, cuáles son los nuevos espacios para abrir ese compás tan hermoso que es la metáfora de la ciudad y los homenajes, esto es lo que nosotros vemos que ahorita se está construyendo. La ciudad va creciendo, va creciendo y en su planificación planifica no espacios abiertos y públicos, cuyo único objetivo sea conmemorar o sea

contemplar una bella fuente, o sea luego de las grandes fuentes de la década de los 50 no han habido grandes y maravillosas fuentes en Caracas, por decir Caracas. Entonces nosotros como generación que nos toca dejar, abrir o retomar este camino, nos preguntamos, insistiremos y seguiremos diciendo, hay que abrir espacio a nuevas expresiones de lo que representan las generaciones de hoy y del futuro porque también tienen que tener derecho a tener espacios públicos para el ocio, porque el ocio hace parte de nuestra vida el ocio en el mejor sentido de la creación es el que permite recrearte en una tarde como esta tan agradable, y conversar y disfrutar y poder tener como más empatía con tu ciudad, con tu país y con tu vida y con tu temperatura. Y esos espacios son los espacios que sólo pueden ser públicos.

Entrevistador: Ya para terminar ¿cuáles son los proyectos a futuro de Fundapatrimonio en lo que al arte se refiere?

M. Novoa: En el tema específico de esto, bueno como les dije estamos avocados a continuar un inventario suficientemente exhaustivo y amplio como para poder tener el estado del arte de los monumentos más significativos. Les digo que es una tarea ardua y muy meticulosa porque hay que buscar muchas fuentes, no contamos con archivos organizados, no es fácil conseguirlas, además son muchas, tampoco hay un presupuesto exclusivo para este tema, pero lo que sí es el esfuerzo de que estas piezas puedan estar realmente registradas y archivadas tomando en cuenta tanto lo que es hoy como lo que fue su antecedente histórico del lugar ¿no? Y nosotros pretendemos y estamos

proponiendo que esta información se pueda difundir montando una página web donde se puedan abrir las plazas, por lo menos las más relevantes y aparezca esa información ¿no? Por supuesto que vienen los otros derivados de lo que es hacer un registro, los otros derivados de hacer un registro es lo que tiene que ver con las posibilidades de la recuperación de los lugares y hay que aclarar para la recuperación de los lugares, eso debe venir acompañado de proyectos y presupuestos que no son los presupuestos propios los que permiten esa recuperación sino son presupuestos buscados en los entes que están avocados a la aceptación de proyectos que son otros FIDES, todos estos otros organismos, entonces si son aprobados se pueden implementar, de todas maneras también hemos estado escuchando y hemos visto recientemente que como Fundacaracas hay otras instancias que también están avocadas al mantenimiento. Entonces si se quiere digamos que orquestando todo esto se daría lo que es el mantenimiento de los distintos espacios. Ahora para Fundapatrimonio como organismo que debe tener un inventario y un registro de todas estas obras, el hecho de poderlo estructurar y hacer que no estaba, que no existía, que no se sabía, es una pieza fundamental, porque es el resguardo de la memoria.

Entrevistador: Estábamos hablando del vandalismo y está la parte ideológica como pasó con el de Colón o lo que usted dijo en Cibeles

M. Novoa: Ah!, se me olvidó contar ese tema, fíjate un vandalismo contemporáneo que no tiene que ver con el tema

político es la celebración del triunfo del Real Madrid, que es un tema de un triunfo deportivo que tomó como símbolo la fuente de las Cibeles y el hecho de que tal conglomerado de personas se hayan montado en las Cibeles ha hecho que se hayan quebrado los dedos, las manos, al punto que hasta hace 6 meses más o menos la alcaldía fue la que resolvió prohibir esa celebración en esa fuente.

Entrevistador: Y por lo menos en el caso de Maria Lionza que se afecta por estar en contacto con la naturaleza, la intemperie, pero por ejemplo con Otero que son obras, como que no están en el Municipio Libertador pero han sido desvalijadas, ¿eso que respondería?

M. Novoa: Bueno yo creo que todo esto esta diciendo es que nosotros, fíjate eso es lo que nos está anunciando que hay carencia de algo creo que la carencia que está anunciando todos estos temas es que hay carencia de un programa que unifique y converja la recuperación y el rescate de todas las obras públicas independientemente de que esté en un lugar o esté en otra parroquia o esté en otro municipio, son obras del espacio público me parece que la carencia es que está todavía como vacío, o hay distintas lagunas de cómo abordar esas distintas recuperaciones, que no solamente se quedan en la recuperación, sino cómo asumir el mantenimiento. El mantenimiento tiene que ser un mantenimiento permanente y periódico, esa parte yo creo que es la señalización más clara que nos están haciendo todas esas piezas. Las piezas nos están diciendo, hay algo que aquí no está funcionando organizativamente, porque no se aborda, o sea

ni lo abordan los organismos privados ni los públicos en entera, digamos, lo abordan a sus alcances pero pareciera que esos alcances demandan una mayor organización y una mejor estructuración, una mejor estructuración de gestión. Tanto por el lado público como del lado privado pareciera que no es suficiente los rescates o los mantenimientos que se le hacen a las piezas porque tampoco vamos a decir que todas están echadas a perder; ni tampoco vamos a decir que es en un sector, hay otras que están en otro sector también. O sea pero lo que sí creo, que nos están diciendo es como que nos falta de una manera ingeniosa, ágil de un nuevo tipo de gestión, como que montar una estructura que pudiese avocarse exclusivamente a ese tema de lo que antes se llamaba el ornato público. Con todo lo que implica la estatuaría, paisajismo, y espacio público, incluyendo el buen mantenimiento de la iluminación monumental de las fuentes de agua de toda esa parte. O sea renovar en lo que es la gestión del día a día para poder mantener una dinámica tan exigente como lo es la escala de Caracas.

Ya Caracas no es la pequeña Caracas, la Caracas de hoy es la gran Caracas, entonces eso demanda unas estructuras que vayan a la par de lo que implica esa presión que ejerce hoy día lo que es la gran Caracas. Ya nosotros podemos decir que no podemos recorrer en un día todo lo que es Caracas porque es tan grande que incluso ya hay sectores de Caracas que casi que no conocemos ya no los conocemos, se construyeron y no los conocemos, porque no hemos podido ir ahí, se nos escapa la extensión

y el perímetro. Entonces esa gran Caracas está demandando una gestión cónsona con esa gran dimensión para abordar este tema del espacio público y del arte público.

Tulio Hernández, Sociólogo
(11 de mayo, 2005)

TULIO HERNÁNDEZ

T. Hernández: Se habla de imaginario en lo urbano para asignar un tipo de construcción psicológica, simbólica colectiva, mediante la cual los habitantes de una ciudad. Se entiende por imaginario social a una operaciones colectivas de condensación de las representaciones simbólicas que se hacen de un determinado acontecimiento, lugar o proceso y cuando decimos colectivas estamos diciendo...hablamos de imaginario social en general como un término que nos sirve para explicar cómo un colectivo se representa en el orden de las explicaciones ficcionales, imaginarias, un determinado acontecimiento, un determinado proceso un determinado campo de su vida, como por ejemplo en la política. Y se tiende aplicar el término imaginario a distintos campos del ámbito social, se puede hablar de imaginarios políticos para ver cómo es que se produce la condensación simbólica a veces expresada en hechos muy concretos, en obras, en representaciones físicas en objetos, en mitos, en leyendas, de la manera como una sociedad se representa, el valor que le otorga a determinadas actitudes o formas de practicar la política o a determinados tipo de liderazgo.

Para hacerlo comprensible por ejemplo en América Latina uno de los imaginarios muy fuertes en política imaginario del caudillo, imaginario del Mesías, imaginario del líder popular se repite con mucha frecuencia en distintos países y en distintos momentos.

En el caso de imaginarios urbanos, los utilizamos para designar eso mismo, es decir, esas representaciones colectivas pero aplicados al campo de la manera como los habitantes de una ciudad entienden su ciudad, se la explica se la representa. Lo que es importante establecer es un esquema que me gusta utilizar de un geógrafo italiano que se llama Corrado Delinot, donde él explica que hay siempre tres ciudades, toda ciudad son tres ciudades, una ciudad de piedra que es la ciudad construida, la ciudad de los edificios, las plazas, los puentes, las iglesias; una ciudad de relaciones, que es el conjunto de actividades que se desarrollan dentro de la ciudad de piedra, la gente compra vende se casa, se enamora, estudia, pasea, y la ciudad de las representaciones que es la ciudad del individuo que es la manera como cada persona se representa o se ubica ante la ciudad en la que está.

Por eso estas representaciones imaginarias se pueden estudiar incluso con técnicas estadísticas uno puede por ejemplo preguntar, bueno dentro de la vida de Caracas cuál es el imaginario afectivo más fuerte, qué es lo que todos los caraqueños comparten cuando es lo mejor de su ciudad. En el caso de Caracas yo lo estudié es el Ávila, es un ícono que tiene una referencia afectiva para todos los ciudadanos indistintamente. Pero en cambio si usted empieza a indagar en los imaginarios del miedo, por ejemplo, lo imaginarios de la violencia pues no todo el mundo coincide. Para mucha gente la violencia mayor por ejemplo puede ser el 23 de enero, o puede ser Catia, o

puede ser Petare y eso es un imaginario. Lo que no quiere decir que sea verdad, puede ser y de hecho 23 de enero no es uno de los lugares más peligrosos de Caracas pero cuando hacemos una encuesta es posible que la mayor parte de la gente lo asocie a los imaginarios más fuertes.

Es posible que cuando a la gente le pregunten, cuál es el lugar más desastroso de la ciudad, pueda decir avenida Baralt, y es probable que ese no sea el lugar más desastroso, pero imaginariamente es el que se representa de esa manera. Por eso digamos, son maneras particulares de explicarse, de representarse la ciudad que son la relación entre el individuo y las construcciones colectivas que a lo largo del tiempo se han hecho sobre esa ciudad.

Entrevistador: ¿Así como mencionó el imaginario en cuanto a lo del miedo o que puedan existir imaginarios políticos, puede haber uno en el campo del arte?

T. Hernández: Bueno el arte genera imaginarios, que de hecho el arte es una de la maneras más sofisticadas y más elaboradas de cómo se concretan los imaginarios. Uno puede ver a través de las transformaciones del arte por supuesto que esto se hace más complicado en los períodos que vienen después de la vanguardia y después del surgimiento del arte abstracto y del arte conceptual, pero mientras el arte es figurativo y en muchos de los elementos del arte urbano uno puede haber concretado imaginarios. En el caso de Caracas, la representación icónica de Maria Lionza hecha a través de la escultura de Colina tan particularmente ubicada en una de las vías de

mayor flujo de personas que es la autopista Francisco Fajardo, ella es por un lado la concreción de un imaginario colectivo que es el mito de María Lionza, pero por otro lado ella misma como estatua como lugar forma parte de los imaginarios de cómo la gente se guía y se representa Caracas.

Ella, la escultura es en ese doble sentido la concreción de un imaginario.

Entrevistador: En el caso del arte urbano en Caracas y de las obras que han sonado, que está el Monumento a Colón, la Esfera de Soto, María Lionza, el Mural de Zapata ¿Qué refleja de la sociedad el deterioro de estas obras?

T. Hernández: Lo que ha ocurrido con el arte urbano en Caracas con esas obras y con muchas otras más, podemos ver lo ocurrido con los murales del maestro Rengifo en el Centro Simón Bolívar, lo que además ha ocurrido en el propio edificio del Centro Simón Bolívar como una obra de arquitectura muy importante que ha sido tomada por la economía informal es la prueba de por lo menos cinco cosas, primero el fracaso de los servicios de seguridad nacional, porque si no puedes proteger ni siquiera obras de arte de altísimo valor que todo el mundo considera representativas de lo mejor del país pues no pueden guardar seguridad de nada. Porque tengamos claro, la mayor parte del deterioro de estas obras se debe a actos de vandalismo no son ni actos de protesta que alguien haya entendido, salvo en el caso de Colón que es un caso abiertamente político o en el caso de las lesiones en el mural de Zapata que también forma parte de un acto

político de seguidores del gobierno, en los otros casos es un vulgar delito de aprovechamiento de los materiales que está hechos, básicamente de los tubos de aluminio donde quien lo roba está robándoselo en la misma calidad que se roba una alcantarilla o un protector de una autopista.

Osea uno se está robando la obra de Soto, es un mendigo o un delincuente que se roba el aluminio, en ese sentido es un fracaso de la seguridad de la ciudad, en segundo lugar es un fracaso de las autoridades, tanto de lo que tiene que ver con el Ministerio de Cultura, como lo que tiene que ver con las municipalidades en la medida en que no son capaces de preservar lo más sagrado digamos del patrimonio público, en este caso se acaba de morir Soto y ahí está todavía la obra deteriorada. La obra solar, vemos obras semejantes en otro país absolutamente cuidadas, como las obras de Cruz-Diez, y en tercer lugar también es un fracaso de la ciudadanía, de la inexistencia de la ciudadanía porque no ha habido ni una intención privada de salvar esas obras ni un movimiento salvo un gesto del artista plástico Ricardo Benaím, de protestar fuertemente por la situación del abandono en que está. Y luego hablan muy mal de qué tipo de humanidad y que tipo de sociedad estamos engendrando, que lo que normalmente en otro lugar es motivo de orgullo, de celebración que son los grandes artistas y los grandes monumentos aquí son motivo de desidia de olvido, es como si la ciudad se ensañara de una manera cruel y despiadada contra lo mejor que ella misma produce.

Y en el caso de las obras de Soto, Cruz Diez y de Alejandro Otero es más grave aún, porque sin desmerecer ningún otro artista ellos tres son la expresión más importante junto con Reverón que ha tenido Venezuela en el siglo XX y en particular la expresión que define plásticamente a Venezuela que es El Cientismo. De alguna manera Cruz Diez, Soto y Alejandro Otero, han sido unos grandes experimentadores del fenómeno visual y de el gran arte ciudadano, de calle, el gran arte para el colectivo. Así que visto de donde se le mire expresa una falta de conciencia, una falta de respeto por la memoria, una falta de valoración por el patrimonio, que es el mismo que ocurre con el mobiliario urbano, de la misma manera como aquí destruyen los teléfonos públicos, como destruyen las barras protectoras de las autopistas, como se destruyen los puentes es de verdad un ensañamiento terrible y una gran irresponsabilidad de la autoridades, que salvo en zonas como Chacao, que tienen otra valoración han permitido que se naturalice lo que es una cultura vandálica contra la propia ciudad.

Entrevistador: Pero hay quienes afirman que es una demostración de la modernidad, de que la ciudad ha crecido, que esas obras estén en ese estado, simplemente ya no es lo mismo lo que era Plaza Venezuela antes a lo que es la Plaza Venezuela ahorita.

T. Hernández: Sí, pero no tiene nada que ver con el crecimiento: New York, ha crecido 20 veces y París ha crecido en un área descomunal y allá nunca se ve una obra deteriorada, todo lo contrario, donde mejor se conservan

las obras de Soto es en ciudades como París. Ciudad de México es probablemente el exabrupto de crecimiento más grande de una ciudad que tiene tanta población como toda Venezuela junta uno pasa y ve los monumentos en absoluto estado, aunque no tengan mantenimiento, el mantenimiento que deberían tener por parte de las autoridades, no vemos este espanto que tenemos que ver aquí ni siquiera hemos visto nunca crímenes contra el patrimonio como la destrucción de la estatua de Colón. Veo que es preocupante lo que ocurre por ejemplo en Bogotá, el respeto a sus obras de verdad es mucho más grande que en Caracas. O incluso en lugares como Sao Paulo que tiene como 18 millones de habitantes, es decir no hay ninguna explicación que justifique este deterioro por el crecimiento. Es el caos, es la manera imprudente de crecer no planificada la que no puede explicar.

Pero sobre todo creo que hay una profundidad antropológica en esto y es que efectivamente lo venezolanos tenemos un gran desprecio introyectado, sino estaríamos en la calle protestando, o sea hay en el fondo un gran desinterés en que lo público realmente no es propiedad de nadie, no es propiedad mía, por lo tanto que se deteriore no es mi problema.

Entrevistador: Por ejemplo, en los años 70, Marta Traba hacía una crítica al Cinetismo y decía que el problema de ese arte es que no existía como una vinculación directa con la ciudad, los ciudadanos no sentían que esas obras eran para ellos, más bien eran obras hechas por venezolanos pero pensadas para otras áreas europeas.

T. Hernández: Yo nunca compartí esa crítica y esa postura me parece, con todo el respeto a lo que era Marta Traba, siempre me pareció una visión parroquiana, nacionalista y simplificadora de las relaciones entre las artes y las sociedades. Por el contrario, yo creo que uno de los rasgos del venezolano del siglo XX es su modernidad profunda, lo que define a Caracas no es que sea una ciudad colonial y que tenga unos paseos con piedritas y unos balcones españoles, sino Caracas es hija de la modernidad y en general Venezuela producto de este crecimiento abrupto petrolero esta descomunal fascinación que hemos tenido por ejemplo en la realización del Guri, las cascadas, los ríos, toda la energía que hay en la gran sabana, este es un país cinético, este es un país de grandes ríos yo creo que Soto, que además es de esa zona de Guayana y Alejandro Otero también es de allá expresan en su arte una especie de vitalidad, de energía, de cualidad líquida móvil que caracteriza a la sociedad venezolana. Creo que la idea de que a los venezolanos se les dio pintar vaquitas y pintar el llano o pintar los ranchos es muy pueril muy simplificante.

Creo que el arte siempre, aún el más abstracto, expresa una relación del mundo real y creo que esta ciudad debería estar sembrada por todos lados de obras de Soto, de obras de Cruz Diez de obras de Otero, que además no necesitan, todo lo contrario, no necesitan de ningún entrenamiento profundo, de ningún conocimiento profundo del arte para ser entendidos. Porque tienen algo de espectáculo, los móviles, las esferas, que la gente, esto

no lo he investigado pero la gente termina haciéndolas suyas, como ha hecho suya la obra que sí está bien cuidada aquí en la plaza Brión, o como forma parte ya de nuestra identidad y nuestra memoria subir al Teresa Carreño por la escalera mecánica disfrutando de las vibraciones del techo de Soto o como cuando se baja el telón con una obra de Soto. Creo que no queda ninguna duda que el gran aporte venezolano del siglo XX en plástica son Reverón y el Cinetismo.

Entrevistador: En cuanto a las políticas culturales, ¿por qué parece que es más fácil olvidarse de la cultura? Es como si no afectara la conciencia del ciudadano

T. Hernández: Bueno lo que pasa es que con el tema cultural hay un doble discurso por un lado todos los gobernantes admiten de partida que la cultura es muy importante que sin la cultura no hay cohesión social que la cultura es lo que defiende es la particularidad de cada país lo que garantiza la transferencia de los valores y la memoria compartida de una sociedad. Sin embargo a la hora de definir políticas e invertir recursos pues siempre la cultura a pesar de que ha tenido un nivel de importancia mayor con los gobiernos dictatoriales o con la primera etapa de la democracia no termina de ser asumida por una política de Estado y las políticas que se asumen se olvidan de detalles fundamentales como: primero, que la cultura debía formar parte muy profunda del aparato educativo de la primaria; y segundo, de fenómenos como éstos que estamos tocando ¿cómo se puede dar valoración del patrimonio cultural? ¿Cómo se puede

dar destino por las creaciones nacionales si se mantiene en ese estado de abandono y de destrucción de ruinas de las grandes obras que definen el espacio urbano caraqueño?

Entonces digamos que no ha habido un cambio sustancial en los últimos años ha habido momentos muy buenos de la gestión cultural venezolana incluso hay experiencias en lo que al arte urbano se refiere magníficas como fueron las famosas jornadas de escultura que se realizaban en fundarte en los años 80, donde toda la ciudad se llenaba de esculturas hay unas que por suerte quedaron en lugares públicos, pero no ha habido, salvo excepciones que existen en algunos períodos muy importantes, como cuando el doctor Abreu fue ministro de cultura que la gestión cultural sea convertida en una prioridad para el Estado venezolano. Y en la actualidad la gestión cultural se ha convertido en un apéndice, un aparato biológico más de todo el trabajo proxenitista ve viene desarrollando el gobierno con la idea de imponer una visión muy particular, no el gobierno como ha sido tradicionalmente, si no el régimen que controla todos los espacios de la sociedad.

Entrevistador: ¿Se puede decir que también está influenciado por la crisis económica del país?

T. Hernández: No, porque la crisis económica la hemos vivido hace mucho tiempo, pero a su vez este es un país con muchos recursos. Si usted evalúa lo que se invierte aquí, cuanto cuesta por ejemplo, cuánto va a costar mantener la milicia bolivariana de casi 200 mil hombres,

pagados, entiendo que a setenta ochenta mil bolívares diarios por 200 mil personas, lo que cuesta comprar los cien mil fusiles que se le compraron a Rusia, lo que cuesta comprar los aviones las avionetas, lo que se invierte en las campañas mediáticas del gobierno, no es un problema económico, es un problema de prioridad. Y obviamente recuperar un Soto o hacer una inversión realmente seria en los museos o tener un canal de altísimo nivel en temas culturales que sea del Estado no es la prioridad, la prioridad es política.

Entrevistador: ¿Será por esto que primero restauraron a Maria Lionza, eso tiene una intención política?

T. Hernández: Por supuesto, bueno ahí hay dos problemas que coinciden: uno que en Municipio Libertador sí existe una organización, digamos, una fundación que se dedica al tema del patrimonio, pero ahí no incluye las obras de arte que tenía un presupuesto y segundo, era obviamente dentro de la operación que trata de homologar cultura popular tradicional con proyecto político chavista es una prioridad darle atención a la Maria Lionza, que a su vez, es vista como una memoria originaria e indígena y que responde a todo ese discurso antieuropeo y anti-norteamericano de Chávez. Y por otro lado porque indudablemente los seguidores de Maria Lionza que son bastante son parte de la población objetivo del discurso chapista que son los sectores más pobres. En ese sentido ya hay una más clara relación y en el abandono de la zona de Soto también hay un elemento ideológico incluso algún funcionario, no se si fue un ministro de cultura o

alguien de ese rango declaró que ese era un arte bancario, y efectivamente el discurso de Marta Traba y de otros ha querido mostrar que el arte de Soto era un arte de mercado, un arte para ser vendido y no es un arte que exprese el corazón del pueblo venezolano. Eso también ha funcionado por eso un desprecio tan profundo ante las obras de Soto, Cruz-Diez y Otero. Si fuera un artista plástico que fuera el equivalente a lo que es Alí Primera, estarían restauradas.

Entrevistador: ¿No tiene que ver con la idea en común de que aquí nada más se les hace culto a los héroes militares y no a la parte ya intelectual del país?

T. Hernández: No, porque ya ha habido, hace mucho tiempo que en Venezuela, por el propio sector del poder, a los artistas a los creadores, a los poetas a los pintores, de hecho el premio nacional a la cultura es una institución con mucho tiempo destinada a eso, incluso en un momento eso cambió por el presidente Chávez, pero por ejemplo la importancia que le daban los presidentes a la entrega del premio Rómulo Gallegos o a la inauguración de exposiciones retrospectivas de los grandes artistas era una prueba de valoración. Claro, el esquema ahora es según lo que se ha planteado con la mega-exposición que no tuvo ni jueces ni selección, sino que todo el que mandaba una obra, si yo pintaba algo aquí y la mandaba yo tenía que ser expuesto obviamente con un criterio tan unitario como ese nada es invalorable todo vale igual todo significa lo mismo, todos somos artistas todos somos genios. Entonces lo que hay es una especie de condena que

no se atreven a hacer hacia los creadores que como los grandes creadores venezolanos por razones incluso de la biológica, son de la Cuarta, o pertenecieron a la Cuarta República, y me imagino que están esperando el surgimiento dentro de la Quinta para poder demostrar que entramos en un proceso de sociedad realmente nuevo. Creo que por ahí va...

Entrevistador: ¿Y entonces uno se puede olvidar de la restauración de estas obras?

T. Hernández: Yo creo que de todas maneras la presión social sigue siendo grande, creo que va a haber debates en el grupo del seno del poder creo que ya están empezando a recriminar el abandono al que tienen sometida a la ciudad, creo que toda la teoría de estimular el desarrollo del campo no les va a funcionar, no les va a funcionar la idea del eje Orinoco-Apure, no les va a funcionar la idea de desalojar a la gente de las ciudades y llevarla al campo para que vivan mejor. Creo que poco a poco todo esto se va a ir revirtiendo y creo que va a haber una revisión a los propios enunciados de las autoridades del gobierno. Creo que va a haber en el caso de Caracas una discusión en cuanto a lo que pueda encarnar el alcalde mayor que es un hombre formado universitariamente con sensibilidad social al arte y lo que ha sido la gestión de Bernal y de Rangel que son políticos pragmáticos sin sensibilidad conocida en el campo de lo que significa la vida, la libertad y la estética que es lo que conforma la convivencia en el espacio urbano.

Entrevistador: ¿Y por lo menos esto es un problema de Caracas, de Venezuela, no sucede internacionalmente?

T. Hernández: El vandalismo siempre ha ocurrido, ha ocurrido por 2 razones, una por razones políticas, por ejemplo era muy frecuente en los movimientos políticos insurreccionalmente culturales, como el mayo 68 de París, como en otros momentos del mundo que se pinten, yo recuerdo hasta ahora haber estado en España y Las Cibeles, un monumento muy importante de Madrid amaneció de repente pintado todo de verde y obviamente era una manifestación de irreverencia. Aquí a la Maria Lionza en los años 70 le pusieron unos sostenes gigantescos era un desplante de un grupo de estudiantes, la Piedad fue agredida una vez por un fanático en San Pedro con un martillo, se han quemado, es una tradición casi es una recurrencia mundial el incendio de bibliotecas, Pinochet mandó a destruir obras enteras. La destrucción humana es muy común hacia su arte y hacia sus obras lo que no es común es que una ciudad que no está en guerras que no está en una crisis económica profunda que tiene dinero en otras cosas deje abandonada ante la vista de todos lo más representativo de su arte contemporáneo.

Es una prueba de vanguardia muy grande, ahora, la destrucción de hoy siempre la ha habido hay ciudades que han entrado en crisis económicas, las mismas ciudades europeas todo el trabajo que se invierte hoy en recuperar los sitios históricos porque durante mucho tiempo en la post-guerra no hubo dinero pero siempre hubo una gran conciencia de algunos sectores incluyendo lo que hubo

ahorita en Irak, que aún en medio de la guerra y de toda la destrucción de sus obras de arte, de sus sitios astrológicos, de sus monumentos, rápidamente la sociedad, la UNESCO y los organismos internacionales han intervenido para salvar esto pero aquí no hay un gesto visible ya tenemos cinco años anunciando estas cosas y no sucede nada.

Entrevistador: También hay quiénes afirman que esto se debe a una política de gobierno para quitarle la memoria a la ciudad.

T. Hernández: Es muy probable, es lo que estaba diciendo, el gobierno está haciendo lo que hacían los países socialistas sin que este sea un país comunista que es la valoración del arte más realista de eso que llamaban el realismo socialista que es un arte que se convierte en un discurso proxenitista para reforzar las ideas dominantes en el grupo de poder. El arte como instrumento para, concienciar, para educar, para crear una nueva memoria y unos nuevos valores. Yo no dudo que pueda haber algo de eso, sin embargo no es una política explícita no lo han dicho de esa manera, por la práctica pareciera que hacia allá vamos.

Entrevistador: Y este problema evidencia, no sé si se pueda salvar de ser un problema social, pero no hay un sólo culpable

T. Hernández: No hay un solo culpable, yo creo que ahorita el culpable somos los ciudadanos normales con la comunidad de artistas, con las fundaciones culturales como el Alcalde, como directamente dos instituciones el

Metro de Caracas que es el responsable de las obras de Cruz-Diez y de Otero que se deterioraron en la Plaza Venezuela, la Base Aérea de la Carlota que les han transmitido que en frente a sus ojos donde ellos tienen quinientos fal y cuatrocientos aviones de guerra la gente destroza la obra de Soto y yo diría también sobre todo yo le adjudicaría la mayor responsabilidad a los directores actuales de los museos, a los encargados de las obras de arte, de la memoria del arte venezolano. Al museo de bellas Artes a la Galería de Arte Nacional a la dirección de artes visuales del CONAC que serían los dolientes naturales del mantenimiento de estas obras.

Nelly Del Castillo, COPRED
(13 de mayo, 2005)

NELLY DEL CASTILLO

Entrevistador: ¿En qué año surge el COPRED y con qué idea surge?

N. Del Castillo: El COPRED surge en el año 2000 a consecuencia como patrimonio de la humanidad emitida por la UNESCO del conjunto de ciudad universitaria de Caracas una de las condiciones que la UNESCO coloca como premisa para la declaratoria es que exista una oficina técnica que gestione el patrimonio edificado a declarar. Es por esto que se crea el COPRED que es que es una oficina técnica que gestiona todas las actuaciones de intervenciones en las edificaciones y posibles desarrollos dentro de conjunto de ciudad universitaria de Caracas. Igualmente todo lo relativo a obras de arte y espacios abiertos.

Entrevistador: ¿Por qué la obra de María Lionza tiene que ver con la Universidad Central?

N. Del Castillo: La obra de María Lionza es parte del patrimonio de la ciudad universitaria de Caracas porque cuando Carlos Raúl Villanueva en el año 54 cuando estaba formulando todo el proyecto de las edificaciones del conjunto Ciudad Universitaria define no solo el Estadio Olímpico sino sus elementos significativos, uno de esos elementos fue el pebetero y Maria Lionza fue encargada a Alejandro Colina como pebetero de los juegos Centroamericanos, creo que eran centroamericanos, para el año 58.

Entrevistador: ¿Cuál fue la integración del COPRED a la restauración de Maria Lionza?

N. Del Castillo: Lo que pasa es que la restauración como tal no se ha concluido no se si ustedes recuerdan un poco como ha sido el acontecimiento en relación a Maria Lionza, Maria Lionza es una pieza propiedad de la Universidad Central, sufrió una actuación por parte de una instancia gubernamental, local, que es la alcaldía del Municipio Libertador y esta alcaldía a través de Fundapatrimonio ejecutó acciones por un largo período de tiempo si se quiere prolongado, en la obra, de manera inconsulta, efectivamente todas esas actuaciones previas se dieron en medio de una situación política muy tensa muy conflictiva y posteriormente el 6 de junio de 2004, se dio un sábado en la madrugada la pieza cayó y se fracturó en ese momento el COPRED tuvo que tomar decisiones inmediatas del traslado en primera instancia del torso y luego el traslado de la danta y un pedazo del pedestal, dentro del recinto universitario para en ese lugar totalmente resguardado poder actuar en pro de la conservación de la pieza Maria Lionza.

Lo que quiso decir Fundapatrimonio, ellos antes habían dicho que había que mover la obra porque se iba a fracturar ¿Qué dijo el COPRED al respecto? Generalmente cuando se trabaja en restauración, los códigos internacionales apoyan el traslado de una obra urbana en este caso, sólo cuando su peligro de ruptura o de colapso total sea inminente, ese no era el caso, inclusive esas apreciaciones que se hicieron de la ruptura inminente de

Maria Lionza, eran sin basamentos científicos, no había un estudio de vibración del sector, no había un estudio de la afectación del ruido, no habían estudios científicos que avalaran que esa pieza podía fracturarse en cualquier momento. Los trabajos de Fundapatrimonio se realizaron en la obra, hay fotografías de como las personas se montaron encima de la pieza que efectivamente tenía fisuras y grietas muy grandes eso seguramente impactó mucho la pieza, sobrecargó la manera estructural, posteriormente el 6 de junio después que ellos confirman que habían terminado el trabajo de embalaje de la pieza porque estaban haciéndole una copia, la pieza cayó. Qué es lo que pasa cuando se trabaja con un yeso prácticamente qué se le hace, proporcionas un vendaje a la pieza, lo humedeces mucho con cal, lo humedeces muchísimo y lo dejas por un tiempo prudencial hasta elaborar el molde. Ese embalaje de la pieza que después le colocó un papel plástico generó un microclima que aumentó considerablemente la humedad en la pieza. Eso unido a las fisuras que ya traía, a la corrosión interna que ya traía más la carga de las personas juntas puede haber incidido en la ruptura de la pieza.

Entrevistador: ¿Entonces esas acciones aceleraron...?

N. Del Castillo: Pudieran haber acelerado.

Entrevistador: ¿Y si eso no hubiera pasado todavía tuviéramos la pieza?

N. Del Castillo: Seguramente estuviera allí, con los deterioros que tenía, con los faltantes que tenía, con las actuaciones vamos a decir que irreversibles algunas

de ellas pero quizás nos hubiera dado oportunidad para planificar un poco más el proyecto de restauración y para lograr los recursos. La Universidad Central de Venezuela todos conocen que tiene una situación un poco comprometida a nivel de recursos económicos y realmente dispone de entre 300 millones 400 millones para restaurar la obra Maria Lionza no era una prioridad en ese momento en que la obra cae, ya es una prioridad, pero no contamos aún con los recursos económicos.

Entrevistador: ¿Qué han pensado hacer con la original?

N. Del Castillo: La pieza original está siendo objeto de los estudios preliminares que se hacen cuando se trabaja con restauración de una pieza se hicieron todas las investigaciones, los análisis científicos, se tiene todo ese grupo, se hizo todo el prediagnóstico se le eliminaron los agregados, los elementos que estaban comprometiendo la estabilidad de su estructura, se le hizo toda eliminación de esas partes que afectaban la estructura, se limpió por dentro y ahora estamos en la previsión de hacer los reforzamientos internos para volver a unirla y hacer los castanes y las partes faltantes.

Entrevistador: Y, ¿va a estar en la autopista?

N. Del Castillo: No lo sabemos, porque la universidad ha tenido como premisa siempre la negativa al conflicto. Si ustedes recuerdan todo este tiempo que se han dado estas situaciones la universidad no ha querido llevarlo a términos legales. Nos vimos obligados a demostrar ante el tribunal supremo la potestad de la pieza y fue emitido

por el Tribunal Supremo de Justicia, efectivamente asumieron que es una pieza propiedad de la Universidad Central de Venezuela. Pero todo este conflicto ha sido político y la universidad siempre ha tratado de mantenerse al margen de esos conflictos políticos porque la universidad no entra en ese tipo de discusiones. Tenemos pensado retribuirle la unidad a esa pieza, volverla a conectar, a colocar en vertical, el torso con la danta, pero estamos un poco estudiando cual va a ser la situación de ese original, porque la pieza fue en inconsulta y recordemos que cuando se hacen falsificaciones de un original sin la autorización del propietario hay allí otro conflicto. La universidad en ningún momento quiere actuar de forma conflictiva y estamos esperando un poco decidir qué vamos a hacer con el original.

Entrevistador: ¿Ustedes no tienen nada que ver con la pieza que está colocada ahorita?

N. Del Castillo: De la copia no. Fundapatrimonio lo hizo de manera inconsulta.

Entrevistador: ¿Por qué esta obra está ubicada en la autopista?

N. Del Castillo: Fíjate que cuando se dan los juegos, estos juegos estudiantiles se inauguran, y ustedes no habían nacido cuando eso pero Caracas tenía una conformación urbana distinta no existía la autopista y no existía la conexión que va entre los estadios hacia Sabana Grande, hacia Plaza Venezuela, cuando se construye ese tramo, queda aislado, prácticamente iba a pasar la

obra cerca de los estadios, entonces se decidió trasladarla hasta la autopista pero ese lugar en ese momento era mucho más ameno, mucho más amable o cordial con el peatón, hasta que se construye esta isla en la autopista y ella queda muy truncada, ella estaba prácticamente metida en la isla de la autopista. Desde el momento que se le trasladó hasta el día que se fracturó.

Entrevistador: ¿Ustedes tienen injerencia sobre el mural de Zapata?

N. Del Castillo: Sí, el mural de Zapata lo que pasa es que fue construido durante el año, no recuerdo si fue el 96 y fue una gestión del rector de la universidad para ese momento con el artista Zapata era una afectación de un muro de linderos de la universidad, pero indiscutiblemente que al ser una obra de arte en cualquiera de sus formas esta debía ser autorizada o permitida por el instituto de patrimonio, en este caso la unidad de conservación de la ciudad Universitaria de Caracas que para ese momento no contaba con la declaratoria de la UNESCO. Pero cuando tú ingresas una obra de arte a una colección, puede pasar por un comité, esa obra no pasó por un comité, esa obra se decidió que iba ahí e inclusive se hicieron unas recomendaciones en ese momento de la unidad de conservación para que se condicionara el muro porque se suponía que podía tener problemas a futuro, por ser muy alto el muro y son lozas de cerámica pegadas una al lado de la otra y la cabecera del muro no tiene una protección suficiente para proteger

del agua y alguna perforación eventual que pudiera suceder en el muro.

Entrevistador: ¿Y en este momento ustedes tienen interés por la obra...?

N. Del Castillo: Sí en este momento sí, por supuesto. Totalmente.

Entrevistador: En el 2002, los manifestantes políticos en abril la llenaron de grafittis. ¿Cómo fue el proceso de limpieza?

N. Del Castillo: Se hicieron dos procesos de limpieza, uno en el 2002 que lo hicieron una serie de a motus propia coordinada por COPRED y una serie de profesores y de personas que estaban convocadas por el artista Zapata para limpiar el mural, en ese momento se les dieron unas directrices específicas de con qué productos y cuál era el procedimiento y se efectuó la limpieza del mural. Posteriormente en el año 2004 hubo también otra situación con los grafittis en el muro y unos estudiantes que tienen una agrupación sin fines de lucro dentro de la universidad nos pidieron que le dictáramos las pautas y que ellos querían hacer una jornada de limpieza un fin de semana. Se le buscaron los suministros, los materiales, los equipos y se dirigió ese plan de limpieza y fue exitosamente llevado a cabo.

Entrevistador: ¿Cómo se llama este grupo?

N. Del Castillo: No recuerdo. Es un grupo estudiantil y trabajan un poco por causas de conservación y de apoyo comunitario no sólo obras de arte, han trabajado con lo de Vargas, han trabajado en situaciones sociales

importantes. Son un grupo de apoyo universitario,
estudiantes casi todos.

Pedro León Zapata, Artista plástico
(17 de mayo, 2005)

PEDRO LEÓN ZAPATA

Entrevistador: (Pregunta Inaudible)

P. Zapata: La verdad es que las ideas de los murales no las concibe su autor, sino los que le encargan el mural, en el sentido de que conciben la idea de hacer un mural. Después de que ellos conciben la idea de hacer un mural, obviamente uno comienza a pensar en el mural. Diríamos que no es una concepción propia, sino que la delegan en uno, que le dicen a uno "mira hazme un mural". Y no es una cosa que uno concibe por su propia cuenta porque a nadie se le ocurre pensar un mural, si no hay un muro, y no es frecuente que una persona disponga de un muro en donde hacer un mural. Quienes disponen del muro son las instituciones, son los entes oficiales, son las grandes empresas, y ellos son los que deciden "vamos a hacer un mural".

A mí se me ocurrió que lo más indicado para el tipo de muro que me habían pedido a mí, de algún modo, colorear, en la autopista ahí frente a la universidad, era una especie de homenaje a Caracas, un homenaje a los conductores de Venezuela, que son, en primer lugar, los que pasan por ahí por esa autopista todos los días, en dos direcciones -en las dos grandes direcciones de Caracas, pues- Este y Oeste, y se me ocurrió que un homenaje a esos mismos conductores era lo mejor. Y luego me di cuenta de que había entre los conductores de Venezuela, algunos que eran particularmente célebre, célebres, como es el caso de Bolívar, como es el caso de

Simón Rodríguez, como es el caso de Vargas, como es el caso de Armando Reverón, como es el caso también de la escritora que está también en el mural. De modo que así fue como se me ocurrió.

Entrevistador: ¿Y siente que ahí están todos los conductores del país célebres? No falta ninguno

P. Zapata: Están todos los conductores del país, en primer lugar porque los conductores anónimos estamos anónimos, es decir estamos todos. No se puede decir que falte ninguno ni que sobre ninguno, porque hay una gran cantidad de conductores anónimos y uno se identifica con ellos, lógicamente como anónimo que es también uno en el momento que conduce su carro, o también en el momento en que uno es conducido en un carro por otro, como también ocurre con muchos de los que están representados en el mural. Respecto a los conductores de Venezuela, creo que están más o menos bien dispuestos porque, es decir, bien repartidos los títulos de conductores de Venezuela y están de alguna manera todos representados, porque yo no me propuse representar a los conductores más famosos, o los conductores más conspicuos, sino a los oficios más benéficos para el país, para los venezolanos, y algunos de sus más célebres practicantes. Practicante del oficio de la literatura, por ejemplo, puse a la gran escritora; practicante del arte de la pintura, al gran pintor; practicante del arte universitario, a la gran universitario de la pedagogía, gran pedagogo, y de lo militar y de lo libertario al gran libertador. Aunque dije antes de lo militar, debo observar que El

Libertador, Simón Bolívar, aparece vestido de civil, porque lo que yo quiero destacar, ya que es un mural muy grande en una ciudad, y que va a estar, va a ser visto por miles de ciudadanos todos los días, me pareció que lo más correcto era que Simón Bolívar apareciera vestido de ciudadano, en su papel de caraqueño, y no de militar en su papel de general.

Entrevistador: El 13 de abril del 2002, la obra fue rayada con signos en su contra. ¿Qué significó eso para usted?

P. Zapata: Bueno, eso lo único que significa es que es una obra pública, es decir, eso está ahí, eso está al alcance de las manos que lo quieran rayar. Está al alcance también de las manos que lo quieran cuidar, si hay quien lo quiera cuidar. Está al alcance de las manos de quienes lo quieran destruir. Si los caraqueños no están conformes con ese mural, si les disgusta sobremanera, bueno, que lo destruyan. Eso es una cosa que pertenece a la ciudad, y pertenece a los ciudadanos. Yo creo, claro, hubo quienes lo rayaron pero también hubo quienes lo limpiaron. Estamos en una ciudad en donde unos piensan de un modo y otros piensan de otro.

Entrevistador: ¿Usted cómo se enteró de que habían rayado el mural, que estaba haciendo ese día?

P. Zapata: Porque pasó frente al mural alguna persona que se dio cuenta de que lo habían rayado y me comentó que lo habían rayado. A mí no me preocupó notablemente, me pareció que dentro de las circunstancias que actualmente está viviendo el país eso era lo más leve que le podía

pasar. No me inquietó notablemente, quiero decir, no me sorprendió, pero luego vi que efectivamente estaba rayado en otra oportunidad en que pasé por ahí y luego vino la siguiente oportunidad que fue aquella en la cual un grupo de amigos caraqueños resolvió limpiar ese ray... eso, eso que habían escrito en el mural, y yo lo acompañé.

Entrevistador: Antes de eso, una pregunta: ¿Y sus amigos tampoco nadie... qué comentarios le hacían porque habían rayado su obra... (Inaudible)?

P. Zapata: Los comentarios que la gente hace de que rayen el mural en el caso mío, es decir, los comentarios que yo escucho, son siempre favorables al mural y favorables a mí. Hay gente que repudia el hecho, que se disgusta porque hayan rayado el mural, que considera que eso es un salvajismo, etc. Ahora, puede haber quienes se contenten pero eso no me lo dicen a mí, como es natural, porque, primero no son amigos míos, y en segundo lugar, yo no tengo amigos así tampoco, y en tercer lugar, no me lo van a decir a mí, lógicamente.

Entrevistador: Usted estaba hablando de cuando hicieron "El Limpiazo", que esto fue promovido por un grupo. ¿Quién promovió esa actividad y cómo fue?

P. Zapata: Yo creo que en esos casos, y en este caso ocurrió así, eso surge espontáneamente, porque como dije antes, se trata de una obra pública. Es una obra acerca de la cual todo el mundo cree tener derecho, es decir, no tengo yo la vanidad de pretender que todo el mundo esté orgulloso de la obra. A lo mej... Cuando digo tener derecho quiere decir tener derecho a destruirla, como al mismo

tiempo también tener derecho a cuidarla, y tener derecho a amarla. Cada quien alega su derecho respecto a la obra porque es una obra pública y todos formamos parte del público. Fue muy espontáneo en el sector que aprecia el mural, la reacción favorable que se ofrecía además para limpiarlo, porque yo recibí multitud de llamadas de gente que estaba dispuesta a hacerlo. Sin embargo, yo en ningún momento, porque eso no depende de mí sino de la universidad fundamentalmente, les dije que yo me considerara autorizado para autorizarlos a limpiar nada. Ellos se quedaban ahí a la expectativa, como a ver que hacían, y fue un grupo que solicitó el permiso de la universidad, el que obtuvo el derecho, digamos, a limpiarlo, y fue al que yo acompañé en el momento en que lo hicieron.

Entrevistador: Pero cuando son obras de carácter público nadie tiene el deber, así como tienen el derecho, de la gente de tratar la obra (Inaudible) ¿Nadie tiene el deber de cuidarla?

P. Zapata: A lo mejor. Yo en realidad ese, esa cosa de tipo legal no la conozco, ¿no? Yo de milagro conozco lo que me concierne como autor de la obra, como pintor de la obra, como persona a la cual le fue encargado el aspecto artístico del trabajo. Desde el punto de vista legal conozco muy poco a quien le corresponde o a quien no le corresponde eso. Lo que si tengo yo muy claro es que, correspóndale a quien le corresponda, en las circunstancias actuales de Venezuela es muy difícil que exista una preocupación oficial por las manifestaciones

artísticas y culturales en general. Porque actualmente en Venezuela tenemos un gobierno militar, y los militares, por lo menos los militares venezolanos, no se han caracterizado nunca por ser exactamente amantes o defensores del arte. A lo mejor en otros países en donde también ha habido gobiernos militares, ha sido de otro modo. Pero en Venezuela no puede ser sino como es, porque la propia historia de Venezuela nos muestra como los militares tienen muy poco interés por el arte. No hay cuarteles decorados por pintores. Ni hay cuarteles en los que se hagan recitales, en los que se hayan hecho, ni nada por el estilo. De modo que yo no creo que ahora en 2005, vayan a inaugurarse los militares venezolanos como defensores o amantes de la cultura. Eso es normal, es decir, no es una cosa ni que me moleste ni que me disguste, ni que yo acepte, ni que yo rechace, sino que está ahí porque es un hecho, es un hecho real.

Entrevistador: Claro porque eso es algo que le quería preguntar. Entonces ¿Usted cree que a eso a se debe el deterioro de las obras de arte urbano en Caracas?

P. Zapata: No, yo no he dicho que los militares son los que destruyen los murales, sino que hay en todas las ciudades personas proclives al vandalismo. Eso es en todas partes, eso no es nada más en Venezuela. Puede ser que en Caracas sea más acentuado que en otras capitales, pero en todas partes existe una alta dosis de vandalismo. En Venezuela existe la dosis de vandalismo que nos corresponde; en Caracas tenemos la dosis de vandalismo que una ciudad como la nuestra amerita tener, y lo único

que hay es una impunidad de parte de ese vandalismo que no existe en otras ciudades. Lo que corresponde a los militares no es haber agredido el mural, lo que corresponde a los militares es tolerar la impunidad.

Entrevistador: En nuestra tesis estamos tomando seis obras de arte urbano, entre las cuales está su mural, la Fisicromía de Cruz-Díez en Plaza Venezuela, el Otero de Plaza Venezuela, el monumento de Colón en Plaza Venezuela, María Lionza y la Esfera de Soto.

P. Zapata: Lo que pasa con la obra mía, que no es mía porque eso ya le pertenece no sé a quien, pero mía no es, eso está ahí, yo no la puedo envolver y llevármela para mi casa, eso no es mío, eso es quién sabe de quien, está ahí, en una calle de la ciudad. Esa obra que yo hice es de todas las obras lesionadas en la Caracas actual, la menos lesionada. De hecho no le ha pasado nada, porque lo poquito que le ha pasado, eso que estuvimos mencionando hace un momento, se borró, porque se podía borrar, porque la obra esta hecha con un procedimiento, o sea, en cerámica, que permite pasarle un trapo con quien sabe que sustancias que borren la pintura superficial que se le pueda agregar. Una forma de destruir el mural, -es una idea- pudiera ser con una mandarria, con un martillo, que llegue un montón de gente y le caiga a martillazos y entonces destruyen toda la cerámica. Pero hasta el momento eso no se les ha ocurrido; no es que no estén dispuestos a hacerlo, sino que no se les ha ocurrido, la cabeza no les ha dado. A lo mejor yo les estoy dando la idea en este momento.

Pero las otras obras como la Esfera de Soto, como las obras de Cruz Diez, como las obras de Alejandro Otero, o como la estatua de Colón, que fue públicamente destruida, pública y cinematográficamente, porque eso fue filmado, eso fue un hecho realmente del cual sus autores estaban orgullosos hasta ese extremo, y al mismo tiempo estaban (sic) se sentían impunes hasta ese extremo. Porque era un extremo de alarde y era al mismo tiempo un extremo de impunidad el que los llevaba a hacer tan públicamente, y tan publicitadamente, aquello que hicieron. Pero la obra de Soto, la obra de Cruz Diez, la obra de Alejandro Otero, sí que ha sido verdaderamente lesionada, sí que ha sido verdaderamente destruida. Yo supongo que esas obras, a menos que haya una razón política muy poderosa para que las arreglen, se quedarán así eternamente. Digo, si las arreglan, que la razón muy poderosa será política, porque indudablemente no será artística, no será cultural, dado que, antes lo dije, los militares no se llevan ni con el arte, ni con la cultura. Pero con la política sí. Y puede ser que en un momento dado surja la conveniencia política de arreglarlas. Hasta el momento esa conveniencia no ha surgido y no las han arreglado. Pero no perdamos la esperanza. La política da muchas vueltas y a lo mejor en una de esas, lo político es arreglar esas obras. Nunca lo artístico, nunca lo cultural. No contemos con eso, porque con eso no cuenta nadie en Venezuela.

Entrevistador: Fundapatrimonio está haciendo unas obras para restaurar María Lionza. ¿Entonces usted cree que eso tiene algún lineamiento político?

P. Zapata: Claro. La estatua de María Lionza pudo haber quedado como estaba eternamente de no haber habido una reacción muy grande. No tanto una reacción popular, porque las reacciones populares tampoco tienen mucho porvenir en Venezuela actualmente. El hecho de que una buena cantidad de gente del pueblo desee una cosa, en lugar de ser un factor que lo facilite, o que la facilite, esa cosa, es más bien un factor que la perjudica, porque parece como que hubiera una actitud de enemistad hacia lo que la gente quiere y hacia el pueblo mismo. Pero en el caso de María Lionza yo creo que hubo intereses de otra naturaleza, que hubo manifestaciones de organizaciones vinculadas de alguna manera a María Lionza, y a lo mejor una cosa, que sí puede ser que los militares... Los militares son muy valientes. Los militares estudian para ser valientes. Los militares no le tienen prácticamente ningún miedo a nada que sea de este mundo. Pero como María Lionza no es de este mundo sino del otro, a lo mejor le tienen miedo al otro mundo. Nuestros valientes le tiene miedo al más allá, y tal vez el miedo al más allá y el miedo al otro mundo, hizo que estos valientes cedieran en una cosa tan de este mundo como es una estatua en una autopista.

Entrevistador: La ubicación de la María Lionza, ¿qué le parece a usted?

P. Zapata: ¿La ubicación?

Entrevistador: Está en la autopista.

P. Zapata: Originalmente la estatua de María Lionza tengo entendido que fue concebida para estar dentro de los límites de la Ciudad Universitaria. Creo que fue concebida, no estoy seguro de eso, pero como he leído tantas cosas contrapuestas, escojo de las que he leído esa: que fue realizada para estar dentro de la universidad. Pero no sé por qué razones, oposición que hubo a eso o lo que fuera, la sacaron de dentro de la universidad, no sé si la escultura ya hecha o la idea nada más, la sacaron de dentro de la universidad y la colocaron en el sitio en donde está ahora, que yo creo que es un sitio magnífico. Yo creo que el sitio... digo en donde está ahora, porque hay una réplica en ese lugar actualmente y yo creo que ese sitio es muy bueno. ¿Por qué es muy bueno? Bueno, por una razón fundamental, independientemente de cualquier otra razón de tipo urbanístico o de tipo estético, o de cualquier otro tipo que se pueda esgrimir, por una razón ya indiscutible: porque ya tiene muchos años en ese lugar, y ese hecho para una ciudad tiene un significado muy grande. Uno no la puede ya quitar de ahí, como no se puede quitar de ahí la Catedral, como no se puede quitar de ahí el Panteón, como no se puede quitar de ahí el Palacio de Miraflores, como no se puede quitar de ahí... Porque eso forma parte de nuestra tradición, de nuestra historia, de nuestras costumbres. Estamos hechos a que esa escultura está ahí, por lo tanto ese es su lugar, aunque originalmente haya sido el lugar menos indicado, después de cuarenta,

cincuenta años de estar ahí, ya ese es su lugar. La Estatua de la Libertad está en el lugar en donde debe estar, como la Torre Eiffel está en el lugar en donde debe estar. Independientemente de lo que en su época se pueda haber dicho. Con el tiempo ese se convierte en su lugar, en su verdadero lugar, y debe permanecer ahí lo más posible. Hay una costumbre en muchas ciudades, particularmente Caracas, de mover las estatuas de lugar. Cuando no queda otro remedio, bueno, ¿qué va a hacer uno? Si van a montar un edificio en el sitio en donde está una estatua, y eso es imprescindible, hay que quitar la estatua, lógicamente, y ponerla en otro sitio, y eso ocurre en todas partes. Pero en Venezuela parece que hay como un deporte que consiste, como si fueran pelotas en un campo de fútbol, en mover las estatuas de lugar. Eso conspira contra lo que llamaríamos la caraqueñidad. Eso nos hace cada vez menos caraqueños, porque ya no tenemos sitio, ya no tenemos ciudad, ya no tenemos tradición, ya no tenemos costumbre, y la caraqueñidad está hecha de todas esas cosas y de algunas más que también son lesionadas cuando se mueve una estatua.

Entrevistador: Hablando de la caraqueñidad, como usted está mencionando, hay personas que piensan que las obras como las de Soto y Otero han sido, digamos que desmanteladas porque el venezolano, o el caraqueño, no se siente identificado con estas obras. ¿Qué opina usted al respecto? ¿Por qué piens...

P. Zapata: Yo tengo entendido que han sido desmanteladas porque el material con el que están hechos, lo venden,

porque el aluminio que form... de esas varillas que cuelgan en la obra de Soto, lo agarran y lo venden. También las barandas de los puentes son desmanteladas, son destruidas, las barandas de las autopistas también son destruidas, y nadie puede decir "no, es que el caraqueño no se identifica con las barandas de los puentes", eso es absurdo: decir que la gente rompe los los los tubos que sirven de alguna manera para evitar que la gente se caiga en la Avenida Libertador, como se han caído después de que los han quitado, de que esos tubos los quitan porque no están identificados con ellos. Los quitan para venderlos o los quitan por salvajismo, por primitivismo, o por vandalismo, sencillamente, y el vándalo no actúa contra aquella contra..., con lo cual no está identificado, sino que actúa contra todas las cosas que puedan ser útiles a la comunidad. Cuando un vándalo destruye un teléfono público no es porque no esté identificado con el teléfono, eso completamente absurdo.

Entrevistador: Y en el caso del Abra Solar, que es una obra cuyas piezas son sumamente grandes, digamos que difíciles de desmontar por la altura que tienen, ¿cómo se puede interpretar, digamos que interpretar este desmantelamiento de esa obra?

P. Zapata: Bueno, hay una canción, que habla del que se roba una mano de pilón ¿no?, ¿ustedes la conocen? naturalmente. No se puede llamar ladrón al que roba una mano de pilón, sino bueno pa' cargar. Es decir, gente muy buena para cargar es la que se ha llevado piezas tan grandes como aquellos alerones que había allí en el Abra

Solar. Es admirable la capacidad que tienen para cargar quienes se llevaron algo tan pesado, y además tan ostentoso, y la capacidad que tienen las autoridades para no mirar. Yo creo que es mayor, y más digna de encomio y de alabanza, la capacidad de ser ciegas que las autori... o de hacerse las ciegas que las autoridades tienen, que la capacidad que para cargar tienen quienes se llevaron esas alas, esas abras solares que pesaba tanto.

Entrevistador: Hay personas que sostienen que esa capacidad de ser ciegas de las autoridades, es más bien una estrategia para quitar esas obras de la ciudad. Como burlar la memoria.

P. Zapata: No, no creo que sea para quitar esas obras, porque yo creo que eso sería contra cualquier obra de tipo artístico, de tipo cultural que pueda haber. El hecho de que haya obras, que esas mismas autoridades protejan, no combate, no destruye, no enfrenta lo que yo estoy diciendo. Lo único que demuestra es que esas obras que ellos protegen no son culturales, porque si fueran culturales, no les gustarían.

Entrevistador: Una pregunta. ¿Cuál cree usted que es el valor simbólico de estas obras para Caracas? ¿Qué significa tener esas obras?

P. Zapata: Claro, las obras públicas, tienen, diríamos, efectivamente un valor simbólico y además también tienen un valor económico, tienen un valor, un valor real, un valor verdadero; lo que las personas que creen poco en el espíritu consideran verdadero valor, el valor material. Una obra de Soto tiene un valor artístico inapreciable,

pero tiene también un valor económico; las obras de Soto tienen un precio. Eso es carísimo, eso vale muchísimo dinero. Cuando permiten que se destruya una obra esa están permitiendo la destrucción de un altísimo valor cultural, pero también de un altísimo valor económico. Son dos aspectos en los cuales el pueblo caraqueño sale lesionado por esos hechos: lesionado en su cultura y lesionado en su economía. Hay algo que, aunque forma parte de su cultura, no es estrictamente lo cultural por no pertenecer al conocimiento ni a lo artístico, que son las tradiciones, que son la memoria, que son eso que antes yo quise llamar la caraqueñidad. Esa es una lesión inmensa que no se puede medir, que no se puede calcular, y es, yo creo, en el fondo, la que verdaderamente se ataca con eso: ustedes tienen que dejar de ser quienes han sido hasta el momento, y se van a convertir en otra cosa. Uno no sabe todavía en que consiste esa otra cosa, pero evidentemente hay el propósito de que cuando se acabe con la condición natural del caraqueño, se invente una otra forma de ser caraqueño diferente a esta, que hasta el momento, en el caso de que se haya inventado, no se ha divulgado.

Entrevistador: Una cosa. Cuando rayaron el mural. Le escribieron, si no me equivoco, traidor, golpista. ¿Por qué? (Inaudible) ¿Usted como interpreta...?

P. Zapata: No sé, porque resulta que así como los analfabetos no saben leer lo que escriben los cultos, los cultos tampoco saben entender lo que los analfabetos escriben.

Entrevistador: ...Entonces no puede ser eso parte de una revolución.

P. Zapata: No entiendo.

Entrevistador: La parte de la destrucción de las obras (Inaudible) cambiar cosas.

P. Zapata: Es que no entiendo la pregunta.

Entrevistador: No sé yo tampoco.

Entrevistador: O sea, lo que pasa es que básicamente se está diciendo que hay intenciones de desplazar todo lo que se conocía por... montado digamos que la democracia, que van a montar nuevas iconografías que sean a favor de este gobierno, eso...

P. Zapata: Claro, lógicamente cuando en la historia se dan cambios muy profundos de tipo histórico, de tipo económico, de tipo político, eso cambios también repercuten en toda la cultura, también repercuten lógicamente en el arte, que es una manifestación tan evidente de la cultura. Pero hasta el momento, puede ser que existan otros ejemplos, pero los que a mi se me ocurren, han... se han desarrollado un poco al revés de como se está pretendiendo desarrollar eso en Venezuela. Es decir, cuando nosotros nos enteramos de que en Francia existió un grupo de intelectuales, filósofos, científicos llamados Los Enciclopedistas, nos enteramos también de que Los Enciclopedistas fueron los creadores de lo que llamaríamos la estructura, la superestructura ideológica de la Revolución Francesa; ellos fueron antes de la Revolución Francesa. La Revolución Francesa, entre otras cosas, llevó a la práctica lo que había pasado por la

cabeza de Los Enciclopedistas antes de la revolución. Es decir, la Revolución Francesa llegó con todo el bagaje y con todo el cargamento intelectual de la Enciclopedia. La Revolución Bolchevique en Rusia llegó al poder con Marx, con Engels, con Lenin, con grandes teóricos de los procesos históricos, políticos del mundo, y al mismo tiempo creadores de una nueva manera de concebir el mundo. Grandes pensadores, grandes filósofos, grandes políticos previos a la revolución. Ellos quitaron lo que había y pusieron a Marx, a Engels, a Lenin. Lo que no sabemos en Venezuela es cuál es el Marx, cuál es el Engels, cuál es el Lenin, cuáles son Los Enciclopedistas, que van a sustituir lo que estos están destruyendo. Ese proceso de destruir primero para ver que sale después, eso no se conocía. La Historia no es un azar en el cual uno, como en una lotería, está jugando a ver que pasa. La mayoría de los grandes transformadores de la Historia, antes han tenido la idea y después han realizado la revolución. En este caso los que estás destruyendo esas obras, sí, están acabando con un arte, pero ¿y cuál es el arte que lo va a sustituir? ¿Dónde está? No existe, no hay. Los únicos artistas que en este momento me viene a la mente, y que yo se que apoyan el llamado proceso revolucionario, son artistas que eran famosos antes de que se diera lo que estás ocurriendo en Venezuela. Son tan de la Cuarta República como todo los demás. De manera que ¿dónde están los de la Quinta? No existen. ¿Entonces quiere decir que el salto es al vacío? Sí, están saltando al vacío, esperando que Dios, les mande algo a la cabeza.

Mientras tanto..., pero mientras tanto yo destruyo lo que hay. No lo entiendo. Eso es una manera muy revolucionaria de hacer revoluciones.

Entrevistador: Una pregunta: ¿Cómo fue cuando le pidieron el mural? ¿Qué le dijeron? ¿Quién se lo pidió? ¿Se lo pidió el rector? ¿Qué le pidió?

P. Zapata: Ese espacio enorme que el mural ocupa, el mural que yo hice, ocupa, Conductores de Venezuela, era motivo de preocupación de mucha gente. Porque la gente entendía no solamente que era... era como una pared que estaba ahí casi diciendo "píntame", porque no se entendía que esa pared gris inexplicable estuviera allí presente y que no hubiera nada en ella, a tal extremo que los partidos políticos, cuando había procesos electorales y en ciertos momentos especiales, pintaban grandes propagandas políticas en esos muros, porque el muro parecía hecho para que se hiciera eso y no se le había puesto nunca nada. Por fin idearon que lo que había que hacer ahí era un mural, y nos invitaron a tres pintores: Luis Guevara Moreno, Régulo Pérez y yo, para que entre los tres tratáramos de resolver ese espacio mediante la realización de un mural. Nosotros hablamos con el rector de aquel momento, que era el doctor Chirinos y él nos dijo que sí, que la universidad estaba dispuesta a que ese mural se hiciera, con nosotros tres, y eso fue publicado en la prensa, eso fue noticia en la prensa ese día y después más nunca se volvió a hablar de eso. Posteriormente hubo un amago un poco más débil de que fuéramos Régulo Pérez y yo los que hiciéramos el mural.

Eso no llegó nunca a convertirse ni siquiera en un amago verdadero de que fuéramos nosotros quienes lo hiciéramos, pero tanto Régulo como yo pusimos mucho interés en hacerlo, porque la tentación de realizar aquel enorme muro era muy grande. Sin embargo no conseguimos nada. Y un día repentinamente me llamaron a mí, y me dijeron que la Universidad Central de Venezuela y la Alcaldía de Caracas, habían acordado realizar un convenio mediante el cual la alcaldía iba a apoyar económicamente a la universidad en toda una serie de proyectos que tenían que ver con el embellecimiento de la ciudad y de la propia Ciudad Universitaria; la ciudad de Caracas y la propia Ciudad Universitaria, y que ellos habían pensado que la primera cosa que iban a hacer como resultado de ese convenio era el mural, y que querían que lo hiciera yo, yo solo. Entonces yo hablé con ellos, tuve varios encuentros con las autoridades universitarias, hice un viaje a Valencia, a donde ya habíamos ido Guevara Moreno, Régulo y yo, por cierto, a Cerámicas Carabobo, cuando pensábamos hacer el mural nosotros, porque siempre pensamos que debía ser en cerámica, y en esta oportunidad en que era yo solo, yo retomé todo lo que se había adelantado la vez anterior, fuimos a Valencia, volvimos a hablar, acompañados por el rector que era Trino..., Trino el que estuvo después en el Seniat. Estuvimos en Cerámicas Carabobo y Cerámicas Carabobo volvió a ofrecer que sí, que ellos ponían todo lo que fuera cerámica, incluidos los consejos. De manera que nos fue muy bien, y tanto la Universidad Central, como la Alcaldía de

Caracas, a través de Fundarte, que es, digamos, su brazo cultural, que entonces lo dirigía Esteban Araujo, era el presidente de Fundarte. Esteban Araujo también nos acompañó cuando fuimos a Valencia. Entre Esteban Araujo, que se convirtió en el motor fundamental de la realización del mural, Esteban Araujo en nombre de Fundarte, es decir en nombre de la Alcaldía de Caracas.

La Universidad Central, por su parte, también puso lo suyo: puso el muro, para empezar, pero además hubo todo un trabajo de ingeniería que lo puso la Universidad Central, y un estudio de ingeniería que los ingenieros de la universidad también ofrecieron gratuitamente para el mural. Es decir, gratuitamente no: era la universidad que estaba poniendo eso para la realización del mural. Y de ese modo se estructuró, diríamos, desde el punto de vista práctico, cómo debía ser realizado el mural. Ese mural, por lo tanto, aunque me imagino que, de acuerdo con el convenio, pertenece a la Universidad Central de Venezuela, sin embargo es un mural sobre el cual hay mucho de la alcaldía. Sospecho que en este momento la propiedad del mural está en manos, porque así fue el convenio, de la Universidad Central, porque la alcaldía, que ha hecho unas cuantas cosas en contra mía en relación al proyecto del mural, con el mural no se ha metido. Quiere decir que el mural le pertenece definitivamente a la universidad. El proyecto, en cambio, que me pertenece a mí, el proyecto en papel que yo hice de ese mural, fue motivo de una agresiva polémica en que me insultaron y todo eso, de la Alcaldía de Caracas, públicamente a

través de la prensa, porque yo me había robado ese proyecto. Y la propia alcaldía me dio después un documento, que yo no le pedí, un documento diciendo que ese mural, que ese proyecto era mío, que me pertenecía, que nadie tiene derecho a reclamar... una cosa contra ellos mismos. Me la entregaron, la Contraloría de la Alcaldía de Caracas me dio ese documento, que por ahí lo tengo.

Fernando de Tovar, Restaurador de arte, encargado de la
restauración de María Lionza, COPRED
(20 de mayo, 2005)

FERNANDO DE TOVAR

Entrevistador: (Inaudible)

F. de Tovar: ¿Ustedes saben por qué se cayó la obra, es decir cuál era el problema grave, más grave que tenía la obra? Fíjense. Él hizo su... ensambló sus moldes, que son miles de moldes, ¿no? (Inaudible) que en algún momento él sintió que la obra no estaba segura, entonces destapó por la cabeza y colocó unos tapones por así decir de concreto. Uno acá, que es éste y uno al nivel de la cintura y entonces le colocó unos perfiles... como una muñeca, ¿de acuerdo? Para, digamos, asegurar esta parte con esa otra parte, porque en general la obra es hueca hasta la mitad del vientre del cuello de la danta, (Inaudible) es decir, después que la ensambló... esto, y esto también es hueco. ¿Ok? Entonces buscó esa manera, esa fue su estrategia. Sin embargo fue la peor estrategia. Porque el hierro cuando está embebido en concreto se mantiene de maravilla por muchísimo tiempo es decir, se mantiene impecable porque el concreto, si el concreto está bueno, si es un medio alcalino para el hierro, el hierro se mantiene protegido. No se oxida. (Corte) Posiblemente, esta hubiese sido una excelente solución si hubiese colocado unos perfiles que no hubiesen sido de hierro, sino de otros materiales menos activos, es decir que reaccionaran menos con el medio ambiente. (Inaudible).

Entrevistador: Por lo menos, ¿De qué era ese trabajo del dos mil? ¿Por qué?

F. de Tovar: Bueno, el Instituto de Patrimonio Cultural, el IPC, solicitó a algunos especialistas una opinión sobre Maria Lionza. Una vez que nos reunimos allí y compartimos opiniones, pues, el IPC quiso que se les pasara por escrito. A uno le encargó la parte estructural, a otros, pues, la posibilidad de hacer una réplica y a mí me encargaron lo que era los lineamientos conceptuales para una restauración. Entonces hice un trabajo extenso sobre eso donde establecía que para restaurar Maria Lionza lo primero que habíamos que determinar era la propiedad, de quien era, y luego ahí se establecía el método para hacerlo y, bueno, se daba una serie de opiniones de como debe hacerse un proceso de estos, que tiene que ser multidisciplinario, que tiene que estar en manos de un restaurador, que queríamos que fuera una restauración nacional, es decir hecha con personas de acá, que hay suficiente personal preparado y que luego fuera en la universidad y con equipos de la universidad, con todo el apoyo técnico que tiene la universidad. Esa era la idea que yo tenía de una restauración. Después pasó el tiempo y esa idea cambió. Fundapatrimonio, pues, miró un poco esa idea, tomó solamente la parte técnica del ingeniero que hizo los estudios físicos, químicos y mecánicos, y mi parte, la parte conceptual, la desviaron un poco. Querían hacer la restauración por su cuenta, con personas que no eran restauradoras, etc. etc. Y bueno, ocurrió después lo que ocurrió y luego, en un lapso no muy largo, cuando la universidad introduce un amparo ante el Tribunal Supremo

exigiendo la propiedad, que era una de las cosas que yo decía que eran esenciales, pues el Tribunal Supremo dice que la estatua es propiedad de la universidad y allí la universidad me llama para ver si yo me podía encargar de la parte de la restauración para lo cual se formó un equipo multidisciplinario, en la universidad.

Entrevistador: ¿Y cómo va el proceso? Porque... Por lo menos yo veo que la pieza todavía está, digamos que están divididas las piezas y... bueno, ¿cómo va el proceso de restauración, básicamente?

F. de Tovar: Bueno la pieza está fracturada porque ese fue el peor de los accidentes que le ocurrió allí en la autopista. En parte fue la propia degradación de la estructura interna y en parte fue también un accidente provocado por una serie de circunstancias.

Entrevistador: ¿Cómo cuáles?

F. de Tovar: Bueno la agresión al... Es decir, vandalismo: una agresión directa a la escultura. Sin embargo, bueno, cuando ocurre esto, es que me llaman para hacer la restauración y se forma el equipo en la universidad. Decidimos entre todos hacer el traslado de las dos piezas. Primero la pequeña, para probar que el traslado fuera efectivo, con una pieza menor, se hizo un empaque especial de una burbuja plástica y se trasladó hasta acá. Y una vez que vimos que resultó exitoso el primer traslado hicimos el traslado de la segunda pieza, que fue mucho más complejo, porque pesa varias toneladas, y a la vez, con el mismo procedimiento, una burbuja plástica, un corte en el pedestal, y se trajo la

escultura hasta acá. Participaron un grupo de ingenieros, arquitectos, restauradores, etc. Bueno, ¿En qué punto estamos? Bueno, lo primero que se hace en una restauración es conocer el porqué de todas las causas de deterioro. Para ello se han hecho toda una serie de exámenes físicos, químicos, mecánicos y biológicos, ¿no? Una vez que hemos ido obteniendo resultados hemos ido definiendo el proceso de restauración. Como los exámenes son largos y requieren tiempo, hemos adelantado algunos procesos; por lo menos la limpieza en algunas consolidaciones, en algunas partes y, bueno, todo lo que es el registro general de los daños y del deterioro. Ahora quedaría por concluir lo que es ya la consolidación definitiva, que es precisamente las partes donde se han perdido zonas y la unión de las dos piezas. Ya en ese caso estaría lista. A este momento ya hay cerca del cincuenta por ciento del proceso terminado. También es cierto que la universidad ha tenido un problema de recursos económicos y por eso es que la restauración en estos dos últimos meses ha disminuido su ritmo. En busca de, en busca de dinero.

Entrevistador: Una pregunta, usted comentó que esta pieza no cae por... osea, cae por digamos que actos vandálicos, si mal no recuerdo fue la palabra. Hay personas que dicen que no, que justamente se cae porque las vibraciones afectaban, porque la lluvia, por el tiempo. Que las obras tienen un período de vida. Y que ya Maria Lionza había llegado digamos que a su punto...

F. de Tovar: Las personas que dicen eso sí tienen una absoluta ignorancia de lo que es una escultura que está hecha para el aire libre. Yo por ejemplo estuve hace poco en la plaza Tacarigua que es una plaza que hizo Colina con una técnica más o menos y esa es del año treinta y pico, es decir, veinte años más que esta. Y eso no es que esté en el absoluto abandono, es que está en el total abandono. Y las esculturas están completas, tienen pequeños daños y tal, pero están allí. Cualquier monumento que está hecho al aire libre está para sufrir agua, lluvia, vibración, polución, están hechas para eso. Porque si no la escultura no se plantearía hacerla para el aire libre. ¿Que Colina haya cometido algún error en la estructura material? Puede ser, pero los daños, vamos a ver: Acuérdense que también sufrió un traslado en el año sesenta y dos, más o menos. Ese traslado no se hizo quizás con las técnicas necesarias, y allí, pues, se le ocasionó un daño, una serie de fracturas, y se hicieron algunas reparaciones, hechas por el propio Colina, por lo cual la escultura sufrió más por el traslado que por otra cosa. Se le han hecho una serie de exámenes, por ejemplo hace poco hicimos uno para probar en qué condiciones estaba el cemento, y nos hemos dado cuenta que el cemento está en perfectas condiciones. Muchísimo mejor que construcciones recientes. En la cota mil hemos hecho pruebas que tienen dos años de construidas, y dieron resultados por debajo de los que dio Maria Lionza. Cuando hablo por debajo es muy por debajo. Entonces el problema ha sido, en primer lugar aquel primer traslado que

ocasionó fracturas y tal. ¿Sobre las vibraciones? A la autopista no se le ha hecho ningún examen, ninguna valoración de cómo están las vibraciones allí. Es decir, no se sabe exactamente qué tipo de vibraciones, ni cómo son las vibraciones como para afirmar no, las vibraciones han causado el deterioro. Yo pienso que el deterioro mayor lo causó aquel primer traslado y la escultura sufrió y por aquellas fisuras entró agua y empezó a deteriorarse. Eso es lo que estamos corrigiendo. Y lo ideal es que Maria Lionza, que es una escultura que está hecha para estar al aire libre, volviera al aire libre. Es decir, no hacemos nada en un monumento que fue hecho para jugar con la luz, el sol, etc., metida dentro de un museo donde la iluminación va a matar toda la forma que tiene. Cada obra está hecha para un lugar y un entorno. Cambiarla es a mi juicio un error.

Eliseo Sierra: Y además ha construido su historicidad como monumento y ha tenido la relevancia que ha tenido, digamos, dentro de la artística venezolana, en el lugar donde todos la hemos conocido y donde ha estado siempre. Y eso es muy importante. Sobre todo en una ciudad donde las esculturas que ustedes ya deben haber averiguado, están en estado, digamos, como nómadas paseando de un lugar a otro porque nunca se les da un lugar fijo. Eso es una conducta de las políticas locales que hay que combatir.

Entrevistador: ¿Por qué se fractura?

F. de Tovar: Bueno, ¿por qué se fractura? Vamos a ver. Vamos a darles la razón de por qué se fractura aquí, en

particular. ¿Por qué se fractura aquí? Porque hay un momento de transición en la estructura metálica ¿no?, que pasa de una base sólida de cemento que la protege de la corrosión a una parte aérea donde es atacada por el oxígeno y la humedad y de nuevo es estructura metálica se empotra en otra parte sólida que es la que está allá arriba en la cintura ¿no? ¿Qué ocurre con los metales? Los metales que no son hierro en particular, que no están embebidos en concreto, se oxidan con el contacto entre aire y la humedad, más aún si esa parte tenía residuos de madera, arena, etc., etc., como la tenía María Lionza en esta parte ¿no? Y más aún si en la parte de transición entre el concreto y el aire, había yeso. El yeso es enormemente hidróscopico, absorbe muchísima agua y acelera enormemente cualquier proceso de oxidación en el metal. Entonces eso fue lo que ocurrió aquí. Ese proceso de oxidación se aceleró en esta zona, que además ya en aquel el primer traslado ya había sufrido y se había fracturado, por el cual además entro agua, durante la época de lluvias etc., etc., y bueno, corroyó toda la estructura metálica ¿Qué ocurre? Que cualquier movimiento, cualquier empuje, cualquier manipulación indebida lo que hacía era fracturarla por ese sitio que era punto más débil ¿no? de la escultura. Los puntos más débiles de la escultura son los puntos huecos. ¿Qué ocurre con ella? Ella tiene zonas rellenas que son parte estructural para sostener la obra, y partes huecas para aliviar el peso. Entonces si en una parte... esta parte hueca, que estaba hecha para aliviarle un poco de peso al

torso, estaba reforzada por cuatro ángulos de metal, pero al oxidarse, pues eso colapsó.

Entrevistador: ¿Qué son?

F. de Tovar: Son estos cuatro ángulos, mira. Estos cuatro ángulos, uno, dos, tres, cuatro, fíjate que están al ras, se partieron, colapsaron, y entonces toda la fuerza que hacían, pues, se perdió y lo que se sostenía a María Lionza era la propia coraza de los moldes ¿no? La escultura estaba hecha en base a moldes. Ella fue primero modelada en barro en unos talleres en el Jardín Botánico. Luego Colina sacó unos moldes, y a esos moldes les hizo un vaciado en su propio taller y esos moldes los llevó luego a la autopista y los armó en la autopista, y a medida que iba subiendo, de abajo hacia arriba, iba colocando los metales internos, iba rellenando de cemento e iba levantando como el edificio pues, de la escultura, ¿no? En algunos puntos lo dejó hueco como te expliqué, y en otros sitios siguió levantando el edificio de la escultura, y a medida que él iba viendo que aquello necesitaba más o menos cemento, iba colocando más o menos cemento. Yo dudo que el haya tenido la asistencia de un ingeniero, lo hizo por intuición porque ya había hecho muchísimas esculturas antes ¿no? Y de hecho de todas las anteriores que ha hecho ninguna ha tenido problemas porque ninguna ha sido movida de su sitio ¿no? Todas han estado en su sitio.

Entrevistador:(Pregunta inaudible)

F. de Tovar: Muy grande pero, sí, mucho mayor, de una complejidad mayor. ¿Qué más?

Entrevistador: ¿Y lo que me iba a explicar de la prueba que hicieron del cemento?

F. de Tovar: Ah bueno, no, ya te digo, se hicieron muchas pruebas, pruebas mecánicas de impacto que resistencia tiene y dio una resistencia altísima para el concreto de ese momento. Se le han hecho, bueno por ejemplo esta de fenorfadeína que indica la calcificación del cemento. Si al aplicar el líquido se pone morado, indica de que está en buenas condiciones. Y fíjate como está, en buenísimas condiciones. Solamente dos milímetros hacia afuera está calcificada, y es normal. Es súper normal. Nosotros hicimos pruebas aquí en un edificio recién construido y ni siquiera se puso del color violeta, o sea que significa que está mucho peor siendo un edificio de dos años. En cambio ésta que tiene cincuenta años está en excelentes condiciones. Lo que significa que lo que es la estructura de María Lionza, lo que es el soporte, el cemento es de una altísima calidad. Por eso no le podemos achacar el problema tanto a la escultura, como quizá a aquella primera mala manipulación, pienso yo, a aquel primer traslado. Y lo de las vibraciones, como ya te dije no se ha comprobado, hasta que no lo midamos en el sitio, no podemos afirmar eso.

Entrevistador: (Inaudible)

F. de Tovar: ...Es un tema que no debería generar los problemas que tiene la obra (Inaudible) de todas maneras hay que hacer un (Inaudible) de vibración ambiental, que determine efectivamente si los niveles de vibración son

tales que afecten una estructura como María Lionza, o no son tales.

Eliseo Sierra: Pero no hay que olvidar que pasó el terremoto del año 67. El terremoto del año 67 fue después del traslado de María Lionza. Ya María Lionza estaba sentida y pasó el terremoto. En ese momento no se vieron daños, pero pudo afectar también.

Entrevistador: Porque en Fundapatrimonio habían dicho, creo, que había venido un técnico...

F. de Tovar: (Inaudible) Que en el año dos mil, ellos se basaron en un informe del año 2000, nosotros estamos basándonos en un informe del año 2005, entonces la información ya ha cambiado, y la situación en que se hicieron aquellos informes no fue la misma, y yo no estoy diciendo que lo hayan hecho mal, sino que no pudieron llegar a hacerlo con precisión porque las circunstancias allá no lo permitían. Entonces nosotros estamos basándonos en un estudio interdisciplinario, que tampoco fue en aquel momento como se hizo, y además con opiniones bien, bien, bien fundamentadas. La gente de Restauradores sin Fronteras estuvieron, hicieron aquí una visita de quince, veinte minutos, para juzgar en qué condiciones estaba, y basados en un informe escrito. Es decir, ellos no conocen la obra, así de fácil y de tajante. Además yo creo que no es necesario traer restauradores de fuera habiendo restauradores aquí y teniendo equipo técnico aquí suficientemente preparado, y tal. Y... (Inaudible) decisiones políticas, sí. (Inaudible)

Eliseo Sierra: (Inaudible) Ellos toman decisiones sin investigación previa. En conservación no se debe trabajar de esa manera, en conservación se tiene que desarrollar una investigación y los resultados de la investigación, en ultima instancia, son los que permiten la toma de acciones adecuadas, sino todo es mentirilla, ¿no? Es decir se habla de que la contaminación es un factor degradante del monumento, porque la contaminación en el lugar de la autopista es altísima. Eso también se ha demostrado con toda la investigación que hemos hecho, que es mentira es decir, por un lado, tal y como funciona la atmósfera de Caracas, hay momentos durante el día que son la horas picos donde concentra contaminación, pero la forma en que esa contaminación fluye durante el día, hace que no pase mucho tiempo la obra expuesta a esa contaminación, sino que las corrientes de aire desplazan esas nubes, digamos, de contaminación y la obra sigue en un ambiente mas o menos adecuado ¿no? Los resultados que hemos tenido, por ejemplo, en relación a la carbonatación del concreto, nos dicen que efectivamente es como te lo estoy diciendo, es decir que la contaminación no ha deteriorado, no ha degradado el concreto, y que el concreto conserva sus cualidades y su calidad que tenía desde que Colina lo elaboró. Es decir, pero ¿qué nos da a nosotros la certeza de que efectivamente es así? La investigación. Si no se hace una investigación previa no podemos tomar decisiones sobre cómo se debe restaurar la obra, y sobre cuál es el lugar donde debe estar, cómo se debe restaurar, cuáles son los materiales, etc., etc.,

etc. Es decir, lo que hemos tenido en relación a Restauradores Sin Fronteras es una serie, digamos, de lugares comunes relacionados con la conservación, pero que no se basan en una investigación rigurosa, de hecho no se basan en ninguna investigación.

F. de Tovar: La opinión que han... los informes que nos han llegado a nosotros, son informes típicos de tratamiento de restauración que se aplicarían típicamente en culturas con problemas típicos ¿no? Pero así no se puede trabajar en un proceso de restauración, porque de hecho no es típico el problema, las personas que lo han visto en sus países, las técnicas y procedimientos son distintos, y no han estudiado éste en particular. Entonces venir con esos prejuicios de otras partes para aplicar un tratamiento acá y ya ir a un determinado lugar y decir "por aquí pasan automóviles, luego hay vibración y hay contaminación y eso afecta", sin luego comprobarlo científicamente, es una locura, pues. Y eso es lo que ha ocurrido. Nosotros hemos comprobado que nada de eso, en principio, ha afectado mayormente a la escultura, que los problemas vienen por otro lado y que se pueden solucionar. Yo por eso digo que sus informes, o los informes que tenía Fundapatrimonio ya han dejado de tener una cierta vigencia. ¿Por qué? Porque se hicieron hace cinco años, se hicieron en unas circunstancias de emergencias en las que hubo que actuar con rapidez, y no con la paciencia y la dedicación y la multidisciplina...con el equipo multidisciplinario que hemos tenido, que hemos tenido acá. Han tomado el

problema todos los laboratorios de dependencia de la universidad, gente súper especializada, y además distintas opiniones, no la opinión de uno solo, sino que esas distintas opiniones han coincidido en algunas cosas y eso es importante. Dos opiniones, dos personas distintas que coinciden en una misma cuestión significa que ya hay algo mas cierto ¿no?

Eliseo Sierra: Además (Inaudible) se van conservando de tal forma que, por ejemplo, cuando hicimos los ensayos de resistencia de ese concreto, los valores que nos dieron fueron altísimos, es decir, que tiene mucha resistencia, y tiene mucha resistencia a pesar de ser una obra de la edad que tiene. Porque los niveles de exigencia en esa época eran mucho menores. Sin embargo el nivel de resistencia es muy, es importante ¿no? Ese... digamos los resultados de ese examen de resistencia se corresponden con los resultados del examen de carbonatación. Es decir, que aquí habíamos dicho que era un buen concreto, la carbonatación nos dice que no se ha degradado, es decir..., entonces se van como solapando y nos van diciendo cómo está la obra. A mí me causa gracia porque el informe técnico con el que ellos contaron, es el de Otto Carvajal. Otto Carvajal, claro, no tuvo, no pudo hacer su investigación en estas condiciones más favorables para nosotros, porque podemos ver en parte cuáles son los problemas de la obra, sino que él tenía un poco que suponer qué estaba sucediendo adentro porque no podía acceder. Luego cuando uno lee su investigación, de alguna manera el presupone que hay una estructura, un

esqueleto interno y en base a eso es que él argumenta distintos temas ¿no? Después descubrimos que no existe tal esqueleto. Que lo que hay es una estructura, como te decía, revestida de concreto, pero no hay una obra de concreto armado, ¿ok? Por el otro lado, él en su informe dice que, por ejemplo, en relación a la vibración ambiental, que él no cree que la vibración sea un factor que deteriore, aunque no lo descartaría, es decir, que él consideraría que habría que hacer un estudio, pero que él personalmente cree, dada su experiencia, que no afecta. Sin embargo cuando Fundapatrimonio se refiere al informe de Otto Carvajal, que no, que los informes que ellos tienen dicen que la vibración... es decir, que pareciera que tampoco se lo han leído.

Entrevistador: ¿Pero no era evitable que se fracturara María Lionza? ¿Fue una sorpresa cuando se fracturó? ¿No era evitable? ¿Era inevitable que se fracturara?

Eliseo Sierra: Hubiese sido evitable si se hubiese tomado acciones más a tiempo y si no hubiese sido agredida la obra. Porque es que la obra también fue agredida. Es decir, todo el proceso, es decir..., llama la atención que cuando Fundapatrimonio anuncia que acaba de concluir los trabajos de conservación preventiva que le estaba haciendo a la obra, ese día se cae. O no habíamos leído la noticia y ya se había caído y la noticia salió después. Es decir que uno dice "bueno pero cuál es el grado de conciencia que tenía esta gente que está anunciando que está concluyendo unos trabajos de conservación preventiva, y la obra se cayó. Es decir,

nosotros tenemos registros fotográficos donde vemos montadas a personas encima de la cabeza de María Lionza, encima de los hombros, ¿qué se yo?, ¿no?

F. de Tovar: Nosotros eliminamos muchos de los dispositivos de conservación preventiva que se habían instalado y a la obra no le ha ocurrido nada, es decir, que no eran necesarios. Lo que hicieron fue generar doscientos cincuenta huequitos más, colocar grapas innecesarias y una serie de cuestiones que no eran necesarias. Nosotros le hemos quitado todos los dispositivos que ellos colocaron, y la obra está aún en pie y mejor que antes.

Entrevistador: Ok ¿Hay alguno de esos huequitos que está mencionando? ¿A ver?

F. de Tovar: (Inaudible) Revela que la obra fue agredida. Se robaron los dos senos y la nariz. La persona que le hizo eso, quiso llevarse como recuerdo los dos senos y la nariz de María Lionza. Lo filmas aquí. Te lo digo por el tipo de impacto y el tipo de fractura. La escultura fue agredida. Alguien martilló los dos senos y la nariz, y por el tipo de fisura que se produce, yo te puedo decir con absoluta certeza de que fue una agresión. Es decir que no fue que se agrietó sola, ni que fue acción del tiempo, no. Fue una agresión y ocurrió en esa zona. ¿Por qué? Bueno, por muchísimas razones. Si ella hubiese caído boca abajo, sería lógico pensar que por delante se deteriorara, pero cayó hacia atrás, así que por aquí no se ha debido (Inaudible)

Eliseo Sierra: No, y curiosamente cuando cayó hacia atrás, en la espalda no tiene ningún daño, que fue cuando golpeó y dobló los andamios, y aún así ella no sufrió por la espalda. Es un buen concreto.

Aura Colina, Fundación Colina
(28 de mayo, 2005)

AURA COLINA

Entrevistador: ¿Quién le encargó la obra a su papá?

A. Colina: ¿Cuál de las obras?

Entrevistador: María Lionza

A. Colina: Bueno esa obra le pertenece a la Universidad Central de Venezuela. Esa obra fue encargada por Carlos Raúl Villanueva, que fue el arquitecto que diseñó toda la universidad. Carlos Raúl Villanueva contrató a escultores venezolanos y escultores... por ejemplo en la universidad no sé si ustedes saben, en la Central hay obras de Moore, los móviles del Aula Magna son de Calder, bueno... entonces todo el mundo dice ¿por qué no está dentro de la universidad? Yo pienso dos cosas: Una, que no armonizaba con el contexto de la universidad, de toda la universidad, porque la estatua de María Lionza es figurativa. Y entonces... pero el sitio que le dio Carlos Raúl Villanueva fue al lado de uno de los estadios, ustedes saben que los estadios son de la Universidad Central. Esa estaba afuera. Yo estaba muy pequeña pero yo recuerdo todavía dónde estaba: al lado del estadio, no sé sí el de béisbol, entre los dos estadios, entre el de béisbol y el de fútbol.

Bueno, y entonces, ¿qué pasó? Que en la democracia, en el año, por ahí por los años sesenta, sesenta y uno, por accidente una pala mecánica le cortó la trompa de la danta. Y entonces, bueno, después contrataron a mi papá y mi papá con unos obreros, él mismo la trasladó, en el sitio donde está actualmente. Donde está actualmente no,

porque lo que allí está es una réplica, ahorita. Entonces yo creo que fue de acuerdo con, inclusive con las autoridades universitarias. Ese sitio es el que le quedaba más cerca de la Universidad Central. Esa es, no sé si está bien, si está clara la respuesta. O sea, esa estatua pertenece a la Universidad Central de Venezuela.

Entrevistador: ¿Y quién decidió que fuera María Lionza? ¿Fue Villanueva o fue su papá? ¿Por qué María Lionza?

A. Colina: Mira, ¿Por qué María Lionza? Mi papá era muy amigo de un gran poeta, Rodríguez Cárdenas, ya fallecido. El poeta Rodríguez Cárdenas era yaracuyano, si mal no recuerdo, él era esposo de Yolanda Moreno, la bailarina, ella todavía existe. Entonces, bueno, el mito de María Lionza es un mito yaracuyano. ¿Por qué mi papá hizo eso? Bueno, la exaltación de un mito indígena, porque sabes que el leit motiv de mi papá, se dedicó, bueno, no solamente hizo indígenas, hizo también otras cosas, pero su pasión, fue la exaltación del arte indígena, de los indígenas, pues. Y entonces eso es un mito, es una diosa que suponen que... es una diosa pues. De hecho, esa estatua es una diosa. Si me preguntas si mi papá era creyente del mito de María Lionza te digo que si que no. Mi papá era un hombre, yo pienso, de una formación muy cristiana, pero hay un misticismo. ¿Qué queda de la mitología griega? Lo bello. De la mitología quedan las estatuas. La Venus de Milo, La Victoria de Samotracia, bueno, eso es. Me gustaría que entrevistaras a Daisy Barreto, que es una estudiosa del mito de María Lionza, ella es profesora de la Universidad Central, es

antropóloga... ¿Por qué María Lionza? Bueno porque es la exaltación de un mito, de los indígenas del Yaracuy. Esa es la respuesta.

Entrevistador: ¿Usted existía cuando inauguraron la obra?

A. Colina: Existía, estaba pequeña, pero existía. Ni tan pequeña, mira, tenía, qué sé yo, once años, estaba ya en primer año de bachillerato.

Entrevistador: ¿Y se acuerda bien de ese día? ¿Usted estaba dónde?

A. Colina: No, no, no estaba. Yo iba al taller de mi papá. El taller estaba en donde esta yo creo que es el sitio, cerca de San Agustín del Sur, en la universidad. Había unos hornos crematorios. Yo creo que puede ser... ¡Cerca de la universidad! Estaba el taller. Creo que por ahí está ahora el Jardín Botánico. Sí.

Entrevistador: ¿Su papá qué decía sobre la obra? Lo que nos estaba comentando hace un rato...

A. Colina: Bueno, ¿qué decía él sobre la obra? Eso que te dije, que él decía que María Lionza se lo había tragado, porque todo el mundo sabía María Lionza, pero ¿y Colina?, ¿y las otras obras de Colina? Sí, entonces, "María Lionza me tragó" lo decía en broma, pues. Sí.

Entrevistador: ¿Y usted alguna vez le ha buscado una vuelta de por qué pasa eso con esa obra?

A. Colina: Mira, hay también, además de que es una obra de arte, indudablemente, bueno, es un culto, un culto popular. ¿Cómo se impide eso ya? ¿Cómo se impide por ejemplo que la gente se ponga a montar, que se encarama a montar coronas? Que creo que es una de las cosas que

deterioró la obra, además de la polución, los carros, el tiempo y la gente que, bueno, que hace promesas y se pone a... a veces yo pasaba por ahí por la autopista y a veces contaba catorce coronas. Entonces bueno, a lo mejor es que hace milagros también. Sí.

Entrevistador: Una vez le pusieron unos sostenes, ¿no?

A. Colina: Mira, sí. Eso fue una tremendura. Una tremendura. Sí. Porque imagínate tú, para calcular... los senos de María Lionza son no sé cuántas veces el tamaño natural. Entonces tienen que haber calculado eso. Yo creo que eso fue un tremendismo de alguien y más nada. Pero hay una cosa que te voy a contar, que una vez, y eso sí yo recuerdo, ya yo estaba graduada inclusive ya, una vez parece que alguien se accidentó en un carro y entonces, fue allí cerca de donde está la estatua, y entonces en la base encontró un dinero, encontró, en esa época, yo creo que por los años sesenta y cinco, sesenta y seis, ochenta mil bolívares que era un dineral. Bueno entonces el tipo fue a entregárselos a la PTJ. Yo recuerdo que una revista humorística que se llamaba La Pava Macha, entonces La Pava Macha decía que el milagro de María Lionza no es que ese hombre se hubiese encontrado los noventa mil bolívares sino que la PTJ se los hubiese entregado. Se supone que porque el domingo anterior alguien se había sacado un cuadro único del cinco y seis, a lo mejor fue el tipo que se sacó el cuadro que le hizo esa promesa, que le había hecho es promesa y le colocó ese dinero ahí. Sí.

Entrevistador: Una pregunta. Pasando a lo que pasó con María Lionza, que después de los años la obra empezó a sufrir. ¿Ustedes hicieron un comunicado junto a Fundapatrimonio?

A. Colina: Mira, Carlos Colina, que era el Presidente de la Fundación Alejandro Colina, la declaró en emergencia. ¿Verdad? Bueno, hubo reuniones en la universidad, en la Facultad de Arquitectura, etc. etc. y entonces Fundapatrimonio, el doctor Gustavo Merino, contrató a un Restaurador Sin Fronteras, de Europa. Acuérdate que en Europa tienen cualquier cantidad de años restaurando piedra. Esa estatua es de piedra. Concreto armado, piedra. Entonces yo los estuve acá, en el apartamento. En Bélgica hay un Instituto de Restauración de Piedra. Entonces vino... en este momento no recuerdo. Eran una francesa y un español. Vinieron. Ellos recomendaron en una reunión que hubo, creo que dentro de la universidad, yo no asistí a esa reunión, lo que recomendaron, mesas técnicas, hubo dentro de la universidad, recomendaron hacer una réplica y dejarla, en otro material, en un material resinoso, y dejarla donde está, y restaurar la original, que de hecho está dentro de la universidad. La están restaurando. Lo que pasa es que eso cuesta cualquier cantidad de dinero. Restaurar la original y colocarla en un sitio donde estuviese protegida. ¿Verdad? Entonces, ¿Qué es lo que pasa con eso? Que eso lo politizaron, lo politizaron. La réplica, bueno, no puede ser igual a la que hizo mi papá. Pero no está mala, igual. ¿Tú has pasado? ¿Tú has visto la réplica? La

réplica la hizo un escultor, un escultor profesor de la Escuela de Artes Plásticas, el escultor Silvestre Chacón. Yo creo que le puso mucho cariño a eso.

Entrevistador: ¿Usted está de acuerdo con que hayan colocado una réplica?

A. Colina: Mira, si se ponía la original allí, en cuarenta años, en treinta años se iba a dañar otra vez.

Entrevistador: Pero eso todavía no lo han decidido, ¿no?

A. Colina: Mira, la original está, la tienen dentro de la Universidad Central, yo pienso que el rector, que el actual rector París. Yo tuve una entrevista con el rector. Es una persona encantadora. Me vio muy... él está abogado, él quiere hacer la restauración, ahora, el problema es el dinero. La Universidad Central a veces no tiene ni dinero para pagar a los profesores, entonces parece que restaurar esa estatua cuesta más o menos por el orden de ochocientos a mil millones de bolívares, ¿Por qué? No sé. Porque es un equipo, porque tiene que quedar exacta, eso es un trabajo de filigrana. Entonces bueno, allí está, dentro de la universidad. La están restaurando. Yo pienso que dentro de dos tres años, no sé cuántos, la terminarán. Sí.

Entrevistador: ¿Y usted estaría de acuerdo con que la volvieran a poner en el mismo lugar?

A. Colina: Bueno eso no fue lo que recomendaron los restauradores Sin Fronteras, los restauradores europeos que vinieron. Ellos recomendaron que una vez restaurada la colocaran en un sitio donde estuviese más protegida, por que una de las cosas yo me imagino que deteriora es

la polución de los carros. Bueno (inaudible) ¿Cómo evitas tú eso? Habría que poner cuatro policías y eso no se puede evitar ya. Aunque no sé si te has fijado que a ésta le ponen menos coronas que a la otra. Pero las ponen. Sí.

Entrevistador: En algún momento se dijo que para mover a María Lionza a Plaza Venezuela o para moverla a la Plaza de Los Museos, que se llegó a hacerle como... un pedestal. ¿Usted estuvo de acuerdo?

A. Colina: Mira, yo no, yo pienso que primero no armoniza. Tú sabes que el Museo de Bellas Artes, el Museo de Ciencias, todo eso, son de Villanueva, el arquitecto, el mismo arquitecto que hizo El Silencio, que hizo la universidad. Es un estilo neoclásico. La María Lionza es un estilo Colina, porque mi papá no siguió ningún... yo no te puedo decir que mi papá sea clásico, neoclásico, modernista. Él no siguió ningún ismo. Colina es Colina. Entonces no armonizaba con eso. Y otra cosa que yo tenía miedo, es que esa cosa se iba a transformar en un antro de... bueno. Los que fuman tabaco... bueno... porque creen en eso... bueno... eso no se puede evitar, pero también... yo, yo no estaba de acuerdo con que la colocaran ahí.

Entrevistador: Con que la tuvieran tan cerca, pues. Que fuera tan fácil.

A. Colina: Sí, claro, sí.

Entrevistador: ¿Cómo se enteró usted de la fractura de la obra? ¿Quién le dijo? ¿Cuándo se quiebra, quién le dice?

A. Colina: No, yo estaba por la mañana aquí en mi casa viendo Globovisión y vi la noticia. Y vi ¡PLAS! Se cayó

la estatua. Y entonces llamé a mis hermanos. Llamé... en este edificio, vive la profesora Aminta Díaz quien está haciendo una biografía sobre Alejandro Colina. Tiene veinte años investigando. Así se hace una cosa seria. Y llamé a Aminta y Aminta me dijo "vámonos para allá" ella también pertenece a la Fundación. Bueno cuando llegué aquello parecía, allí estaba Venevisión, Radio Caracas Televisión, estaba... había una manifestación allí pues, y a mí me entrevistaron bueno realmente me dio mucha tristeza ¿verdad? ¿Por qué sé cayo? Mira no sé yo no te podría decir, porque eso por dentro es una estructura toda de hierro a veces pareciera que fuese que la hubieran tumbado, no sé. Gracias a dios que no se fracturo toda porque si se cae el torso en el suelo eso se fractura completamente. Sí.

Entrevistador: Usted...

A. Colina: Estaba por ejemplo allí, cuando yo llegué, estaba William Niño Araque, que es un arquitecto que trabaja en la Galería de Arte Nacional había un gentío ahí. Tú te imaginas el tránsito, menos mal que era domingo, era un domingo. Sí.

Entrevistador: ¿Usted no la ha ido a ver, la obra ahora que está en la Casona Ibarra en la central?

A. Colina: No, te tengo que confesar que no he ido, pero esta semana voy a llamar al rector de la universidad y quiero ir.

Entrevistador: ¿Y por qué no ha ido?

A. Colina: ¿Será por descuido, chica? Sí, pero voy a llamar a rector de la universidad y voy a ir.

Entrevistador: ¿Por qué...? Lo que usted estaba diciendo hace un rato de que se politizó. ¿Por qué cree que esta fractura? Por que claro se habla de lo que pasó con el Soto, se habla de Plaza Venezuela ¿Pero por qué María Lionza es la que causa más revuelo? ¿Y por qué también la que se está moviendo más cosas? Claro, tiene el tema económico...

A. Colina: Claro, esa es la pregunta de las sesenta y cuatro mil lochas. ¿Por qué María Lionza?

Mira, primero yo pienso que porque además de ser una obra de arte pues hay un mito, ya. Yo diría que más que un mito es una religión. Los mariolioncinos. Ese día también llegaron marialion... porque no les gustan que les digan marialionceros. Llegaron marialioncinos, pero de todas partes. Entonces hubo una reunión en la universidad en la sala E, un foro, y alguien preguntó, alguien, una persona muy inteligente preguntó que si se podía ser católico, le preguntó a un creyente de María Lionza que se podía ser católico y se podía ser creyente de María Lionza. Y él contestó claro que sí. Porque María Lionza es la diosa del amor, no del odio. Muy bella la respuesta. María Lionza es amor, chica, fíjate que lo que significa es la mujer, lo que tiene arriba supuestamente es los huesos pélvicos, que para mi papá era el supremo amor, la maternidad. Sí.

Entrevistador: Nosotros cuando la fuimos a ver, nosotros llegamos a ir a la Casona Ibarra. Y tenía, y (...) no tenía la nariz y le faltaban unas capas en los senos.

A. Colina: No sé, pero te prometo que voy a ir esta semana.

Entrevistador: Cuando la fueron a retirar de la autopista, ya le faltaba la nariz y los senos, parece que supuestamente actos vandálicos o alguien se los robó. O creo que fue una persona que dice que fue cuando se cayó.

A. Colina: Mira yo fui, yo fui, posteriormente a cuando la retiraron, cuando bajaron aquella mole, porque es una mole, cuando bajaron... primero, primero lo que hicieron fue que con una cosa que se llama moderna, en este momento no recuerdo, separar la estatua pues, la danta y la mujer de la base. Cuchillo no sé qué diablos, bueno eso no sé pero, y después había un gentío ahí, estaba el doctor París, el rector de la universidad, un gentío, estaba, en este momento no recuerdo, la directora de..., ella es una arquitecta, bueh..., tanta gente que vi. Entonces yo vi aquello, fue un acto impresionante, con una... cuando bajaron aquellos dos... uno (...) estás esperando, y la gente aplaudió cuando bajaron aquella bro... Pero yo recuerdo que estaba comple..., o sea, bueno no sé, yo tengo que ir definitivamente a ver que es lo que está pasando.

Entrevistador: Nos llama la atención lo que usted nos está diciendo ahorita de estas obras que están aquí y que están hechas en barro y de que era lo que hacía su papá. También nos estaban explicando cuando fuimos verla, la obra, que el cemento que es increíble, la mezcla que tiene, que es muy buen cemento. Ellos mandaron a hacer una comparación con cementos de edificios que tienen dos

años de hecho y no. Este cemento si está perfecto, en cambio los otros cementos no pasaron la prueba.

A. Colina: Sí, sí, era un material, un material que mi papá, él hacía los materiales. Por supuesto me imagino que él compraba cemento y lo ligaba con algo. Bueno de hecho, mira, cuando el terremoto de 1967, yo recuerdo, nosotros vivíamos, mi papá vivía y estaba muy bien, mi papá murió en el 76, bueno, vivíamos en Los Chaguaramos en un edificio, en un apartamento muy grande también, estábamos en un cuarto piso, (inaudible) todos bajamos ¿no? Entonces yo, yo siempre estaba muy cerca de mi papá debe ser que como yo también seguí el camino del arte, por la música. Bueno, entonces claro cuando mi papá supo de los hijos casados, que llamaron, luego uno está bien, llamó Alejandro, supo de todos sus hijos, y Roraima, porque estábamos solamente Luz Maya, mi hermana menor y yo y mi mamá. Cuando baja, lo veo con una cara, entonces yo le pregunto, “yo sé lo que estás pensando” entonces, sí, María Lionza no se cae, Tiuna no se cae. Claro porque esos eran sus otros hijos, pues. O sea, nada les pasó cuando el terremoto, nada, absolutamente nada, eso fue un terremoto en la escala Richter de grado siete... un terremoto, un verdadero terremoto, ustedes no habían nacido cuando eso, y ni una grieta. Sí, eso es un material bueno, y por dentro hay una estructura metálica completamente. Sigán preguntando, pues

Entrevistador: ¿Qué piensa del deterioro de las obras de arte urbano en Caracas? ¿A qué se debe?

A. Colina: Es muy triste. Bueno en este país, chico, no es ahora, toda la vida, aquí no ha habido sentido de... amor a lo nuestro, a los valores, es triste. Mira yo en el año..., la última vez que yo fui a París, en el año 85, fui con Solistas de Venezuela, que hicimos un concierto en la UNESCO. Bueno, la primera vez yo había ido a Paris con mi mamá, pero solamente en viaje de turismo, habíamos estado seis días, etc. En seis días tú no conoces París. Pero esa vez yo fui con mi esposo y entonces nos quedamos, aprovechamos para quedarnos un mes y pico, así conocimos París. Estuvimos caminando por todas partes. Entonces tú en París vez por ejemplo una casa conservada: "Aquí nació Mallarmé". Esa casa la conservan porque allí nació un poeta. Entonces es un concepto de.. de... hay un descuido totalmente. Aquí el arte... los artistas somos una cantidad de locos, chica, que nos dedicamos a eso en un mundo en que eso no interesa, eso no interesa. Yo creo que al político, a ninguno le ha interesado eso, porque empezando eso no da votos. Pero imagínate tú, el arte es el alimento espiritual de los pueblos ¿verdad?. Cuando tú vez la Esfera de Soto aquella cosa tan bella, y tu vez que no queda..., y que la van a restaurar. Ojalá que el maestro Soto haya dejado una maqueta, una maqueta pequeña. Entonces claro allí también... ¿quién es el culpable? Bueno somos todos, porque eso se lo fueron robando, porque eso es metálico. Me imagino que sacaban el metal para venderlo. Pero al principio han debido tomar cartas en el asunto ¿verdad? Cuando tú ves... a mi me

fascinaba, me fascinaba. Porque da tristeza el Abra Solar de Alejandro Otero, cuando tú ves el deterioro del Abra Solar de Alejandro Otero ¿verdad? Entonces, bueno yo pienso que ustedes la gente joven, son los que tienen que cambiar. Porque yo estoy muy contenta con la gente joven. De hecho yo trabajé toda la vida con juventud, por eso yo...con adolescentes, incluso trabajé un poco en la Universidad Central. Y entonces yo veo que ahora hay tanta gente preparada, sensible, yo pienso que eso está en manos de ustedes. Sí.

Entrevistador: ¿Es recuperable? ¿Las obras son recuperables?

A. Colina: Eso esperamos, eso esperamos, sí. Que sean recuperables

Entrevistador: ¿Quiere agregar algo?

A. Colina: No, yo lo que quiero agregar (...) es darte las gracias, darte las gracias por tu preocupación y te voy a regalar el libro, que saco justamente... editado por la Universidad Católica, se los voy a regalar a ambas, para que les sirva de apoyo en la tesis que van a ser que espero que tengan mucho éxito, yo me imagino que van a sacar 20 en la tesis.

Entrevistador: Luego me da el teléfono... ¿Usted lo tendrá el teléfono de Daisy Barreto?

A. Colina: Te lo puedo conseguir. Tú me das el tuyo y yo te lo consigo.

Entrevistador: Y... ella ahorita va a hacer otras tomas más. Son como unos detalles (...) Y... yo estaba el día de ese foro que usted está diciendo en la central. Estaba

usted, estaba, un representante, creo que se llamaba como presidente del monumento de María Lionza o algo así...

A. Colina: Ajá. ¿Ah tú estuviste en ese foro en la sala e?

Entrevistador:

Ahí fue que yo le pedí el teléfono

A. Colina: Ah sí ya recuerdo. Bueno estaba Roldán Esteban Grillé, estaba Aminta Díaz, Daisy Ocarina Castillo. Ocarina Castillo fue la moderadora. Ocarina Castillo hace muchos años fue la directora de cultura de la Universidad Central. Sí.

Entrevistador: ¿Usted tiene mucho contacto con el profesor Roldán?

A. Colina: Sí. Bueno me acaba de llamar porque dio una conferencia en Méjico sobre mi papá. Él es.... yo te puedo poner en contacto con él, él es profesor de pero de la Escuela de Artes de la Universidad Central, un investigador en serio de arte, porque aquí todo el mundo habla de arte. Aquí todo el mundo habla de todo sin saber... profundizar en las cosas y a veces es una cosa seria. Sí. (Inaudible)

Entrevistador: Lo que usted nos estaba contando de la fundación. ¿Eso ahorita lo tiene parado porque...?

A. Colina: Sí, bueno mira (...) Carlos Colina es hermano (inaudible) (...) Carlos Colina es sobrino mío. Él es hijo de mi hermano mayor, de Alejandro Colina. Él asumió la fundación, bueno, y ya tiene cuatro años. Entonces bueno presentó un trabajo de ascenso en la universidad, ahora va a dirigir una maestría y no tiene tiempo.

Entonces yo lo voy a sumir, yo lo voy a asumir. Sí. Tengo que reunirme con él, tengo que reunirme con todos. No tenemos una sede. Espero que la universidad nos siga dando todo el apoyo que nos ha dado hasta ahora. La Universidad Central. Sí.

Tienen que haberla roto a propósito, en la noche, porque en el día no puede ser. Que halaron, que halaron eso, pero ¿para qué? no sé, no sé. Se rompió... Mira, yo le agradezco a Gustavo Merino Fombona todo el empeño que ha hecho, porque... y sí no se puede negar. Fundapatrimonio... una vez yo vi a Gustavo Merino en la televisión diciendo que la universidad en cuarenta años no le pasó ni un trapo a la estatua. También es... sí hubo muchos intentos, muchos intentos de restaurarla y todo, pero todo se quedó en el intento, ahora es cuando se está llevando a cabo. Entonces bueno, gracias a tu consejo porque esta semana te prometo que voy a ir a la Universidad Central. Voy a llamar al rector, él me dio, muy amable, me dio.. tengo el celular del rector, el teléfono de su casa. "Cuando quieras, llámame". Y tú no sabes que casualmente cuando estábamos hablando, fuimos Carlos Colina y yo a hablar con el doctor París, y entonces casualmente nos dice, "¿Ustedes son familia de Luz Maya Colina?" "Sí ella es mi hermana" "¡No puede ser! Yo me gradué con Luz Maya", o sea se graduaron de médico en la misma promoción. Sí. Entonces esta semana voy a ir. Te prometo que voy a ir a ver la restauración. Sí.

Roldán Esteva-Grillet, Director del departamento de Artes
Plásticas de la Escuela de Artes de la Universidad
Central de Venezuela
(3 de junio, 2005)

ROLDÁN ESTEVA-GRILLET

Entonces estábamos hablando de la destrucción de bienes públicos, ¿verdad? Que es un delito. Es un delito que ha quedado impune porque no hay patrullaje en la ciudad, y existiendo una gran actividad desde hace ya muchos años en la ciudad de herrería abundan las fundidoras, es decir empresas que se encargan de convertir hierro en rejas para la seguridad de las casas y de los apartamentos. ¿Dónde adquieren ese hierro? Bueno, hay un mercado. Ese mercado les resulta por supuesto mucho mas barato cuando el producto se le ofrece, como todo producto de origen delictivo, a menor precio. La mercancía quema las manos porque ha sido robada. Yo que vivo en el Parque Central, allí se han robado, por ejemplo, las rejillas estas para los desagües, son de bronce, no hay una sola en ninguno de los pisos y se han ido robando, penetrando en los edificios, en las escaleras, por las residencias, se han ido robando los las tapas de los buzones que son de aluminio todo aquello que sea de metal y que sea desprendible, que no esté soldado, que sea atornillado y que no ha vigilancia eso se hace precisamente no necesariamente a oscuras, solamente hace falta que no haya vigilancia, es extraíble y es reciclable. Es reciclable porque, bueno, eso se convierte en otra cosa, eso se convierte en algo muy útil que es fríamente asegurar la vida de las personas. Eso es lo ilógico del negocio ¿verdad?

Entonces las fundidoras reciben y las... estos negocios, pues, de herrería reciben un material que no se preocupan por preguntar de dónde les viene porque se les ofrece a buen precio, a un precio que no es el del mercado oficial. Sí, porque es precio... que es como las chiveras. En las chiveras, bueno, ellos pueden comprar un carro chatarra y salvan las cosas buenas, pero otra cosa es cuando empiezan a recibir carros robados y ellos mismos los desmantelan para vender las piezas ¿verdad? Y entonces en muchas chiveras que trabajan también con metal, pero metal que ha sido ya elaborado industrialmente para formar partes de carros, una cosa es que provengan de carros abandonados, chocados o que han sido vendidos como chatarra, y otra cosa es que vengan de carros robados. Por supuesto, las los las partes están en mejores condiciones, todo el carro es aprovechable, ¿no? Porque se sabe, pues, que algunos carros se... o algunas marcas de carros se roban no para ser revendidos, sino para ser desmantelados ¿no? Descuartizados. Hay la expresión "deshuesadero" ¿no? Que se utiliza que es mandar así por un barranco ¿no? Nuevecito, porque sea robado, no para ser vendido sino para ser deshuesado, es decir desbaratados, y entonces venderlos como si fuese chatarra ¿no? a las chiveras.

A veces hay operativos y entonces bueno, agarran chiveras que no pueden dar fe de donde provienen e incluso encuentran carros que están siempre desmantelados. Es decir todo lo que son las empresas que trabajan con metal de alguna manera se benefician ¿no? en

este reciclaje de cosas robadas. En el caso de las herrerías que no pueden trabajar con partes de carro que sería más complicado, pues, trabajan con todo aquello desprendible que haya sido sacado, porque no hay vigilancia, no hay patrullaje, del mobiliario público mobiliario. Mobiliario público significa bancos que tienen partes de hierro, faroles que son de hierro, barandas de autopista que son de hierro, de aluminio, que lo producimos en Venezuela, el aluminio, todo eso es... y por supuesto últimamente se ha... se ha vertido, pues, el interés en obras de arte. No porque ha mejorado la cultura de los ladrones sino simplemente porque ven que, bueno, están igual de desprotegidas ¿no? y al fin y al cabo, pues, son portadoras de elementos extraíbles. Extraíbles en el sentido en que, por ejemplo ustedes van frente a la iglesia San Francisco y hay tres estatuas de mármol. Una de ellas es San Juan Bautista. San Juan Bautista tenía una varita así larga que terminaba en una crucecita. Eso era hierro, eso ya no lo tiene, ¿verdad? Ese atributo ya no lo tiene y eso viene del siglo XVII, del siglo XVII. Una obra que ha sido destruida en una parte, al extraerse una parte original, pero que es valiosa. A ellos no les interesa el mármol. No se van a robar una pieza de mármol, no hacen nada con el mármol, el mármol no es reciclable, lo que es reciclable es el metal y se roban eso o se roban la espada de Miranda como lo hicieron este año, o más todavía, se roban la lanza de Páez en la Plaza Madariaga. Perdón.

Pero no ha sido solamente en Caracas. En Caracas, bueno, porque es la concentración del delito, de la inseguridad y de la marginalidad, todo ocurre en Caracas, ¿no? en Valencia ha ocurrido también, pero en Valencia ha ocurrido ya por las razones que son nuevas. Aunque no históricamente nuevas, el vandalismo político, es decir, la destrucción de obras de arte por razones políticas pero eso lo vamos a tocar al final, porque esa es la novedad. La mayor novedad.

De la desaparición de las tapas de INOS en los pisos de las calles, de las tapas de CANTV, de las tapas de (Inaudible), ¿verdad? hemos llegado a la destrucción prácticamente casi total de obras de arte cinéticas porque están hechas a base de aluminio ¿no? ¿Y por qué se descarga el interés en estas obras? Por que como obras de arte valen más que las simples barandas de autopista, como obras de arte sí, ¿verdad? Pero es que las obras de arte no valen por el material sino por la forma, la creación en lo que se ha transformado el material, ¿verdad? Entonces una obra de arte no es valiosa por el material, sino por su forma, por la forma que adquiere el material. La forma no interesa pero entonces, claro, se destruye la obra de arte, porque al dañar el material se daña la forma. Esas son dos cosas que van consustanciadas. Esas son obras de arte público que han sido adquiridas por el Gobierno para el ornato urbano, es decir, no es mobiliario público. No son necesarias para, ¿verdad? son obras de adorno, de ornato publico. Ornato público es por ejemplo una fuente, un jardín. ¿No? Lo

mismo, una obra de arte forma parte del ornato público. Eso es para que la ciudad se vea más bella, más agradable, más hópita, contrario por inhópito, para que sea más grata.

Entonces las obras, la delincuencia, digamos, de, o el vandalismo éste, que no es propiamente vandalismo, porque el vandalismo es la destrucción sin sentido, sin causa, como por ejemplo el vandalismo típico es la gente que destruye un teléfono, que destruye algo útil, pero no le saca ningún provecho, ¿no? simplemente lo destruye por fastidiar, porque sabe que eso va a molestar a la gente, pero no se lleva el teléfono, es muy distinto a "yo me llevo el farol, porque ese farol lo vendo". Ese es un robo ya, no es vandalismo, ¿verdad? el vandalismo es una destrucción gratuita, ¿no? es la persona que destruye, así, como una especie de acceso de locura, que le da, un telecajero, lo incendia, o le pone en la ranura, ¿no? Pega. No sé, silicón. Cualquier cosa, es decir como travesuras. Pero travesuras que implican destrucción, o acción violenta. Eso es originalmente vandalismo.

La palabra vandalismo, no sé si ustedes manejan esa etimología, viene de los vándalos. Los vándalos eran una de las tantas tribus que descendieron de las estepas rusas y que penetraron el imperio romano. Y concretamente los vándalos, es decir, eran unos, eran unos bárbaros, pero bárbaros eran todos, y el significado de bárbaro ha quedado así como de gente sin civilización. No, sí tenían su civilización, sólo que eran nómadas, eran como decir gitanos, ¿verdad? y no eran necesariamente violentos

porque si vamos a hablar, toda la gente era violenta en esa época si la cuestión era defender sus intereses o expandirse para conquistar una tierra había que hacerlo violentamente. Pero quedo esa imagen. Sobre todo de los vándalos que fue uno de los tantos, de las tantas tribus que bajaron de las estepas y que se fueron ubicando en los extremos del imperio romano, y que se cristianizaron, se latinizaron y se cristianizaron posteriormente. Los vándalos dan origen a Vandalucía que es la Andalucía nuestra de hoy, ¿verdad? Esa Andalucía fue fundada por los vándalos, ¿verdad? es decir, es uno de sus componentes. Sin embargo nadie pensaría que en su origen, es decir, en su derivación posterior, la palabra vándalo iba a quedar con esa connotación de destrucción gratuita de las cosas que sirven, que en principio sirven para un público. Esa es la idea de vándalo y el vandalismo siempre se ha relacionado, en Europa y aquí, con grupos juveniles que están simplemente como descargando su energía, ¿no? y gozando, digamos, de cierta irresponsabilidad legal o del descontrol de hacer sus travesuras, ¿no?

Por ejemplo actos de vandalismo tradicionalísimos: agarrar una china, una honda y apuntar el único bombillo que alumbra la calle. Y una competencia de un muchacho, zagaletones, ¿no? que no tiene conciencia de que es un servicio público (Inaudible) ¿y quién le da al bombillo? Le importa un comino, ¿no? si la oscuridad que se va derivar de ese acto de irresponsabilidad va a acentuar la inseguridad de los vecinos. ¿Por qué? Por que es un acto

irresponsable de un niño, de un muchacho que no tiene conciencia, él simplemente está luciendo, digamos, su atrevimiento, ¿no? Sabe que no debe hacer, tanto, que no se muestra orgulloso, de estarlo diciendo a sus papás. Es decir, que hay una mínima conciencia de que eso no lo debe hacer, ¿verdad? Mira, el tipo ese que está con carro nuevo está puliéndolo y todo eso. ¿Cuál es la costumbre aquí? pasa un joven con una llave y EEEEEEEE, le raya toda la carrocería, hay que bautizárselo ¿verdad? Eso es vandalismo la destrucción gratuita de un bien público o privado también, un bien público o privado.

Pero aquí ya no estamos hablando del vandalismo, ¿no? Esto es simplemente un, una mafia, digamos así, de gente que se asocia, ¿no? aprovechando la madrugada, el hecho de que no hay patrullaje, que hay zonas de Caracas totalmente abandonadas, incluso sin luz ¿no? y bueno, hacen su trabajo, hacen su trabajo. Llegan con su camión y desmantelan una baranda y reciclan ese material con las fundidoras, con las herrerías. Que eso haya pasado así, como de la forma más natural, del mobiliario urbano al campo del ornato urbano, bueno, es grave porque no se puso ningún reparo al hecho cuando el afectado era el mobiliario urbano. Porque años y años y años y pasaba y como no ocurría ninguna denuncia, hasta que empezaron los accidentes. Y las autoridades nunca se percataron, bueno, si esas defensas están ahí, es precisamente para evitar los accidentes. Si no es por las defensas hay una alta posibilidad de que ocurra un accidente si un carro se vaya por ese lado. ¿Verdad? Y no, simplemente las

autoridades no les ha preocupado la ciudad ¿no? Y han abandonado la ciudad y entonces la actividad sigue hasta llegar a obras de arte totalmente visibles que en un proceso de dos años fueron totalmente desmanteladas.

Pero total. Yo podía pasar por la Plaza Venezuela y ver ¿Mm? se están robando el Abra Solar de Alejandro Otero y no era yo el único que (Inaudible) Todos los días se veía y un día apareció sin una sola de las aspas. Eso no se lo llevaron en una noche. Porque trabajan una hora, o dos horas. Eso, eso lo hicieron durante varios meses, impunemente, y eso está delante de un hotel y en una plaza pública donde hay circulación, donde no hay vigilancia. Pero ni siquiera una patrulla que esté ahí permanentemente o dando vueltas, no, no, no, ahí hay una caseta policial, originalmente de los que llamaban policía de sitio, ¿no? Una caseta policial. En esa caseta policial nunca hay nadie, ¿verdad? más bien corre peligro el policía porque lo pueden asaltar para quitarle el arma. Así será la inseguridad.

Entonces, bueno, de allí a los últimos hechos con obras de arte, como en el caso de Colón, ya se juntan las dos cosas, dos cosas: el vandalismo, pero ya no la necesidad de reciclar un material, porque incluso lo de Colón se hizo a plena luz del día, en cambio la... destrucción, el desmantelamiento, de la obra de Soto y de Cruz-Diez, nadie es testigo de eso, en cambio encontramos que la prensa es testigo con todo y fotografías, ¿no? del proceso, incluso fue anunciado por Internet, anunciado por Internet, ¿no? Y ya en el año anterior, es decir,

desde hacía dos años, había habido atentados contra ese monumento a Colón. ¿Por qué antes no pasaba nada? ¿Por qué empieza lo de Colón? Empieza a raíz de la guerra de Irak. ¿Por qué la guerra de Irak? ¿Qué tiene que ver la guerra de Irak con la estatua de Colón? España, Aznar, apoyando la guerra de Irak y el supuesto antiimperialismo de nuestro presidente. Entonces llega el 12 de octubre como él puede utilizar sus cadenas cuando les parezca, ha estado machacando desde la guerra de Irak, ¿verdad? la cuestión del 12 de octubre en contra de los españoles pero no es en contra de los españoles, es en contra de Aznar. Porque ahora, como no está Aznar, sino que está Rodríguez Zapatero, que es un socialista, entonces viva España y venga El Quijote. Pero ya el daño está hecho, porque el nivel de violencia del discurso, anima a los fanáticos violentos a descargar ese odio en la destrucción, que no es ya no es gratuita, pero en obras de arte.

La primera obra de arte que fue destruida por vandalismo político engendrado por un odio, no es casual, es una obra de formato reducido en donde se reproduce la famosa Estatua de la Libertad, que da la bienvenida desde fines del siglo XIX, a los inmigrantes, o daba, a los inmigrantes europeos. Un regalo de los franceses a los Estados Unidos, ¿verdad? la gran Estatua de la Libertad. Un italiano que trabajaba aquí se le encargó una, un modelo reducido en galvanoplastia, ¿verdad? es decir, era una técnica de realización muy barata de estatuas, porque no era una estatua totalmente fundida, ¿verdad?

sino que era como placas de metal, ¿verdad? y después ensambladitas así, pero muy pobre, ¿no? pero daba más o menos el aspecto. Y después pintada más o menos así para que pareciera como si fuese bronce. Pero no era bronce, no, era una aleación ahí con hierro y era una cosa barata. Eso fue hecho para el siglo XIX en Valencia, que era una ciudad importante, en donde se apreciaban las obras de arte, pero la misma estatua, como ha ocurrido con muchas ciudades, con muchas estatuas, pues, ¿no? fue cambiando de lugar y el último que tuvo fue justamente frente a la autopista.

El discurso del Presidente Chávez en contra de la guerra de Irak, ¿verdad? hace tres años, o dos años y medio, en contra de Bush fue interpretado por algunos seguidores violentos del Presidente Chávez que había que destruir de alguna manera, simbólicamente, al imperio norteamericano. ¿Cómo se hacía eso anteriormente en la tradición política latinoamericana y mundial? Quemando la bandera norteamericana. Aquí no se ha quemado nunca la primera bandera norteamericana. En primer lugar ¿por qué? porque ¿dónde hay banderas norteamericanas aquí? no hay. Habría que confeccionarlas. Pero hay una estatua ahí en Valencia que es reproducción de la estatua que regalaron los franceses a Estados Unidos y que la siempre la presentan como el símbolo de América, es decir, el país de la libertad, y entonces ese es el símbolo de Estados Unidos, el símbolo del imperialismo, el símbolo de Bush y la destruyeron, la destruyeron completamente. Dejaron el pedestal lleno de pintas en rojo, ¿verdad?

“Abajo Bush”, “Muera Bush”, “Abajo el imperialismo”, y la estatua la destruyeron completamente. De manera que no se puede rescatar. En ese caso la destrucción de la obra de arte fue total. Les importó un comino a estos vándalos políticos destruir por completo una obra. Una obra que no se puede restituir. No se puede restituir, ¿verdad? Y que ese pedestal quedara ahí. ¿No? Lamentablemente esa fue una estatua que corrió con muy mala suerte.

Hay otro tipo de destrucción de estatuas, de obras de arte, estatuas, que ha sido histórico y destrucción de monumentos, incluso, históricos, por razones políticas, ¿no? eso no es una novedad absoluta. En la misma Venezuela, en el siglo XIX, en dos ocasiones las dos estatuas y otras estatuas, pero las dos estatuas principales de Guzmán Blanco, en Caracas, fueron destruidas por la masa. Sobre todo por estudiantes. Las bajaron de sus pedestales y las arrastraron, (inaudible). Han sobrevivido pedazos. Han sobrevivido pedazos. Guzmán Blanco cuando llegó al poder las mandó a colocar de nuevo, y cuando volvió a caer del poder, las volvieron a quitar, ¿verdad? Porque fue el único gobernante que se levantó estatuas a sí mismo. ¿Verdad? Es decir casi una especie de culto a la personalidad antes de que existiera la expresión de culto a la personalidad, que fue cuando ocurrió el comunismo, la época de Stalin, que se hizo un culto a la personalidad. No sólo de Lenin, de Stalin y todavía con Mao, es decir grandes retratos de Mao, grandes estatuas de Mao, lo mismo con Stalin y con Lenin. Hasta el mismo Franco tuvo su gran estatua. Se acabó

Franco, han pasado treinta años, y recién ahora los españoles se han atrevido a mover la estatua de Franco que estaba, ahorita no recuerdo en qué lugar de Madrid, una estatua de Franco en caballo, el caudillo, y la quitaron como ornato público, por su simbología política, pero nunca fue destruida ¿verdad? En el mismo México, que hubo luchas igual que en todos nuestros países, luchas de independencia, había una estatua en bronce, ¿no? muy costosa para la época, principios del siglo XIX, de Carlos IV, es decir, el último rey antes de Fernando VII, que es contra quien se hace la Guerra de Independencia y la estatua fue protegida, conservada y todavía se exhibe, aunque los mexicanos, muy nacionalistas, al fin y al cabo declaran en su placa que se ha conservado por razones artísticas, no porque ellos veneren la monarquía. Claro, es una gran mentira porque en dos oportunidades México fue imperio, porque querían ser realmente un gran reinado y llegaron hasta a proponerle a Fernando VII, en el año 20, ¿no? A que si no se sentía bien en España que viniera a reinar a México. ¿Verdad? La estatua se conserva.

En Venezuela las estatuas, es decir, lo que quedó de las estatuas de Guzmán Blanco se conserva, un pedazo en la Galería de Arte Nacional y otro pedazo en la Fundación Boulton, ¿verdad? Pero es el único caso en que ha habido una destrucción de un objeto público, de carácter simbólico, la estatua de un presidente, de un dictador, de un autócrata, que era odiado por la gente, ¿no? de manera que a partir de ese ejemplo, pues, ningún actual

presidente se ha... ha cometido ese error, y sin embargo uno sabe que en Rubio, donde nació Carlos Andrés Pérez, hay una estatua de Bolívar con los brazos así abiertos como si fuese Carlos Andrés Pérez. Es decir que hay una fusión de los dos personajes. Y en el pueblo de Michelena, donde nació Marcos Pérez Jiménez, hay una estatua gigante hecha en cemento y policromada del General Marcos Pérez Jiménez, pero eso que es excepcional acá, que los pueblos natales le erijan un monumento, ni siquiera póstumo, ni siquiera disfrazado, en el caso del Bolívar-Carlos Andrés Pérez, a dirigentes políticos que hayan alcanzado esos niveles, pues, de alta jerarquía, ¿no? de presidencia de la República, o gobernador. Eso aquí es rarísimo, en México eso es común. Todos los gobernadores tienen alguna, alguna, por lo menos hasta cierta época, la época del PRI, o presidentes, tiene en sus pueblos natales su estatua, su estatua, es decir es muy común allá ya en Sur América eso no es común. Y eso se explica en México, porque bueno, ha habido allá un culto a la personalidad, es decir la institución del presidente es muy fuerte, es casi más poderosa que la de un rey.

En Europa, que todos son reyes de alguna manera constitucionalista, es decir que están regidos por una ley constitucional y por un parlamento y ellos nombran el gobierno, pero ellos no pueden hacer lo que les dé la gana, es decir, el poder absoluto de los reyes se acabó, ¿verdad? en el caso de México el poder absoluto estaba en la presidencia, es decir, él podía tranquilamente

saltarse las leyes. Entonces, ¿Qué ha pasado con el Colón aquí? lo mismo, ¿verdad? que fue el caso de la libertad. Tanto el discurso, como se dice, tanto va el cántaro a la fuente, tanto se lleva el cántaro a la fuente que en algún momento se rompe, ¿verdad? dice el refrán español, es decir, tanto se insiste en lo despreciable que fueron los españoles que hasta el mismo Bolívar los calificaba de lo peor, eran peor que el diablo, palabras textuales en la interpretación del Presidente de la República, de Chávez que, bueno, empezaron a salir escritas, escritas incluso acompañadas de un supuesto movimiento de liberación de las Islas Canarias, porque los canarios odian a los españoles también, y los canarios que no son de origen español, en el sentido de que España conquistó a Canarias en la misma época en que conquistó América, ahí habían indígenas los huanches, y entonces los isleños, que se sienten muy parecidos a los americanos, de pronto entonces juegan con esa idea medio utópica, ¿no? de pretender ellos, las Islas Canarias, ¿no? ser un país independiente de España, porque ellos no son españoles.

Yo recuerdo había escritos, ¿no? a raíz de esos discursos chavistas en contra de España. Ahora ya somos amigos de España, ¿verdad? somos amigos de España porque hay Rodríguez Zapatero. Está Rodríguez Zapatero y por supuesto, la gente que ha tumbado y que ha destrozado esa obra, fueron dos esculturas, ¿no? la que representaba a Venezuela, que era la joven que estaba de espaldas y Colón que estaba arriba. Esa la bajaron con una cuerda,

por supuesto cayó, se destrozó, no ha podido ser restaurada porque eso sigue en manos de la policía como cuerpo del delito.

Las primeras declaraciones que hubo para el momento del responsable de la ciudad de ese sector, Freddy Bernal, por supuesto condena al acto. Muchos intelectuales incluso que son, que adhieren al régimen condenaron el acto pero dejaban entrever que les entraba un fresquito por dentro. Es decir, en el fondo que qué bien que hicieron eso, ¿verdad? pero “no, las obras de arte no hay que destruirlas”. Hay ejemplos históricos de destrucción de obras de arte pero que no eran vistas como obras de arte, sino como símbolos de una posición política, de un supuesto enemigo político, ¿verdad? Los budas de Afganistán, muchos de ellos fueron dinamitados a pesar de la protesta mundial. Era una cuestión talibánista, talibán. Es decir, de purismo ideológico, ellos consideraban que los Buda eran presencia extranjera. Budas que tenían siglos tallados en las paredes, tallados en paredes altísimas de piedra, pues, y algunos los lograron dinamitar completamente, es decir, es una idea medio mágica, no es racional, es mágica, de pensamiento mágico, que yo al destruir esto que representa aquello, yo de alguna manera estoy destruyendo aquello. Esa es una destrucción simbólica. Es como cuando rompo relaciones con una mujer, ¿no? y su retrato, lo rompo. Es como si yo la ahorcara, la matara, la quiero destruir, la quiero desaparecer, y lo mismo ella conmigo, ¿verdad? Entonces son reacciones no racionales, son

acciones, hasta cierto punto infantiles, ¿no? porque es creer que lo que yo le hago a esto, de alguna manera va a afectar aquello, es decir, son destrucciones simbólicas.

Cuando se destruye la Torre de la Bastilla, se toma la Torre de la Bastilla en la Revolución Francesa el 4 de julio de 1789, fecha inicial y fecha nacional patriótica para los franceses, la Torre de la Bastilla era una cárcel que tenía muy pocos presos, pero que había significado, se había constituido en el símbolo de la represión monárquico, el símbolo del terror monárquico, ¿verdad? porque quien iba a esa torre no salía vivo. Es como cuando aquí por ejemplo se destruye La Rotunda, ¿verdad? que era una cárcel así en círculo, que era la cárcel de Gómez. No tenía ningún valor arquitectónico, ¿no? Habría tenido un valor histórico o arqueológico como un tipo de cárcel, sí, ¿verdad? que fue diseñado ese tipo panóptico que se llamaba en el siglo XVIII porque era una forma fácil de vigilar a los presos cuando estaban así. Bastaba un solo guardia y entonces hacía así y miraba a todos. En Bogotá la cárcel también se diseñó como un gran panóptico, en México también, una gran cárcel es un gran panóptico. La cárcel de Bogotá, de origen colonial, que fue Virreinato de Granada en el siglo XVIII, se conserva y es sede del Museo Nacional. En México, la que fue cárcel así con ese sistema sinóptico, se conserva y es sede del Archivo Nacional de México. Nuestra cárcel, La Rotunda, que era el símbolo de la represión del régimen, fue destruida. Completamente destruida sin miramiento alguno y había que destruirla y

uno puede decir bueno, ahí no había manera de defender eso como supuesto patrimonio, porque la sola existencia de esos muros, ¿no? rememoraba de manera muy deprimente, muy triste, toda un época que se quería olvidar. Entonces conservar ese monumento era casi como rendirle homenaje a esa cosa tan horrorosa que fueron las torturas y el tipo de vida que había en las cárceles.

Muchos conventos, grandes abadías en la Revolución Francesa fueron destruidos. Estatuas, por ejemplo de reyes o de santos que se colocaban en las afueras de las iglesias, fueron descabezadas, así como aquí se descabezaron unas cuantas vírgenes que estuvieron ubicadas ahí en la Plaza Altamira. Ese es el vandalismo político, de la destrucción simbólica de los objetos, valgan lo que valgan porque representan el contrario, el enemigo, a quien yo no puedo destruir, destruyo aquello que lo representa, ¿verdad? Entonces eso ha ocurrido en la historia. En el caso de Colón, en el caso de la Estatua de la Libertad, yo no puedo destruir a Aznar, que apoya a Bush en la guerra de Irak, pero entonces destruyo un representante de su etnia, de su raza, Colón que no es un santo por supuesto, aunque en el siglo XIX hubo gente que quiso que se canonizara a Colón.

Hay una novela de Alejo Carpentier, que se llama El Arpa y la Sombra, en donde él rescata todo ese movimiento que hubo en el siglo XIX desde Chile, por cierto, para canonizar a Colón. ¿Por qué no se conmemoran los trescientos años del descubrimiento de América? no hay una conmemoración de los trescientos años pero sí de los

cuatrocientos años, ¿verdad? Porque a lo largo del siglo XIX, ya resignada España a que estas excolonias son países con sus propias costumbres, con sus propias leyes, con sus propias inquietudes, empieza entonces un poco como que a mirar la historia de qué podía salvar de la historia. Bueno, mal que bien estos países se han independizado de nosotros, pero son producto nuestro, son producto de nuestra colonización, son producto de un descubrimiento, y ese descubrimiento fuimos nosotros los que lo financiamos. Y entonces es un motivo de orgullo porque Europa cambió, y el mundo cambió. Cambió al mundo americano que tenía que cambiar porque no podía quedar indiferente.

Cambió para bien o cambió para mal es una pregunta inútil en la historia, si convenía o no convenía que la Revolución Francesa ocurriera. Sin duda alguna la situación era peor a la nueva situación, aunque en la Revolución Francesa hubo cosas tremendamente malas y feas. La época del terror, ¿no? Pero nuestro mundo posterior no se puede explicar sin la Revolución Francesa. Cuando nosotros hablamos de igualdad ante la ley, eso es una conquista de la Revolución Francesa, aunque eso significó muchas muertes inocentes, ¿verdad? y muchas injusticias. Entonces uno nunca se puede preguntar si... ¿qué hubiera pasado si eso no hubiera pasado? porque lo que pasa es lo que pasa.

Entonces en el caso venezolano, esos dos ejemplos: la destrucción de las obras, de las estatuas de Guzmán Blanco en dos ocasiones tiene el mismo carácter de la

destrucción de las estatuas de La Libertad y la estatua de Colón: obedecen a un odio engendrado por determinados discursos con la diferencia de que la destrucción de las estatuas de Guzmán Blanco venía desde abajo porque era contra el poder. Contra el poder que representaba Guzmán Blanco y que la gente no lo quería. La destrucción de Colón y de la Estatua de la Libertad es ¿contra qué poder? Es el poder establecido en Venezuela, de Chávez y compañía, pero que no pueden destruir al verdadero poder que está allá en Estados Unidos que es el imperio, y entonces encuentran símbolos aquí. Un símbolo indirecto en Colón, por Aznar, que apoya la guerra de Irak, porque ahora no vuelve a hablar mal Chávez de los españoles, ahora son negocios con los españoles, antes era un odio furibundo ¿por qué? por Irak, más nada. Es decir juzgar, establecer las relaciones, según simplemente los vaivenes de la política internacional, ¿no? y ahora sí hay negociaciones, y lo más cínico del asunto es que las primeras negociaciones que se hacen con Aznar son de carácter militar y es un socialista que está de por allá.

Y en el caso de Estados Unidos, pues, amenazas permanentes de rompimiento de relaciones comerciales o de relaciones diplomáticas, que uno sabe que es puro "blá, blá" ¿Por qué? porque en el fondo uno sabe que dependemos de los Estados Unidos. Y si Estados Unidos, creemos nosotros que no pueden vivir sin nuestro petróleo, que es apenas el once, el trece por ciento de su consumo, ese petróleo lo consiguen donde sea, mientras que nosotros no podemos vender ese petróleo donde sea. ¿Qué vamos a hacer

con ese petróleo si no nos lo compra Estados Unidos, verdad? Entonces uno sabe que todos esos discursos son puro "blá, blá", pero esos discursos han creado tal mentalidad fanática de falta de raciocinio, que han llevado a la destrucción. Ya no por necesidades supuestamente económicas de los (Inaudible) urbanos que están desmantelando impunemente la ciudad para reciclar un material, sino que bueno, para congraciarse con el régimen, con el discurso oficialista del régimen, ¿no? es decir, esta gente es tan fiel a mí, ¿no? que traduce mi discurso en la destrucción de un símbolo norteamericano que esta sembrado ahí en Valencia totalmente descontextualizado, ¿verdad? Ellos están ahí actuando en contra de Bush, es una acción antiimperialistas y eso tiene su mérito político y se aplaude, no lo podemos, no podemos considerar que esos son unos delincuentes unos vándalos ni nada de eso.

Pero eso fue en Valencia, pero lo de Caracas fue demasiado notorio porque había una especie de cumbre en el Ateneo, había mucha gente de afuera, estaban puestos los ojos en Venezuela y esta gente le lleva arrastrada, ¿no? la estatua de Colón para regalársela como trofeo al Presidente de la República y eso significó una vergüenza, es decir, como darse cuenta de lo irresponsable que había sido su discurso, y ahí la condena y ahí la orden inmediata "me los ponen presos" y en efecto agarraron unos cuantos presos. A los que agarraron, porque eran más de veinte, pero agarraron a dos o tres, ¿verdad? pero de allí a recolocar la estatua, a restaurarla, a hacer esa

inversión, eso yo lo pongo en duda, no les interesa. No les interesa porque es igual. Muere Soto y lo primero que dice el Alcalde Mayor "nuestro compromiso es restaurar la..." y ¿qué han hecho? Nada, absolutamente nada, eso es puro puro "blá, blá".

Las obras de Soto, Alejandro Otero, ustedes lo podrán confirmar una vez que se gradúen, pasarán años. Años y años. Pero eso no es prioridad como no es prioridad para este gobierno ni siquiera la basura de la ciudad. ¿Va a tener prioridad ornato? Sólo para satisfacer a unos cuantos intelectuales que están dolidos por eso. Eso no le da de comer, no le da de comer a nadie. ¿Verdad? Es decir eso no, si ellos dejan eso así tal cual no van a perder votos, entonces ellos juzgan solamente sus acciones por el provecho político que pueden obtener o no. Pudieron haberle sacado, porque ahí sí se afincaron, la restauración de María Lionza es otra cosa, ¿verdad?

La obra de Maria Lionza sí les interesaba ¿Por qué? Ya habían restaurado Fundapatrimonio el indio Caricuaio, el piache Caricuaio que tenía algunos daños y lo habían repintado varias veces y había sido víctima de vandalismo, porque en momentos de peleas entre policías y, en fin, gente que estaban reprimiendo, pues, algún balazo se desvió por allá. Pero también porque los muchachos hacían puntería con la estatua, pues. Le tiraban piedras. ¿Qué les importaba lo que estaba representando? Era como el bombillo aquel a ver quién lo apaga con la china. "Vamos a matar pajaritos" No hay

conciencia de eso. Finalmente lo restauraron pero ¿Quién protestaba por Caricuao? Una gente en Caricuao. Mientras ¿Quién protestaba por María Lionza?

Desde los años, desde los años setenta la Mario Lionza se ha estado deteriorando. Y no es casual que justamente, desde el año sesenta y cinco es que la María Lionza sale de los predios universitarios donde estaba. Estaba bastante más cerca de la universidad, casi al frente de los de la salida de la avenida Los Estadios. Cuando pasas por El Güaire había una plaza así. Un campo verde y ahí estaba la estatua, al lado del puente, ¿verdad? ubicada por Carlos Raúl Villanueva, que no le encargó la obra al escultor, sino que esa obra la compró el gobierno al escultor y se la obsequió a la universidad con motivo de los Terceros Juegos Bolivarianos. La obra no tenía nada que ver, por supuesto, con cuestiones de deporte, pero había varias personas interesadas vinculadas con el régimen, entre ellos un poeta yaracuyano, ¿no? Rodríguez Cárdenas, Manuel Rodríguez Cárdenas, y un antropólogo también de Yaracuy, que fue el primer gran estudioso de María Lionza, que conocían a Alejandro Colina como un escultor aficionado, pues, a todas estas cosas indigenistas, pues, de hacer caciques y cosas de esas, ¿no? Había hecho ya indios monumentales para la Escuela Militar y algunas cosas también para Valencia, ¿no? de indios. Toda su escultura era fundamentalmente de indios y entonces Manuel Rodríguez Cárdenas, siendo Director de Cultura del Ministerio del Trabajo, en una época en que hubo grandes planes para el

recreo de los trabajadores, de ahí viene la Ciudad de Los Caracas, la ciudad veraniega de Los Caracas, le encargó como yaracuyano, pues, una representación del mito de María Lionza porque para esa época lo que interesaba fundamentalmente era el mito de María Lionza. ¿Qué pasa después? En el año 65 en adelante, cuando cambia el tramado de la autopista y hay que mudarla la estatua y se la colocan donde estaba hasta ahorita, donde está ahorita el clon, la mala reproducción esa que hizo Silvestre Chacón en materiales sintéticos, encajonada, con un pedestal pequeño, volteada hacia el oeste y no hacia el norte como había sido ubicada inicialmente, es decir mirando carros que van y carros que vienen, en un lugar de difícil acceso, ¿no?

Pero, ¿qué ha pasado? que para esa época Caracas está creciendo, está creciendo no solamente porque hay migración extranjera, sino también migración interior, mucho campesino que llega, y entre la migración extranjera viene mucha gente del caribe recuerden que ha ocurrido la Revolución Cubana y muchos cubanos vienen para acá, traen sus cultos religiosos populares, como la santería, todo eso se mezcla con los cultos nuestros aquí y empieza a florecer, por la migración interna campesina nuestra, el culto a María Lionza en unos términos en que no existía, para el año cincuenta, cincuenta y uno, en que se crea la estatua. Incluso en esa época la imagen popular que se tenía como culto, como representación, era una estampita de María Lionza como una reina, con una coronita, con una banderita, diosa de las aguas, ¿no? muy

coloreada, y máximo, una estatuilla, ¿no? pero eso fue posterior. El culto va avanzando y entonces María Lionza se convierte en una especie de Trinidad. María Lionza representa la raza blanca, el indio Guacaipuro representa la raza indígena, y el negro Felipe, el Negro Primero representa la raza negra. Es decir, la trinidad racial. Y ese racismo positivo, en el sentido de exaltación de la raza ya venía dándose en toda América desde los años 30. Desde los años 20, cuando empiezan los nacionalismos culturales con la Revolución Mexicana. En los años 30 y 40 hay una onda muy fuerte de nacionalismos culturales en todos los países latinoamericanos. Incluido Brasil.

Y entonces toda la exaltación del pasado, de la cuestión indígena, nosotros que no tenemos una fuerte presencia indígena, empieza a aflorar. No es casual que durante el perez-jimenismo le hayan encomendado a un amigo, que políticamente eran muy contrarios, a Pedro Centeno Vallenilla, toda una serie de caciques, que Aeropostal, que fue la primera línea oficial venezolana, Aeropostal, que originalmente era una línea francesa, haya identificado cada uno de sus aviones con un cacique, ¿verdad? y que Centeno Vallenilla se haya convertido en el gran decorador oficial del Círculo de las Fuerzas Armadas, del Círculo Militar, en la época perez-jimenista.

Pues bien, el gran escultor, por ese lado del resurgimiento de la raza, de la exaltación del mestizaje, de la raza, que lo van a hacer inicialmente el partido Acción Democrática en el trienio revolucionario del 45 al

47, lo va a seguir en el 48 Rómulo Gallegos con el Gran Festival de Folklore con que asciende al poder, con un gran festival del folklore organizado por Juan Liscano en el Nuevo Circo y al caer Rómulo Gallegos continúa esa racha, digamos, de política de favorecimiento del folklore y del nacionalismo y bueno, hasta llevar al descubrimiento de Juan Vicente Torrealba, de la traída de la música del llano para Venezuela, es decir todo lo que se quiere ahora resucitar: La música llanera, el folklore, la Venezuela del campo. Y todo eso fue cultura nacionalista, ¿verdad? sólo que ahora esta cultura nacionalista quiere tener un signo de izquierda, aquélla tenía un signo de derecha, es decir, los nacionalismos culturales pueden tener signos políticos contrarios, pero el nacionalismo cultural es un fenómeno que se da en América en algunos países desde los años 20 hasta los años 40, y pues, de pronto pueden volver esos nacionalismos culturales. Ahorita ha vuelto, pero para distinguirse del pérez-jimenismo, que es fundacionismo cultural de derecha con semanas de la patria y desfiles en liquilique y las mujeres en traje floreado, por supuesto todo el mundo eran empleados oficiales, el que no desfilaba perdía el trabajo, hasta el día de hoy pues, ¿no? Es decir que las grandes marchas oficialistas son todo el mundo poniéndose, hasta los dirigentes se ponen una franela roja, una especie de uniforme, todos somos el mismo, ¿no? si el presidente tiene una franela roja, una camisa roja yo me pongo una, ¿verdad? porque todos somos iguales y pensamos igual y sentimos igual, es decir somos

una sola nación y somos todos iguales entre sí, ¿no? y tenemos que odiar al que no es igual a nosotros, aunque sea o diga ser venezolano. Todo eso es nacionalismo. Todo eso lo hacían.

Este nacionalismo entonces se caracteriza de izquierda porque es antiimperialista y todo eso, pero eso sabemos que es un nacionalismo anti-colombiano también, ¿verdad? ¿Por qué anti-colombiano? Porque bueno, porque el presidente de Colombia ahorita es como Aznar, entonces bueno, hay su permanente choque, pues. Pero regresando a este... toco esto porque es el ambiente político de fondo para explicarse estos avanzamientos a la... ¿Por qué María Lionza? Porque María Lionza viene a ser representativa entonces de ese nacionalismo cultural, ¿Verdad? Y como ese nacionalismo cultural está dentro de la política del gobierno, es una religión que no es de los poderosos, es una religión de los marginales, hay que ganarse a los marginales arreglándoles la estatua de su diosa. Pero resulta que los marginales marialionceros que no son a veces ni siquiera tan marginales porque tenemos marialionceros en la clase media y la clase alta, y sobre todo entre militares también, aunque eso está muy mezclado ahorita, el culto a María Lionza está mezclado con muchas cosas ahorita, ¿no? sin duda alguna el gobierno quiso sacarle provecho, ganar votos ante ese sector de la población, muy desasistido.

Recuerden que el gobierno se ha enfrentado a la Iglesia Católica, a la estructura, a la jerarquía de la Iglesia Católica, pero no es que favorezca estos cultos

sincréticos, ellos han favorecido a las iglesias cristianas, es decir, a los evangélicos en todas sus vertientes para oponerlos a... los verdaderos enemigos de la Iglesia Católica son los evangélicos. Y el gobierno se apoya en los evangélicos porque los evangélicos tienen una estructura, una jerarquía, hay pastores, hay obispos y entonces hay caras que pueden... hay, hay personas que pueden dar la cara por determinado sector religioso. ¿Quién va a dar la cara por los marialionceros? No hay una estructura. No hay una jerarquía. Ahí todo el mundo es todo el mundo, es decir, el plano de la igualdad, el plano de la necesidad se impone, y son centros religiosos mutualistas, de alguna manera, en el sentido en que se ayudan entre sí y que funcionan en todos los barrios.

Entonces, claro, una forma de penetrar ese sector de cultura marginal, haciéndoles un favor, pero un favor manipulado. Tan es así que en un momento los muchos marialionceros se molestaron mucho por esta pelea que se casó entre la universidad, que nunca se identificó con la María Lionza, sino que sólo a partir del año 88, consecuencia de los estudios que empezaron a hacerse de antropólogos importantes, Gustavo Martín, la misma Daisy Barreto sobre María Lionza, en la escuela de sicología también, en la misma escuela de arte tenemos tesis sobre la María Lionza en el arte, de manera que del año 51 hasta el año 88 es mucho lo que ha pasado. Y desde el año 88, 87, 88, que era muy visible el deterioro de María Lionza, la universidad ha querido intervenir, pero ¿cuál

es el problema de la universidad? no tiene dinero la universidad ni siquiera para restaurar sus propias obras.

Y María Lionza, que no forma parte de la declaración de patrimonio universal, porque realmente María Lionza no fue un encargo de Carlos Raúl Villanueva, fue un obsequio del gobierno militar a la universidad con motivo de los juegos. Bueno, y el arquitecto era Carlos Raúl Villanueva y la única libertad que tuvo Carlos Raúl Villanueva fue decidir adónde había que ponerla. Pero a él no le preguntaron ¿le gusta? ¿Va de acuerdo con su idea del arte? Saben que el arte que se hacía en la Universidad Central de Venezuela era un arte internacional, es decir, no era un arte de simbolismos nacionales, ¿verdad? sino arte totalmente internacional. ¿Cuál era la obra que sigue siendo la obra que encarga Villanueva para los estadios? El Atleta, de Francisco Narváez. ¿Qué tiene que ver María Lionza con el deporte? Es un atleta lo que está ahí, es Francisco Narváez, ¿verdad? Y es un escultor moderno que ha estado en París que expone, que participa, que recibe premios. ¿Quién es Alejandro Colina? Un total desconocido, un tipo que lo que hace es estatuas monumentales de indios, que nunca ha salido del país, que nunca participa en salones, que nunca ha recibido un premio de nada, que ningún coleccionista se disputa tener una obra de Alejandro Colina, un tipo que vive fundamentalmente ¿de qué? De reparar carros, es un artista naif, ingenuo, medianamente preparado, ¿verdad? pero eso sí, fuertemente poseído por la idea de que la escultura tenía que seguir siendo la

escultura monumental, como la del siglo XIX. Francisco Narváez era un escultor moderno, ¿verdad? Es decir, eran dos tipos de cosas.

Entonces, bueno, la presencia de Alejandro Colina, una obra de Alejandro Colina en la universidad tenía que resultarle incómodo a Carlos Raúl Villanueva, pero debemos entender que ésta no era una universidad privada, era una universidad pública y que el dinero venía del gobierno y que eso estaba construyéndose y simplemente, bueno, se aceptó pero yo la colocho donde yo la voy a colocar y le piden por lo menos respetuosamente a Carlos Raúl Villanueva "Diga usted, maestro, dónde la ponemos." Es decir, los militares tuvieron por lo menos el respeto profesional al jefe del proyecto universitario y no le dijeron "Mire queremos la estatua aquí" No, no, no, aquí la tiene, usted decide dónde se coloca. Y la estatua se vendió con la idea de que era una antorcha, que era un pebetero, escasamente funcionó como antorcha.

Saben que la estatua tal como estaba ahorita no es la estatua original, eso fue cambiado, lo que sostenía entre las manos era una especie de ánfora con una terminación así como de clavícula pero no era la clavícula, la clavícula no, perdón, el cóxis, el hueso de la cadera de una mujer que es indicativo de fertilidad, no, era propiamente un envase, ¿verdad? donde terminaba, a través de los brazos, subían unos tubos por donde iba el gas, ¿verdad? el gas no, perdón, el kerosén, que se bombeaba desde abajo en una caseta dentro del pedestal. El pedestal era muy grande, diseñado por la propia

universidad, y entonces ahí se bombeaba el kerosén y entonces arriba, ¿no? salía el mechero, estaba el mechero y ahí salía el fuego. No hay una sola fotografía en la época, no hay una sola fotografía en que aparezca María Lionza encendida como antorcha.

Lo que yo te decía, que no hay ningún testimonio fotográfico, lo que hay es una imagen y me consta porque consulté con el hijo mayor de Alejandro Colina que en esa época era un muchacho que lo ayudaba, 18 años tenía Alejandro Colina Isas se llama, está vivo todavía y tiene buenos recuerdos, y él dice que esa imagen es una imagen trucada, es decir, es una imagen de la maqueta y entonces en el estudio fotográfico le dibujaron una llamita para que se viera, ¿no? en su oferta del monumento, más o menos cómo se iba a ver, es decir, los que iban a adquirir la obra que era el Ministerio de Educación, el trámite se hizo desde el Ministerio del Trabajo que era donde está Manuel Rodríguez Cárdenas, mencioné la otra persona, la gran promotora, no del culto sino del mito, la gran estudiosa que fue... se me fue el nombre ahorita... bueno, una antropólogo, ya murió. Ahorita me viene el nombre... Bueno, lo cierto es que en los años 72, 73 ya la obra está colocada, por supuesto tenía años colocada, pero ha crecido el culto a María Lionza. Y es esa época de los años setenta precisamente, en que empieza uno a encontrar fotografías de María Lionza con coronas. No hay fotografías anteriores de María Lionza con coronas.

Es sólo a raíz de su ubicación en el medio de la autopista, del año 65 en adelante, porque se corresponde

con la derivación del mito al culto, no sé si entiende esa diferencia. Si uno va a Grecia y va un museo y ve la estatua de Zeus, Zeus representa un Dios. En su época, en la época griega clásica se le rendía culto al Dios. Zeus es un mito, ¿verdad? es una creencia de los antiguos griegos, Zeus es el padre de todos los dioses, entonces, bueno, y se le inventan historias, tuvo relaciones con este y con otro, y bueno, y se transformaba en águila o en toro y en cisne para seducir a otras diosas y hacía cantidad de cosas así como muy humanas, ¿verdad? Y ha quedado así como un mito y entonces uno lee un libro que se llama mitología griega y dice Zeus y se cuenta el mito de Zeus, pero nadie le rinde culto a Zeus ahora, ¿verdad? se ha quedado reducido a un mito, el culto desapareció. María Lionza surge como un mito y con un culto muy local en Yaracuy, entre Yaracuy y Lara. Por la famosa montaña de Sorte, en donde se supone que, bueno, que esas eran tierras de una mujer que se llamaba así, ¿no? y se le empezaron a atribuir una serie de poderes sobrenaturales que quien... que había que... que era protectora de las aguas y eso se mezclaba con leyendas indígenas pero al fin y al cabo la mujer era blanca, ¿no? supuestamente criada por indígenas o casada con un indígena. Hay muchas historias, ese es el mito y es un mito literario, tiene unas cosas, unas cosas muy bellas porque en el fondo es una protectora de las aguas, de la naturaleza, y de la fauna, ¿no? los que iban a cazar en el cerro, en la montaña de Sorte, tenían que pedirle permiso a María Lionza, es decir, tenían que contar con su venia y decirle "mire,

tengo que alimentar a mi familia así que ¿me permite matar al cervatillo?" o, en fin, el animalito por ahí, ¿no?

Y entonces se inventaron muchas historias. Eso está dentro de las creencias populares, ¿no? Es decir de seres míticos, que habla de seres míticos, y se la hacían pequeñas ofrendas, pequeñas ofrendas muy, muy modestas. Entonces eso que era una cosa muy local muy de cultura campesina, se transforma en otra cosa cuando pasa ese campesino a la ciudad, y se combina con otras cosas: la santería, el vudú, que viene de Haití, y con cuestiones católicas también, de manera que hoy los marialionceros ven a María Lionza como un equivalente de la Madre Santísima de Cristo, como una Virgen María, ¿verdad? Y sin embargo de María Lionza ha llegado a inventarle una hermana, una hija y una madre, ¿verdad? Y que si llegó a Venezuela producto de un naufragio, ¿no? pero que ella era española de origen y esto que lo otro, es decir, la explicación de la María Lionza a partir de la imagen, es blanca no es una indígena, no es una mulata, es una blanca criolla entonces, bueno, cómo se explica eso. Hay varias teorías que dicen bueno, pero es que había un individuo que era poeta y entonces mucha gente le atribuía que practicaba un culto secreto a María Lionza, ¿no? y una vez le allanan, en la época de Gómez, años 20, le allanan su oficina en Chivacoa, ¿ya? que es un lugar muy fuerte del culto a María Lionza y entonces entre las cosas que le secuestran estaba un retrato, un retrato que venía siendo de una reina francesa, de origen español,

que era esposa de Napoleón III, y entonces la gente así pensó ahí está, ahí está la prueba. Esa es la reina María Lionza, y se sacaron reproducciones de eso, y entonces bueno, es una teoría.

Hay otra teoría que dice no, que ese retrato de María Lionza realmente es el retrato de una cantante de cuplé de la época o de una actriz de cine de la época de origen italiano, es decir hay varias interpretaciones, total no se ha dado no, con el origen de esa imagen, a qué persona corresponde esa imagen porque por su puesto hay toda una teoría de que realmente es un personaje ficticio, ¿no? que puede que tenga alguna documentación, ¿no? Histórica, geográfica incluso, existe el cerro María Lionza, María de la Onza, la denominaciones cambian. Lo cierto es que eso que era casi el objeto de estudio de la antropología y de la literatura popular, queda a un lado después de la estatua, después del 65, la mudanza de la estatua, el crecimiento de la ciudad y el crecimiento del culto y el mito queda completamente a un lado y lo que crece es el culto. ¿Verdad? Totalmente lo contrario de Zeus: el mito sigue, porque nadie cree en esos mitos, pero el mito se consulta, ¿verdad? porque fue importante para el arte y para la literatura, pero ya nadie le rinde culto a Zeus o a Venus, por ejemplo, no, a Afrodita o a Artemisa, entonces son dioses muertos que no tienen culto, mientras que ésta es una diosa porque se le entiende que es una diosa con poderes sobrenaturales, e igual que en la religión católica, se le rinde un culto y se le hacen ofrendas. Pero esas ofrendas son muy

distintas a las ofrendas que se le hacen a los santos católicos, ¿verdad? pero se le pide exactamente lo mismo que se le pide a los santos católicos: la salud, el trabajo, el amor, ¿verdad? Es decir, las tres necesidades básicas del ser humano. Sentirse bien de salud, tener trabajo, ¿verdad? Y ser feliz en el plano amoroso que implica, bueno, buenas relaciones familiares, con los padres, con los hijos, con la pareja, etc., etc.

Y ante esas tres situaciones, ¿verdad? si yo estoy pasando hambre, si yo estoy viviendo miserablemente, acudo a María Lionza, si yo realmente estoy con un fuerte despecho, o temo que mi pareja me abandone, acudo a María Lionza y si simplemente, bueno, tengo problemas de salud, acudo a María Lionza, pero igual podría acudir a cualquier otro santo, ¿verdad? Pero las ofrendas son distintas: está el tabaco, está el miche, estoy con un fuerte despecho, o temo que mi pareja me abandone, acudo a María pero las velas se colocan y las flores también, entonces ¿qué es lo que ha dañado la estatua?, ¿la vibración producida por el paso de carros?

Hay otras estatuas de Alejandro Colina hechas en el mismo material, cemento, que era lo que él utilizaba, vaciaba en cemento, hay una en Coro, los carros pasan por al lado, el Indio Manaure el Cacique Manaure; otra en Yaracuy, el Indio Yaracuy, que no existió sino que es símbolo de toda una etnia, ¿no? el Indio Yaracuy, y los carros pasan por al lado. En fin, está el Indio Tiuna aquí en la Plaza Tiuna y los carros le están constantemente pasando. ¿Cuál es la diferencia con

María Lionza? Nadie se le encarama a esas otras estatuas. A María Lionza la gente se le encarama para guindarle coronas y eso es lo que ha ido dañando la estatua.

Lo que la diferencia de las otras estatuas, que tiene muchas estatuas regadas por todo el país, ¿verdad? en Valencia tiene dos estatuas: El Piache, o el indio Yaracuy, y la Plaza Homenaje a Tacarigua, a ninguna de esas estatuas... En San Fernando de Apure tiene el Homenaje al Negro Primero... nadie se le encarama al Negro Primero, y está ubicado en una circunvalación de un cruce de autopistas y todo eso, es decir, todas las obras de él están hechas, no para los museos, sino para la ciudad, y la ciudad está llena de carros. Que ha habido más carros, pero ninguna de las otras estatuas, salvo La Negra Matea que la han pintado, lo mismo que hacían con el de Caricuao, que lo pintaban, ¿no? que como tenía una iguana a los pies entonces pintaban la iguana de verde, pero resulta que la estatua originalmente era roja, pero porque él cuando vació el cemento, tiñó el cemento de rojo. Porque como es un piache, el piache se cubre con onoto, y entonces la estatua era roja pero el cemento... entonces la gente empezó a ponerle colores y como tenía un pañito por acá entonces le pintaron una especie de pañal blanco entonces eran capas y capas de óleo que tenía la estatua, ¿verdad? Pero nadie se le encarama a rendirle culto al piache Caricuao, pero a María Lionza, que está encima de una danta, que es una obra muy original, porque es una obra ecuestre pero no es un caballo, es una danta, ¿verdad? Y es una mujer desnuda

espléndidamente desnuda, entonces es una diosa, desnuda, ¿primero no estaba desnuda? Igualito.

Entonces, claro, es una diosa pagana, es una diosa pagana en ese sentido, ¿no? desnuda entonces, bueno, desnuda, entonces qué tiene que ver con... La excusa de los juegos deportivos, era eso nada más, una excusa. La cuestión era que el poeta quería una estatua de su diosa, en recuerdo del mito de María Lionza de Yaracuy, porque el hombre era de Yaracuy y tal es la relación del poeta Manuel Rodríguez Cárdenas con el artista Alejandro Colina que la estatua siguiente es el indio Yaracuy. Él le hace la diligencia. Esta estatua de María Lionza es del año 51, y en el 52, la siguiente estatua es el indio Yaracuy, ¿verdad? Entonces la diferencia con las otras estatuas es que ésta se convirtió en el centro de un culto. No hay un culto a Negro Primero, aunque el Negro Primero está dentro del culto de María Lionza, pero nadie le rinde culto aparte al Negro Primero. Nadie va a irse a San Fernando de Apure a montarle una corona a Negro Primero, pero en los altares de María Lionza hay estatuitas del Negro Primero al lado de María Lionza y al lado de Guacaipuro. ¿Verdad?

En la Plaza de Los Teques hay un Guacaipuro, mucho más antiguo, del año 22 de María Lionza... de Andrés Pérez Mujica, un valenciano, que no era un Guacaipuro, era simplemente un indio combatiente, pero entonces declaran no sé qué cosa de Guacaipuro cuando Gómez manda a hacer una estatua de Guacaipuro y la viuda de Andrés Pérez Mujica dice "¡Epa, aquí hay una estatua que puede servir

para Guacaipuro!" Pero ese indio no fue Guacaipuro. Era un indio combatiente, y entonces lo ponen como Guacaipuro ¿Quién le lleva coronas a ese indio? Nadie. Pero tampoco nadie se le encarama entonces el problema de la estatua de María Lionza es que es una estatua monumental colocada en un pedestal en una zona bastante difícil que, como funciona en la práctica religiosa, los devotos cuando quieren demostrar, digamos, que realmente están empeñados en que se les conceda ese favor, tienen que hacer un sacrificio, tiene que costarle algo, comprometerse a algo, ¿verdad? que me duela a mí. Bueno, si me complaces te voy a poner una vela todos los días y eso es un compromiso, ¿verdad? o no voy a comer arepas durante un mes eso es un sacrificio, ¿verdad? Tiene que costarme algo, entonces bueno, los marialionceros consideran que las dificultades mismas de acceso a la obra ahí en la autopista es un reto para ellos porque tienen que hacerlo en la madrugada. Pero todos no van a ir, son algunos que quieren pagarle un favor especial, encomendar un favor especial, y cualquiera no se puede encaramar, había un individuo que era el que cobraba por encaramarse y al encaramarse se jalan y se amarran de aquí y de allá eso fue dañando la estatua, eso lo revelaron los restauradores, y Fundapatrimonio estaba tan consciente de que ese era el origen del daño, que llegó a declarar Fundapatrimonio, "cuando la obra original esté restaurada, no vamos a permitir que nadie se le encarama, sino que va a haber un policía con una vara, un policía turístico con una vara, entonces el que quiera ponerle

una corona, pues le dan ahí, y entonces ese carga con una vara y le coloca la corona.” ¿Ustedes le han visto coronas al clon? No, porque la gente está esperando la María Lionza.

La María Lionza es la que está siendo restaurada y quién sabe cuándo termine la restauración, ¿verdad? entonces esa es la diferencia con las otras obras, que es centro de un culto, pero que originalmente no fue hecha para un culto porque no existía el culto tal y como lo conocemos ahorita. El culto se ha desarrollado en los años sesenta, setenta, es un culto religioso moderno. Y ha traspasado las fronteras venezolanas, porque la imagen de María Lionza, como la imagen de José Gregorio Hernández ya se consigue en Panamá, en Colombia, en Centro América, ¿no? Cuando yo estuve en Perú, por ejemplo, hace ya muchos años, yo miraba por una ventana el desfile de la virgen y entonces la joven, la guía del museo me decía “es que la virgen... ¿Se fija que ella va así con la cabeza hacia adelante?” “Sí, ¿por qué?” “No, porque es que tiene muchas joyas” Es decir le atribuyen un carácter humano a una imagen que está simplemente vestida, y de pronto ella, la muchacha ésta, me dice “ustedes tienen también una reina” y entonces yo estoy pensando que me están hablando de las reinas de belleza, porque era la época de las reinas de belleza. Entonces yo me quedo callado y me dice “la reina María Lionza” y estaba yo en Perú, en el Cuzco, en un museo de arte. Y la muchacha me habla de la reina María Lionza, ¿verdad?

Entonces de alguna manera hay un aporte latinoamericano al conocimiento y a la diversidad cultural, ¿no? de nuestros países con la presencia del culto a María Lionza y bueno, menos mal que tenemos una obra que ha sido muy reproducida, muy malamente reproducida, incluso la universidad la ha reproducido ahora, no sé si ustedes han visto la estatuita pequeña que hizo la universidad, que por cierto es verde, porque el color original de la estatua era verde. Así como hizo al Caricuaio en rojo, hizo la María Lionza en verde, ¿no? Es decir le puso óxidos y vidrios de botellas de estos verdes que habían antes, ¿verdad? Es decir los machacó y los mezcló con el cemento, de manera que le dio un tono al cemento, un vaciado, verdoso. ¿Verde por qué? Verde por la naturaleza, porque es una diosa de la naturaleza, ¿verdad? Entonces, hasta ese elemento simbólico, eso, lo ha ido perdiendo porque ha medida que había roturas por estas jaladas de los que se encaramaban, le echaban lechadas de cemento. Entonces eso hizo que se perdiera mucho esa coloración. ¿Qué va a pasar con María Lionza?

Bueno, ese pleito lo perdió el gobierno, que tenía 600 millones para la restauración, pero creo que realmente el interés del gobierno en esa reparación era por el provecho político que le iba a sacar. Tan es así que los marialionceros quedaron tranquilos cuando la obra quedó en manos de la universidad. Ahora, yo sí digo, la copia que hizo el gobierno y que la puso ahí, es para un poco para obligar a la universidad a colocar la obra en un museo. Esa obra no puede ir en un museo, no tiene

dimensiones para un museo, son once metros de altura, son cuatro pisos, ¿Cuál es el museo que tiene un espacio de cuatro pisos para recibir una obra de ese calibre? No hay ningún museo, no hay ningún museo.

Entonces esa obra es de destino público, ¿no? tiene que regresar al mismo lugar, pero con una mejor escenificación, con mejor pedestal, una serie de cosas que no sé cómo se van a resolver, si va a regresar a la autopista. Ahí se habla que podría estar en el Parque Vargas, pero el Parque Vargas está abandonado. Al Parque Vargas le han picado todos los faroles. ¿Saben cuál es el Parque Vargas, verdad? El Parque Vargas es todo lo que sale de la Avenida Bolívar desde las Torres del Silencio. Si ustedes caminan eso en la noche, eso es oscuro, oscuro, porque han cortado todos los faroles. Se los robaron. Y no solamente eso, sino que había un busto monumental de Vargas, ¿verdad? cuyo original es un busto de Francisco Narváez, pero éste se reprodujo pero en dimensión monumental, en bronce, y ese busto se lo robaron. Porque era bronce. Alcanzó el escultor Silvestre Chacón, que es el mismo que ha hecho la reproducción de... porque el no es escultor él es reproductor de monumentos, y tiene oficio, técnicamente, pero él no es un escultor original, no tiene obra original. Entonces él reprodujo ese monumento, ese busto de Vargas en dimensión monumental, lo colocaron en el Parque Vargas y una noche lo desaparecieron. El hombre, me lo ha contado él mismo, no solamente a varias personas, ha llamado de inmediato a la policía para advertirlos, porque él supo primero. La

policía no está al tanto de eso, no está pendiente de eso, pero él sí porque él era el afectado, porque esa obra la hizo él, aunque era una reproducción, y era bronce.

Entonces ¿qué iban a hacer con una obra, es decir quién se va a robar una obra?, ¿para llevársela para su casa? No, eso es para vendérsela a una fundidora de metal. Y entonces llamó a la policía y llamó, así, casualmente a una fundidora en el estado Vargas que él conocía y los advirtió. "Mira, si llegan ahí con esta oferta y tú se las compras, ten por cierto que a ti te allana la policía porque están detrás de la obra." Y en efecto le han llegado con el camión a ofrecerle la obra, y el hombre bueno ¿cómo no? Llamó a la policía y llegó la policía y los agarró. Es el único caso, el segundo caso. Porque el otro caso es el que yo les decía, ¿no? el de Cruz-Diez, que cuando fueron al depósito por donde guardaban, descubrieron que allí estaban las varillitas, y eran los mismos que habían sacado. Pero con el deslave de Vargas había otro monumento, una gran estatua de Armando Reverón, y esa desapareció. No por el deslave, sino que se la robaron. Y tres grandes esculturas en bronce también se las robaron. Los escultores fueron, señalaron el sitio exacto, hicieron una pequeña excavación, salieron las cabezas, ¿para qué? Para que los tractores, cuando movieran eso no fueran a llevarse las obras. Las estropearon. Al otro día habían desaparecido las obras. Habían excavado completo y se las robaron.

Ahora sí, vamos a lo del mural de Zapata: lo del mural de Zapata es típico vandalismo político, es decir, acción de destrucción gratuita, gratuita no, simbólica, de una obra que representa a un enemigo, en este caso, sí, un enemigo del régimen, ¿verdad? Zapata es un caricaturista famoso que, por supuesto, hace caricaturas muy satíricas, muy irónicas, porque es humorista, sobre el régimen de Chávez. Incluso ha llegado a publicar dos libros con toda la colección de caricaturas de Chávez. Ya no hace caricaturas de Chávez, hace otro tipo de caricatura en el sentido de que representa a los individuos del régimen a través de un imaginario que él ha inventado, que es una asociación entre las charreteras militares al estilo patriota, ¿no? Por el militarismo del régimen y la condición y la fisionomía de sapo.

El sapo tradicionalmente en el lenguaje de la represión, era el policía, es decir el tipo que delataba, el tipo que estaba siempre en contra de la gente decente, ¿verdad? Entonces él ha hecho esa mezcla, pero ya no hace caricaturas de personajes y mucho menos de Chávez, ¿no? Sino que representa a todo este régimen con esa caricatura del militarismo vacuo, ¿no? ese gran uniforme militar sin cabeza, por ejemplo, vacío, ¿verdad? sin ideas y sobre todo eso, la corrupción, etc. Y entonces, claro, de pronto Chávez en una de sus cadenas habla mal de Zapata. En dos ocasiones, creo, que mencionó una caricatura de Zapata, y bueno, los fanáticos, por congraciarse, por considerar que eso es lo que desearía hacer, pero su condición su investidura de presidente no

se lo permite, pero que es un mandato que les da, "vayan y destruyan... es decir, acaben con Zapata" No lo van a acabar a Zapata, pero simbólicamente sí, destruyendo la única obra pública que existe en la ciudad de Zapata, que es ese mural en cerámica.

Las dos veces que intervinieron ahí con graffiti, bueno, la misma universidad al otro día fue y los borró. Pero no le cayeron a piedra, eso lo podrían haber... o haber disparado, porque al y al cabo son baldosas, fueron así ingenuamente a rayarlo, a rayarlo y a pintarrajearlo por simple vandalismo. Y ¿Cuál es el mensaje que hay ahí en ese mural? Un mensaje eminentemente nacionalista, de exaltar los grandes valores literarios, artísticos, patrióticos de Venezuela. Como si fueran personajes que estuvieran montados en autobuses, en carros, en taxis, cosas de esas, porque están al frente de la autopista, como si estuvieran saludando a los venezolanos actuales. Ahí está Teresa Carreño, ahí está Armando Reverón, ahí está Bolívar, es decir, es un mural que no tiene absolutamente ningún contenido político, y mucho menos actual. Tiene un contenido permanente, ¿verdad? pero es Zapata, y Chávez ha dicho que Zapata es un reaccionario, es un imperialista y es un golpista y entonces hay que hacerle algo a Zapata.

Y entonces se trata de dañar ese mural y la universidad, bueno, trata inmediatamente de reponer, pero fue un daño muy tonto, muy ingenuo, pero revela, es decir, casi como que estaba dando los primeros pasos ese tipo de actuación violenta, destructiva, de carácter

político, para que se diera después lo de Valencia, o se diera antes lo de Valencia y se diera lo de Colón, ¿no? En donde, bueno, ahí sí se le fueron los estribos, ¿no? a la gente. Porque incluso los pusieron presos, pero todos los intelectuales, y yo tengo la colección de sus artículos, Luis Britto García, ¿cómo se llama el director del Celarg, no? Varios intelectuales que adhieren al régimen, aprovecharon la oportunidad para hablar en contra de Colón, en contra del descubrimiento de América, pero “no hay que destruir las obras de arte” Pero su discurso era una justificación, es decir, ¿Por qué tenemos que hacerle un homenaje, por qué tenemos que hacerle una estatua? Bueno, fue una época, por qué vamos a negar que en los 400 años, cuando se celebraron los 400 años, verdad, Venezuela, al igual que todos los países de América Latina le levantaron monumentos a Colón, porque habían buenas relaciones con España, que ahora, en este momento que ya no es ahorita, sino cuando Aznar, había esa relación tensa entre Aznar y Chávez, ¿no? Bueno, y ¿qué tiene que ver Colón, por qué la vamos a agarrar con Colón?

Entonces eso es el irracionalismo político que se lleva al traste los valores más permanentes que deben existir en una nación. Entonces los mismos intelectuales que adhieren al régimen, se veían en la necesidad de criticar la destrucción de la obra de arte pero en el fondo la justificaban.

Iraí Rodríguez y Milagros López, Coordinación de
Relaciones Públicas del Metro de Caracas
(8 de junio, 2005)

IRAI RODRÍGUEZ Y MILAGROS LÓPEZ

M. López: Bueno, cuando se crea el proyecto Metro de Caracas, no está desvinculado de él, todo lo que tiene que ver con la parte cultural, la parte artística, la parte de embellecimiento de la ciudad. En esa época estaba el licenciado (Inaudible) Toro que era la persona encargada de lo que era la oficina cultural de la empresa, y él hace un proyecto cultural que tiene que ver con la formación y la información de todo el usuario, partiendo por los colegios y las escuelas. El Metro de Caracas comienza a ir a las escuelas a formar a los niños en cuanto al conocimiento de lo que es el sistema, como funciona, todas las normas, empezar a crear una atmósfera de lo que podría ser el Metro de Caracas en un futuro, y cómo esta construcción del sistema ferroviario urbano no solamente iba a ser un tren que iba y venía, sino que también tenía que ver con todo el entorno, con la parte urbana, con el mejoramiento de la calidad de vida del ciudadano que habita en Caracas. Allí se pensó de una vez en que El Metro fuera el pionero de un trabajo de creación de un museo urbano en donde estuviesen grandes artistas de reconocida trayectoria, un poco desmitificando la situación del arte solamente dentro de un museo, sino que estuviera en cualquier lugar como algo cotidiano donde el pasajero de a pie se pudiese topar con una obra de Soto, de Cruz Diez de tantos artistas que tenemos nosotros en el sistema. Tú nos preguntabas un poco por el financiamiento. En esa época Metro asumió los

costos de estos financiamientos de las obras de arte, y la elección de las obras y los artistas no fue algo que hizo Metro unilateralmente. Para eso convocó una cantidad de personalidades ligadas al mundo cultural que a través de un comité de artes plásticas decidieron, designaron, evaluaron proyectos, bocetos y evaluaron el entorno donde podían ser colocadas todas estas obras de arte.

I. Rodríguez: (Inaudible) El proyecto cultural fue concebido y planificado en 1982. La cultura en el Metro nace con la puesta en marcha del Metro de Caracas el 3 de enero del 83. Es importante lo que ella dice que fue un proyecto invitacional. En un primer momento destacados artistas, digamos, de la plástica venezolana y escultórica, se dieron cita en todo ese primer momento que... continente, vamos a hablar de artistas que planearon los espacios nuestros como Lía Bermúdez, como Cruz-Diez, Alejandro Otero, Marisela Escobar, Francisco Narváez, Mercedes Pardo, Jesús Soto, eso fue la primera fase que constituyó ese inicio de ese plan que... urbanístico de cambio, de integración, de plástica, de arte en nuestros espacios. Luego esto se prosigue con esta nueva segunda fase, ya digamos en los tramos que se vinieron... sobre todo el de Chacaíto, creo que fue hasta la Hoyada, primero y luego Chacaíto, se dieron cita allí Narciso de Búo, Teresa Casanova, Rafael Barrio, Domenico Silvestre, Greta Daine, Olay de Losana, Víctor Valera, y Beatriz Blanco, que estaba en la Hoyada y luego fue mudada, digo mudada o trasladada la obra de ella, a Chacaíto.

En sí, este proyecto, digamos, constituye... el Metro, el patrimonio de un buen, digamos, piezas, esculturas, monumentos, donde la gente puede transitar por ellas, en donde hay una integración muy diferente, lo que decía Milagros, en un museo, donde cotidianamente hay una presencia, digamos, de ese artista, de ese escultor, y podemos disfrutarla todos los días, no en un museo cuando hay una exposición o eventualmente. Aquí la obra está allí y es el disfrute diario. Sin embargo hemos tenido ciertas, digamos, problemas, problemas que hemos venido solventado con las restauraciones de obras. Hay un... digamos, una problemática en la ciudad, que se ha creado, que es el robo de esculturas, de materiales que son para la venta, que se funden, materiales, aluminio, hierro bronce, en fin, y eso ha traído cierta problemática. Sin embargo el Metro en su afán de siempre de estar protegiendo, y de llevar un mensaje muy diferente a la conservación, a la restauración, a la protección de todos estos monumentos, hemos iniciado una fase de restauración y de recuperar toda esta zona. Por ejemplo, el Alejandro Otero que está en Plaza Venezuela, que fue casi en su totalidad robado, estamos en ese afán de volver a reponer la obra. Claro ya con otras implicaciones, con otros cuidados. El Cruz Diez también. También la obra de Soto aunque está allí, la obra con el tiempo ya ha venido, se ha venido desprendiendo, pero eso es, no digamos ya, insignificante, como el caso de Alejandro Otero que si fue desmantelada en su totalidad, y obras como homenaje a Carlos Gardel que es una obra ya

totalmente recuperada para el disfrute de toda esta estación de Caño Amarillo. En Gato Negro tenemos la Colibrí la Culebra, de Domenico Silvestro. También está recuperada Elevación en Palo Verde.

También está, es decir estamos en este afán de crear, de proteger, de restaurar, y sí, ir armando lo que vendría siendo las otras líneas, que es línea tres, un poco línea cuatro, la parte de El Valle, la parte que va a La Rinconada, a ver que podemos alimentar, que podemos colocar, y para esto sería la convocatoria del comité de artes plásticas. Sería bien reunirnos de nuevo, escuchar propuestas, por supuesto con varios cambios, porque ya tenemos experiencia en cuanto al material, en cuanto a muchas otras cosas.

Entrevistador: O sea por lo menos pensarían en vez de... tal vez no plantear... plantearles a los artistas que hagan obras no tanto de aluminio por que ese es el material que mas se han robado capaz hacerlos en plástico o en otros materiales que no sean del hampa común.

M. López: De hecho en este momento se están recomenzando las convocatorias de todas las instituciones publicas y privadas que tienen que ver con el entorno y con la ciudad, aunque cuando se pusieron las primeras obras del Metro, se trabajó con un comité de artes plásticas, en este momento el problema de la ciudad va mucho mas allá de un comité, tiene que ver con las alcaldías, tiene que ver con las gobernaciones, tiene que ver con todos los entes que tienen responsabilidades en el manejo de la

parte urbana y de las artes en Caracas, por decirlo de alguna manera, porque está centralizado casi todo aquí. Y lo que se quiere además de hacer restauraciones o colocar nuevas obras, o ambientaciones en las líneas que se van a construir, es también tener la seguridad que hay un grupo de instituciones que van a estar al resguardo. Todavía nosotros no podemos decir que tipo de materiales, obra o que artistas participarían en lo que son las nuevas líneas, o las ambientaciones de las estaciones, porque justamente en este momento se están haciendo unas convocatorias, se están comenzando, se van a comenzar a hacer una reuniones donde tienen participación todos los entes vinculados, para escuchar sus opiniones en torno a esto, y también ver cuáles serían los artistas de proyección, los nuevos artistas que puedan tener obras susceptibles de ser colocadas en el sistema.

Pero mas allá de todo eso, yo creo que lo que haría falta es crear una conciencia colectiva de lo que la gente tiene allí, que muchas veces pasa por un lado y no se da cuenta de que esta al lado de un Soto. No es culpa de la gente, creo que también nosotros como institución, tenemos responsabilidad, y en eso también estamos trabajando, buscar la manera de crear anuncios al público, que conozcan que en esta estación están en presencia de una obra de este artista, y cuál es la relevancia de los artistas que están allí, y que eso trascienda al Metro, no solamente porque hay obras, como en el caso que nombró la licenciada Iraí, de Soto, de Otero, que están expuestas, que están lejos de las

zonas en donde Metro puede tener una supervisión inmediata, y hay un público que es el que tiene acceso a ellas. Entonces este es un proyecto grande, donde van a estar involucradas muchas personas a favor de que las obras perduren en el tiempo

Entrevistador: Y esa campaña, ¿cuándo empezaría?

M. López: Bueno nosotros no... si por nosotros fuese comenzara de una vez, lo que pasa es que no queremos irnos de bruces, y por lo menos en el caso de obras como la restauración de la obra de Alejandro Otero, es una obra que implica discusiones en torno a si la obra permanece en ese lugar, si la obra es trasladada a otro lugar... Hay proyectos que sugieren que sea trasladada a la nueva sede de la Galería de Arte Nacional que está en la estación Bellas Artes, en lo que sería la sede de la GAN. Hay instituciones que piensan que es preferible sanear el espacio donde ella originalmente está, creando un lugar donde la gente pueda ir a distraerse, que hayan otros elementos que hagan que el público acceda a esos espacios de una manera protegidos, y que la obra esté protegida. Entonces todas estas discusiones se van a dar en las mesas de trabajo y de allí surgirá un informe que se le va a dar a nuestra... que se le presentará a nuestra presidente, la ingeniera, ingeniero Dolores González, que tendrá, digamos, la ultima palabra, porque las obras son propiedad del Metro de Caracas. Los otros entes por supuesto, nosotros les damos cabida a sus opiniones porque están en un espacio urbano, pero al final Metro determinará de acuerdo a todo lo que salga de estas

reuniones, cuál será el mejor destino de cada una de las obras. Nosotros tenemos una obra como la de Francisco Narváez, que está en la plaza Francisco Narváez, de la estación La Hoyada, que tiene una condición que no es la más justa para una obra de un artista de esa envergadura. Está rodeada de lo que es la economía informal, muy rodeada, prácticamente está tapada la obra con toda la buhonería que hay alrededor. Se le hace un mantenimiento menor, nosotros tenemos un programa de mantenimiento menor, que es un paliativo apenas, donde con colaboración de los contratistas y el personal de coordinación de personal de las estaciones de nosotros, se logra por lo menos regularmente hacerle un mantenimiento menor, quitarles el polvo, si es en madera ver que no tenga polilla... Pero por lo menos, con esa obra, también hay una discusión si la obra debe permanecer allí o si debe ser cambiada. Por Metro hay un proyecto de que esté colocada en la estación de El Valle (Inaudible) arquitectura. Proyecto ya hizo un diseño donde podría estar la obra, pero por supuesto nosotros tenemos también que contar con la venia de la Fundación Narváez, exponerle esto a varias instituciones, y al final la decisión se tomará una vez que ya se evalúe si realmente la obra debe ser movida de ese espacio, o si la dejamos allí tratando de sanear un poco el lugar. Entonces son muchos las aristas que hay que evaluar todavía en torno a la cantidad de obras que nosotros tenemos. Metro en su principio creció en esta intención de tener este gran museo, pero las mismas circunstancias del devenir hace que al final

tengamos que involucrar a muchas personas para poder mantener estas obras, que al final son de la comunidad, nosotros solamente administramos esa compra y el tenerlas en buen estado.

Entrevistador: Me imagino que ese tenerlas en buen estado, inclusive la restauración que se dio, que ocurrió aquí en Caño Amarillo y en Gato Negro, que acaban de comentar, estas restauraciones deben haber costado mucho dinero. ¿Eso lo cubre el Metro o en parte buscan, digamos apoyo económico de entes privados o públicos?

I. Rodríguez: En estos casos fue cubierta por Metro. Sin embargo existe hoy en día, como dice Milagros, algo muy importante que es buscar el patrocinio, también ¿no? Buscar que no solamente Metro, quizás compartir un poco el dolor que, bueno, que implica una restauración y que las otras instituciones puedan brindar ese apoyo ¿no? Es algo también muy importante destacar que con este retomar que queremos hacer de lo que es, digamos, esta... este nuevo... nueva propuesta de obras en la estaciones, en primer momento es el apoyo al artista, a la creación.

La creación artística, yo considero que eso es el motor principal, porque el artista dónde va... en este caso el escultor o el artista plástico, a brindar o a ser, digamos, visto sino en una estación o en un espacio del Metro de Caracas, en un espacio urbano. Entonces esto es, digamos, un factor muy importante dentro de lo que es esta propuesta, que inicialmente se dio con toda la colocación de estas obras. Es el apoyo, es, digamos, el vínculo y la importancia que tiene este proyecto de la

obra de arte, y el apoyo a ese espacio. Por otro lado también está ese vínculo que queremos establecer con las instituciones, que es importante el hacer todo este... este equipo que va apoyar no solamente Metro de Caracas, sino hay instancias donde consideramos que hay que tomarlas, las alcaldías, Fundapatrimonio, es decir hay buena iniciativa, y de ahí nosotros estamos dispuestos a que esto se desarrolle y continúe, porque esta es, digamos, la finalidad de todo esto.

La obra trasciende y la obra queda, pues, y la obra hay que protegerla, y al artista hay que brindarle todo ese apoyo. Yo considero que el Metro en eso ha sido, claro hay otras propuestas por ahí, hay otras iniciativas pero el Metro ha dado de verdad un vuelco muy importante y una parte muy fundamental dentro de lo que es el desarrollo artístico y cultural de la ciudad.

Entrevistador: ¿Cuándo empezarían las mesas de trabajo?

M. López: Ya las estamos convocando. Ya de hecho...

Entrevistador: ¿Y con quiénes? Sería con las alcaldías...

M. López: Con las instituciones que hemos venido nombrando, hay representantes del IPC, de Fundapatrimonio, de las direcciones de cultura de la Alcaldía Mayor, de la Alcaldía Libertador. Incluso van a estar presente todas estas fundaciones que tienen que ver con los artistas que hemos ido nombrando, la gente de Soto, la Fundación Narváez, todos ellos, porque cada vez que nosotros tenemos un acercamiento a la restauración de una obra, lo primero que hacemos es buscar como el origen, no pasar por encima de ninguna de las fundaciones

que quedan constituidas en torno a los artistas que ya no están con nosotros, y bueno, los que están vivos siempre tienen sus representantes, un poco para hacer valer lo que es la parte estética, que sea respetada cuando se haga la restauración.

Entrevistador: Una pregunta, usted estaba comentando que cuando éstas obras están restauradas van a tener distintos cuidados. ¿A qué... qué cuidados serían que ustedes han estudiado, que han visto que son cosas que deban cambiar?

I. Rodríguez: Bueno en principio el cuidado nuestro, como dijo Milagros, es el mantenimiento menor ¿no? Ahí comienza una primera fase que es la eliminación de basura, de polvo, de cosas, y luego viene el proceso de restauración, que ya es intervenir la obra como tal. Porque el mantenimiento menor es algo que no interviene la obra, luego viene el de restauración, y luego con esto que se está llevando a cabo con este proyecto, es la protección en sí de todo lo que implica la obra, de lo que es la comunidad. Incluso en esto juegan un parte muy importante las asociaciones de vecinos, los lugares, las comunidades, y en eso queremos apuntar para que haya la protección del disfrute de esa obra, porque de nada vale recuperarla, y que no haya un cuidado, digamos, de la obra en sí, sino bueno se coloca, no, no, eso no lo queremos, queremos que sea algo que englobe todo lo que es comunidad, institucional, Metro, para resguardar, para que perdure la obra.

M. López: Ahondando un poquito en lo que ella está comentando, aquí en el Metro hay una... otra oficina que se llama Metros de Enseñanzas. Nosotros hemos estado trabajando... de la misma Gerencia de Relaciones Públicas, en conjunto con ellos. Ellos, su trabajo, es directamente con las escuelas. Entonces las obras que se han restaurado, ellas, aparte de que tienen su proyecto Metros de Enseñanza como tal, incorporan todo lo que tiene que ver con el conocimiento de las obras que están alrededor de... cerca de esas escuelas. En el caso de la obra Colibrí la Culebra que está en frente de la Miguel Antonio Caro, las compañeras de Metros de Enseñanzas estuvieron allí, hicieron todos unos trabajos con los niños de esa escuela, que ellos se sientan dueños, protectores, que conozcan la obra, que sepan el esfuerzo que Metro ha hecho para hacer una restauración. Igualmente pasó con la obra de Carlos Gardel, el Homenaje a Gardel, se vinculó a todas las instituciones, a los entes vivos, los grupos organizados, para que ellos sean los que cuiden en primera instancia su obra. Son los que están en la plaza, son los que vienen todos los días, vienen los fines de semana cuando nosotros no estamos, y pueden estar pendiente de cualquier situación que se de alrededor de las obras, y sobre todo esta formación de los niños, que ahorita sacamos en periódico que nosotros tenemos que se llama Semanario Guión, una información que estábamos regresando como a esta etapa primaria, que fue el trabajo que hizo Padrón Toro con las escuelas y la formación de los niños, y ahorita estamos en eso, nos

hemos estado vinculando mucho a todas las escuelas, y el trabajo que estamos haciendo a través de las comunidades o que hemos comenzado a hacer con las escuelas, y con los niños. Porque el niño lleva esa información a su casa y la multiplica con el adulto ¿no? Entonces sí fue muy efectiva esta campaña con los niños, nosotros consideramos que todo lo que tiene que ver con las obras de arte, y el sentir que pertenecen a... me pertenecen, están en mi sector, están en mi plaza, son mías, puedo cuidarlas es muy relevante. Entonces nos estamos acercando básicamente a las escuelas por ambos flancos: por acá por la Coordinación de Cultura y las compañeras de Metros de Enseñanzas con un trabajo que hacen a diario, con visitas guiadas donde los muchachos conocen de lo que son las normas de la empresa, juegan, se diviertan y además conocen de lo que es el patrimonio cultural del Metro de Caracas.

Entrevistador: A mí me parece muy interesante eso que ustedes están planteando en las escuelas para la conservación y para ayudar a la conservación de las obras. Pero también qué pasa con la parte de la delincuencia que han sufrido las obras y ahí, cómo piensan atacar eso que es más que lo de...

M. López: Un poco lo que habíamos conversado desde el principio. Metro tiene una responsabilidad, va hasta un lugar de ahí en adelante hay una responsabilidad del ciudadano., una responsabilidad de entes gubernamentales. Nosotros lo que estamos haciendo son alianzas estratégicas, en el cual Metro hasta donde puede llegar,

porque nosotros, no hay que perder el norte, somos una empresa de transporte básicamente, y tenemos una Dirección de Relaciones Públicas, en donde está Cultura, pero mas allá nosotros no tenemos personal de vigilancia que va a estar pendiente del cuidado de las obras. Entonces para eso hay entes que están constituidos, que tienen lo que es la vigilancia urbana de la ciudad, y con esas instituciones es que estamos trabajando en estas reuniones que vienen para que en cierta medida el trabajo, el esfuerzos venga no solamente con el dinero o la inversión que Metro pueda hacer sino de otras instituciones que nos van a apoyar en restauraciones de mayor envergadura, como las obras de Alejandro Otero, de Soto, de Cruz Diez, que sabes que Metro requiere de otro de un apoyo económico para subsanar algunos costos que no estamos en capacidad de hacer solos, no se pierda, y lo mas importante, creo yo que es la campaña educativa, porque como yo siempre digo los malos son los menos lo que pasa es que son los que mas bulla hacen, pero si tu logras que toda una ciudad concientice el valor de lo que se tiene, pues es mas fácil que lo que se tiene se resguarde, se resguarde mucho más. Entonces sería esta campaña educativa, que bueno, nosotros tenemos muchos medios, tenemos carteleras, tenemos...Todo lo que es el sistema Metro esta lleno de espacios publicitarios en donde se puede promover esto, aunado a lo que pueden hacer las alcaldías y el resto de las instituciones a través de los medios que ellos poseen.

I. Rodríguez: Mira, también es algo importante de destacar, que no solamente las obras, las tridimensionales, las que están en las estaciones, pertenecen al patrimonio del Metro de Caracas, sino hay obras bidimensionales, obras que han sido, que han participado en salones, que son adquisiciones, obras, tanto, digamos, maquetas que..., estos son proyectos, que está ubicada en La Paz, y exposiciones que se han dado y nos han quedado por donación, porque alguien hizo algo en referencia al Metro y tenemos también un buen cúmulo importantes de obras bidimensionales y de artistas, por ejemplo en el caso de ello de... está Campos Vizcardi y Aída Rubín, hay varios, está también Paúl del Río, es decir hay una gama grande de como trescientas y tantas obras bidimensionales que conforman, digamos, la ambientación de nuestra gerencia, de nuestros lugares habituales de trabajo. Por ejemplo aquí tienen las tres gracias, entonces también hay una parte importante de obras para el disfrute de los espacios nuestros, y bueno también de la gente que viene a visitarnos y a vernos, que es importante.

M. López: Hay otro aspecto también que, bueno, ya no es solamente la parte de la obra como algo físico, tangible, ¿no? sino que nosotros tenemos en nuestro sistema Metro espacios que están dispuestos de una manera gratuita para artista, instituciones, gente que está comenzando... Tenemos convenios por lo menos con el instituto Armando Reverón, y nosotros les cedemos a ellos espacios que nosotros llamamos galerías, que son grupos de carteleras

organizadas de manera continua, para que las personas puedan exponer su obra. En este caso, aquí en Caño Amarillo está la galería Armando Reverón, donde los alumnos de los últimos semestres tienen la posibilidad de exponer sus obras de acuerdo a una asignación que les hace el mismo instituto. No solamente eso, tenemos galerías en El Silencio donde le damos cabida de pronto a los trabajos, a las manifestaciones de instituciones, de comunidades, de artistas que traen proyectos acá y se lo evalúan, y se les cede totalmente gratis el espacio para que ellos comiencen a proyectar su actividad. Tenemos salas de exposición tenemos en la estación Bellas Artes un espacio que denominamos Espacio Bellas Artes donde tratamos de llevar ya exposiciones de mayor envergadura, tenemos una sala en Parque del Este que es la sala Guillermo José Schael, y también tenemos galerías. En Parque del Este tenemos un espacio que lo estamos retomando, que Iraí, yo le digo que ella es la madrina, la madrina de ese espacio, se llama Poesía en Movimiento, también le damos en ese espacio cabida a todos nuestros escritores poetas y se han colocado grandes (Inaudible) de ellos allí, su vida, su obra, se llama Poesía en Movimiento está en Parque Carabobo. Entonces un poquito bueno tal vez el Metro va mucho mas allá de lo que muchas personas que a diario van y viene corriendo y duran quince veinte minutos en el sistema, tal vez no se han percatado. Un poco también es la función de nosotros hacerles conocer esto, tenemos muchas carteleras institucionales donde hemos publicado afiches, hemos

tenido colecciones de afiches de Santiago Pol y de otros artistas de la gráfica, que siempre están trayendo su... a través de campañas institucionales o gubernamentales o privadas, que van en beneficio de la colectividad. O sea Metro de Caracas a nivel grafico y de impacto visual va más allá de ir y venir en los rieles.

I. Rodríguez: Esa obra fue hecha en (inaudible), esa obra fue hecha en Italia, entonces reponerla va a no digamos que es imposible, pero si va a tener su cuido y su exigencia, entonces, no como la de Cruz Diez que la cerámica es cerámica Carabobo y va a ser diferente, pero esta obra si implica consideración, no fue realizada acá.

Entrevistador: Yo tengo una duda, porque de muchas entrevistas que hemos hecho, artistas, que nos han tocado, y de las instituciones, cuando hablamos de Plaza Venezuela, ellos insisten y han insistido, y yo quiero oír lo que ustedes respondan de eso, es que la seguridad de esas obras era responsabilidad del Metro.

M. López: Tú sabes que el Metro de Caracas tuvo ingerencia en muchas, digamos o bulevares, el Bulevar Zoológico por poner algo, cuando recién se hace el bulevar, empieza a funcionar la línea, directamente el Metro era el que administraba y cuidaba todo era jardinería, estructura, iluminación, todo lo que tenía que ver con esas áreas, pero luego de unas reuniones y unas discusiones quedó solamente un ámbito que es el que Metro tiene la responsabilidad, el resto de los espacios son espacios municipales, por llamarlos de alguna manera, donde ya la responsabilidad del Metro quedó un poco de

lado. En cuanto la obra como tal nosotros somos responsable, esté donde esté ubicada, eso no es, no hay duda, pero el entorno, por lo menos donde está la obra de Cruz Diez es retirado hay no hay personal del Metro que pueda estar pendiente de hecho el personal que tiene Metro no es un personal de vigilancia, el personal del Metro es un personal operativo y la gerencia de seguridad que nosotros tenemos es una gerencia patrimonial, que cuida de las instalaciones nuestras. No hay un personal, Metro no tiene un personal que pueda estar al lado de la obra allá en Plaza Venezuela o al lado de la obra de Cruz Diez, por eso cuando nosotros hemos venido conversando, por lo general cuando las obras están bien son de todos. Cuando hay algún problema ya es de una sola persona y el problema va más allá de las mismas instituciones es un problema del país es un problema de seguridad que alcanza sólo dos niveles, el hecho de que la obra esté deteriorada y que hace quince días atrás se fueron a tomar una foto de Otero y aún quedaban alguno de los elementos y después de una semana ya no quedaba ninguno, ¿Como se subió esa persona tan alto?, ¿Nadie lo vio?, ¿Qué utilizó?, ¿Una escalera?, ¿Un andamio?, ¿Dónde está la policía?, ¿Dónde está toda la gente que vigila en la noche?, entonces por eso digo que esto es una responsabilidad , de todo el mundo, no solamente porque Metro puso la obra allí o la instaló allí. Somos los responsables no, debemos estar allí, pendientes de cuidarla, pero es una responsabilidad de toda la gente que tiene esta responsabilidad de cuidar, de resguardar,

no solamente las obras, a los ciudadanos y a todo el mundo, es un poco eso.

Entrevistador: Otro caso no, que si ¿quieren comentar algo?

M. López: Bueno no, quería ver el trabajo cuando ustedes lo tengan lo tengan lista porque siempre la preocupación de uno cuando te hacen esta entrevista es que por lo general las respuestas siempre son lo más sinceras, en el entorno pueden haber muchas dudas o ustedes mismas pueden pensar que lo uno dice está un poco maquillado, la realidad del Metro es esta, es una realidad que tu la vives en el esfuerzo que hace la empresa por cambiar una escalera mecánica o por traer una pieza que aún no se construye en Venezuela que la tiene que importar, para que los trenes funcionen como debe ser, a nueva flotilla que viene por ahí de metro buses. Un esfuerzo porque esta es una empresa que depende del MINFRA, y tenemos el recurso que nos da el ministerio y la cultura, como toda la cultura en el país, es como lo más pequeñito, pero tiene gente como nosotras y como toda la gente que trabaja en los entes culturales que somos hormigas y que estamos allí tratando de que las cosas salgan lo mejor posible. No salen a veces como uno quisiera totalmente, pero yo creo que éste es un momento muy bueno para todo lo que es el futuro de nuestro país, porque hay mucha gente avocada a subsanar en cierta medida todos los daños que se han ocasionado en nuestras obras y nosotros hoy más que nunca digamos como cuando en el inicio del sistema hubo todo aquel apoyo para que se instalaran

todas estas obras y hubiesen todas estas grandes obras de artistas tan reconocidos como las que se tienen.

Tenemos un gran apoyo de la presidente del Metro, y de los gerentes y de las personas que pueden ayudar a conseguir los recursos para solventar restauraciones tan puntuales como la de Alejandro Otero que creemos que es una de las más costosas que tenemos que solventar. No sé si Iraí tiene algo que...

I. Rodríguez: Sí bueno, finalmente como que diría que lo importante es el arribo de este de este ímpetu que se tiene y que no queremos dejar las cosas de lado sino, en realidad darle el pecho y hacerle frente a esto. Y saber que contamos no solamente en el Metro sino institucionalmente afuera digamos en las alcaldías, los lugares, en los lugares claves, que bien sabemos que vamos a salir delante de todo esto. Vamos a armar lo que es un bastión importante de gente que va hacer eso y eso va a implicar educativo, cultural, artístico, y que en eso estamos no en dejar hacernos los indiferentes esto es una cuestión que nos va a permitir salir a delante en la colocación de obras, las que están protegerlas, en fin todo está protegido, siempre va a ser ese apoyo al arte, al artista y a la ciudad misma porque este es el disfrute de todo, de todo el que viene y el que vive en la ciudad estamos anotados en eso y eso va a ser así. Eso nosotros confiamos que estamos aquí brindando todo el apoyo, todo el conocimiento, un ingrediente, así sea lo más mínimo para construir, no destruir sino construir, y eso es lo que queremos realizar con todos estos proyectos,

recuperarlo y afinarlo y darlo a la ciudad que finalmente es la que tenemos que luchar por vivir y por estar en ella.

Tomás Musset, Estudio Soto
(9 de junio, 2005)

TOMÁS MUSSET

Entrevistador: ¿Cuándo conoció al maestro Soto?

T. Musset: En el 74, París.

Entrevistador: ¿Cómo lo conoció?

T. Musset: Bueno, una cosa muy informal, en una fiesta, entonces estuvimos conversando y yo fui allí para estudiar no. Y bueno entonces, ¿están grabando?

Entrevistador: Ah sí lo que pasa es que tenemos que usar el micrófono.

T. Musset: Bueno, lo conocí en el 74, de manera informal, estuvimos conversando de todo, de arte, y entonces en ese momento bueno yo estaba precariamente viviendo, y él me dijo que si quería colaborar con él en su taller. Y esa fue una colaboración que duró con él hasta su muerte.

Entrevistador: Y sobre la obra de la Esfera Naranja, ¿Sabe quién la mandó a hacer, por qué surge ese proyecto? ¿Era un "Cariño para mi ciudad"?

T. Musset: Sí, esa fue pedida por la Gobernación de Caracas en el año 89, gobernador Vivas, por lo tanto es del estado, estuvo por allí dando vueltas, en ninguna parte, estuvo en un depósito, porque no decidían todavía donde instalarla. Pensaron en un momento en una isla que está al lado del Teresa Carreño, esa idea se desechó, siguió en el depósito este, Alicia Pietro retomó la obra con algo llamado un cariño para mi ciudad, este, es decir, en el gobierno de Caldera, y se instaló en el sitio donde yace en este momento.

Entrevistador: ¿Y usted se acuerda de la inauguración?

T. Musset: Yo estuve, no puedo precisar, lo cierto es que se montó parcialmente no era la esfera total, porque el señor, el arquitecto, el ingeniero no había puesto los elementos completos y se inauguró así muy parcialmente, entiendes, no fue total, quiero decir.

Entrevistador: ¿Por qué, qué le faltaba?

T. Musset: Faltaba algún elemento, que no estaba para ese momento, Caldera no sé, quería inaugurar y la inauguró como tal, pero inmediatamente, cinco días después se completó la esfera, ese es el detalle, la anécdota de la inauguración. Sí, inmediatamente se completó la obra, seguramente tú sabes más que yo, seguramente en el 97, por ahí, ¿sería?

Entrevistador: En diciembre, en diciembre del 96.

T. Musset: 96, claro.

Entrevistador: Luego empiezan a desmantelar la obra y llegan a poner guardia. ¿Usted se acuerda de esto?

T. Musset: No, yo no le hice seguimiento, hasta que la vi bien mal, la gente se dio cuenta muy tarde de... que oye se están robando la pieza, pellizco a pellizco, no, hasta que quedó en el estado en que estaba.

Entrevistador: ¿El maestro Soto llegó a comentar algo cuando vio la obra?

T. Musset: Sí, él estaba sumamente preocupado, porque nadie se interesaba por retomar, por restaurar este, la pieza entiendes, él habló con personajes sin atención.

Entrevistador: ¿Y esa pieza, de quién era la responsabilidad de restaurarla, de cuidarla?

T. Musset: Me imagino que del Estado, en sí de la Presidencia de la República, aunque yo no sé si eso pertenece al Centro Simón Bolívar, porque él ahora es el ente que más o menos administra las cosas del Estado, realmente no sé.

Entrevistador: ¿Y usted en qué momento se dio cuenta de que el estado de la obra ya era preocupante?

T. Musset: No, hace dos años, hace más de dos años, cuando le faltaban una cantidad de elementos que ya se notaba que había ya una fractura.

Entrevistador: ¿Y ahorita le dicen (Inaudible)?

T. Musset: Ah, sí, ese es un llamado de atención, yo creo que los entes que creen que pueden restaurarla, yo creo que se han dado cuenta de que es importante, bueno y con la muerte de Soto imagínate.

Entrevistador: ¿Y hoy en día no ha habido ningún llamado de alguna autoridad del estado para restaurarla?

T. Musset: Sí tenemos, tenemos gente.

Entrevistador: ¿Los han contactado?

T. Musset: Sí, sí.

Entrevistador: ¿Quiénes?

T. Musset: Eso lo pueden preguntar al que está manejando, ella personalmente, pero si hay preocupación a nivel oficial, entonces quieren abordar el asunto eso la primera vez, se están interesando.

Entrevistador: Sí porque hasta el Alcalde Mayor ha...

T. Musset: Sí, sí, han demostrado preocupación, quien lo haga bienvenido sea, sumamente importante, bueno lo que queda es que el objeto se restaure que bueno le presten

atención, pongan vigilancia, en fin pongan seriedad, no solamente a ese sino hay muchas obras de arte que están regadas, diseminadas por todo el país.

Entrevistador: Por ejemplo, hay muchas obras que están deterioradas aquí en Caracas por lo menos, Otero, Cruz-Diez, esas obras están desmanteladas en su mayoría, ¿a qué se deberá esto, será por qué?

T. Musset: Bueno es un problema cultural, desidia, miseria, falta de educación, nos acaba de llegar un asunto de una obra que tiene Soto en Margarita, en el mismo estado, se están robando las, eso es aluminio tu sabes, por lo tanto ese es un material bienpreciado para los indigentes, una varilla de esas la venden, la cambian por una hamburguesa, en fin, no solamente los indigentes en el caso de Margarita, nos han dicho que los transeúntes que pasan, está muy próximo a la avenida, entonces lanzan botellas, no solamente los indigentes, el indigente va directo.

Entrevistador: ¿Y el maestro tenía una opinión precisa al respecto de porqué eso estaba pasando en Caracas en el país, ese deterioro?

T. Musset: Bueno, lo que te ha apuntado, el aluminio, para un indigente es altamentepreciado, eso le resuelve, la arepa del día.

Entrevistador: ¿Y esto no se ha presentado en otros países de Latinoamérica por así decirlo?

T. Musset: Sí, lo que pasa es que aquí hay una concentración de obras en la calle, que no hay en el resto de los países que es lo que ha hecho también algo

relevante en este sentido, se han llamado a artistas para una integración de la arquitectura, pero ciertamente existe en todos los países, en menor grado en Europa por supuesto, francamente por lo general pasa eso, en fin así lo veo yo. Lo de Otero, por ejemplo fíjate, ¿tú te acuerdas de la obra no?, ya no tiene sus (Inaudible).

Entrevistador: Sí, además que resulta un poco extraño porque justamente esa pieza está a una altura considerable y es de acero inoxidable.

T. Musset: ¿Es de acero inoxidable?

Entrevistador: Ajá.

T. Musset: ¿La pieza?

Entrevistador: Ajá.

T. Musset: Ah, fíjate, no sabía.

Entrevistador: Para quitar esas piezas tienen que haber utilizado unos instrumentos digamos que industriales.

T. Musset: Bueno ciertamente, lo otro es que hay mafias organizadas, comerciantes que le compran, entiende, e inducen al indigente a que le robe tal cosa, entiendes, son mafias, comerciantes.

Entrevistador: Si quiere decir algo.

T. Musset: Bueno, justamente, el deterioro de las piezas es (Inaudible), estamos hablando Margarita, estamos hablando de una pieza que tenían en la (Inaudible), allá en Maracaibo una avenida, una plaza importante, desapareció completamente, no estamos hablando de ahora eso tiene 15 años, no es de ahora. Incluso esto empezó hace tiempo, le gente va acabando con el patrimonio, es

un ensañamiento con las cosas de Soto, con las de Cruz-Diez, también están siendo atacadas.

Silvia Neresoff, Estudio Soto
(9 de junio, 2005)

SILVIA NERESOFF

Entrevistador: ¿Tú sabes si las autoridades los han llegado a contactar a ustedes para hacer la restauración?

S. Neresoff: ¿De la esfera de Caracas?

Entrevistador: Ajá.

S. Neresoff: Sí, hemos recibido de una manera verbal nos han manifestado la intención de querer rescatar esta pieza. No solamente la Esfera de Caracas que es el caso que nos interesa ahorita, sino también es el caso de otras obras que están en otros espacios públicos, como por ejemplo, las que tiene el Metro de Caracas, la esfera que está en la isla de Margarita, una, un gran mural que está en una sede de PDVSA en Puerto La Cruz. Hemos recibido la intención de querer realizar el rescate y la reconstrucción y la reinstalación de estas obras específicamente con la Esfera de Caracas ya estamos trabajando con ciertas empresas especializadas que pudiesen asumir este trabajo con la finalidad de llegar a un acuerdo de poder en los próximos meses realizar la restauración y la reconstrucción de esta obra.

Entrevistador: ¿Y qué autoridades los han contactado para esa restauración?

S. Neresoff: Hemos recibido, nos han contactado y hemos recibido el interés y el deseo de que efectivamente eso se rescate directamente del Ministro de Cultura, el señor Francisco Sexto, y de las personas responsables de PDVSA. PDVSA como ustedes saben tiene una colección importante de estas obras donde también están presentes obras del

maestro Soto, y ellos están interesados específicamente en lograr que esta pieza se pueda restaurar, la de la Esfera de Caracas.

Entrevistador: ¿Entonces ellos apoyarían con el financiamiento?

S. Nerisoff: En principio sí, esa es la idea pues, de hecho es lo que nos han dicho, sin embargo, no hay ningún convenio ningún contrato firmado, todavía, en este momento, o sea, el día de hoy eso no se ha logrado sin embargo, esperamos que sí, que en los próximos, en las próximas semanas yo diría que pudiésemos llegar ya a un acuerdo firme, por escrito, en donde se comprometan ellos como instituciones que de alguna manera tienen la responsabilidad de velar por las obras que están en espacios públicos que pertenecen a instituciones públicas como en este caso la esfera que fue comandada por la gobernación de Caracas en el año 95, 96, y bueno después con toda la redistribución, de la nueva distribución de la ciudad. La propietaria aparentemente es ahora la Alcaldía Mayor, de manera que específicamente por estas obras que pertenecen ahora a estas instituciones ellos están interesados y sensibilizados además de llegar a hacer algo y lo que a nosotros nos parece importante de esa iniciativa es que también lo están haciendo a través del estudio Soto. El estudio Soto, de alguna manera que tiene, entre una de sus responsabilidades está el velar porque el patrimonio artístico del maestro se mantenga en las mejores condiciones y en el caso de que haya algún trabajo, ya sea limpieza, restauración e incluso

reconstrucción es intervenir, que el estudio sea el agente que coordina este trabajo porque al finales la que lo va a avalar y la que al final lo va a certificar que está bien hecho y que efectivamente se ha respetado el proyecto original y las características técnicas que implica pues.

Jean Carlos Yáñez, Ejecutivo de Relaciones Públicas del
Metro de Caracas
(9 de junio, 2005)

JEAN CARLOS YÁNEZ

Entrevistador: Bueno ahorita lo vimos que estaba haciendo una reunión. Entonces ¿qué quiere decir esto de la labor que está haciendo el Metro de Caracas ahorita?

J. Yáñez: Sí, bueno es un trabajo que se hace digamos de forma rutinaria cuando las circunstancias lo ameriten, que es asumir los trabajos de restauración de la colección del Metro de Caracas, que está compuesta por más de 200 obras, 39 de ellas a nivel tridimensional que están expuestas en las estaciones del sistema. En este caso en particular estamos intentando la restauración de dos obras del maestro Soto Cubo Virtual Azul y Proyecciones Amarillas, que son dos obras que están ubicadas en la estación Chacaíto. Venimos acá a convalidar algunos datos, a ofrecer alguna información ya que se está haciendo una recopilación a través de un centro, aquí en Venezuela en la casa sede del maestro acá de Jesús Soto y una recopilación que se está haciendo desde París de coleccionistas tanto privados como de instituciones públicas de la obra de Soto para hacer un dossier de todas las obras, y avalar, y un poco rectificar toda la información que se tiene sobre las obras. Un poco estábamos ahorita suministrando esa información, y a su vez también convalidando y haciendo algunas estrategias y algunos intercambios en cuanto a posibles restauradores para la obra nuestra, eso puntualmente es lo que se estaba tratando acá.

Entrevistador: ¿Pero todavía no se ha decidido nada?

J. Yáñez: Estamos en la etapa de diagnóstico de la obra, diagnóstico interno de la obra, ya está hecho el diagnóstico, ya nos hemos reunido con algunos restauradores, y estamos esperando el diagnóstico y presupuesto de los restauradores a los cuales se les solicitó y esperemos que estos presupuestos los tengamos antes de la primera semana de julio ya que en París existe un restaurador especializado por la casa o por la Fundación Soto, viene a Venezuela en ese tiempo y quisiéramos aprovechar que él está acá para poder convalidar y certificar los trabajos que se le van a hacer a la obra.

Entrevistador: ¿Y están en esa misma fase con el Abra Solar de Otero?

J. Yáñez: En la misma fase estamos, sí, ciertamente, estamos con Otero y la obra de Cruz-Diez, Homenaje a Don Andrés Bello en la Plaza Venezuela, el viernes 17 se tiene estimado hacer una reunión donde van a participar todos los entes que de alguna manera, privados o públicos, que de alguna manera tienen que ver con este tipo de restauración, me explico, nada hacemos y nos ha pasado lamentablemente en oportunidades anteriores, que restauramos una obra y a los dos meses ya tiene un graffiti encima o ya se le ha, se ha efectuado un maltrato por vandalismo, lo que queremos es hacer una restauración dada la obra, y dada la ubicación de la obra, más integral. Donde puedan participar por ejemplo, el Museo Alejandro Otero, en una campaña educativa sobre lo que es la obra, este Fundacaracas, Patrimonio,

Instituto de Patrimonio Cultural, Alcaldía Mayor, Alcaldía Metropolitana, diferentes entes, Imparques, Guarnición Militar, Instituto de Interior y Justicia, porque intentamos no sólo restaurar la obra sino darle un reacondicionamiento, repensar el espacio urbanístico de la plaza, a fin de que la obra pueda tener un mayor resguardo, pueda ser apreciada mejor por los visitantes de la plaza y este mismo hecho de una mayor circulación peatonal por la obra pueda resguardar un poco y pueda servir de elemento de resguardo de la obra de conservación de la obra mismas, es eso sobre todo.

Miguel Ramos, Presidente del monumento natural de María
Lionza
(11 de junio, 2005)

MIGUEL RAMOS

Entrevistador: Por lo menos, las ofrendas que dejaban aquí en la estatua eran porque la persona quería no porque se lo había ofrecido a cambio de algo.

M. Ramos: Algunos a lo mejor le ofrecieron, los otros eran porque querían porque creían en ella pues, y ese es uno de los motivos por los cuales se deteriora la estatua que estaba allí en la autopista, porque llegaban personas y le regaban (inaudible) talco, cuerno de siervo, una cantidad de cosas, y eso fue perjudicando la estatua hasta que se fractura en el torso y el torso cae porque ya estaba fracturado.

Entrevistador: ¿O sea que usted no está de acuerdo de que las personas fueran a hacer sus ofrendas en la estatua?

M. Ramos: Mire, yo estoy de acuerdo en que se adore, se le pida a Maria Lionza y a cualquier otro santo, pero eso de estarle regando cosas que van en perjuicio de lo que es la mitología, en eso no estoy de acuerdo porque eso lo que hace es perjudicar la estatua.

Entrevistador: ¿Cómo se debe referir uno a las personas creyentes del culto de Maria Lionza o que siguen el culto de María Lionza?

M. Ramos: Bueno hay una palabra que en realidad encaja en todo eso, que es que se dicen marailionceros, entonces en la montaña no es marialionceros sino hermano; que es por lo menos suponiendo el caso de mi esposa, usted en la montaña no es mi esposa sino mi hermana, un hijo mío, no es mi hijo. En la montaña no es mi hijo sino mi hermano,

entiende, ese es el respeto que se le ofrece a María Lionza y a todos los santos de espíritu encantado que están en la montaña.

Entrevistador: Y usted, ¿Cómo llegó a este culto?

M. Ramos: Yo llegué allí porque creía en María Lionza, creo en María Lionza y seguiré creyendo mientras Dios me tenga en esta Tierra. Para mí María Lionza después de Dios y de los santos es lo más grande que puede haber, y debo a Sorte y de Sorte fundamos entre Darío Barrios y Juana de Dios, fundamos Quibayo, lo que hoy en día se llama Quibayo, que es la parte ahora más frecuentada por lo creyentes, pero la cuna, la madre de María Lionza es Sorte, nos es Quibayo. Pero Quibayo porque, porque de Quibayo hay más seguridad, hay más todo, hay más cosas como para la gente hacer su baile y todo.

Entrevistador; ¿Y usted siempre trabaja como presidente del culto?

M. Ramos: Toda la vida.

Entrevistador: Y hablando de la estatua, ¿Cómo se enteró usted de la fractura?

M. Ramos: Bueno, en el año 52 ella tuvo la primera fractura estando en el estadio de fútbol de la Ciudad Universitaria y fue reparada por el mismo maestro Alejandro Colina, de allí se trasladó pues a la autopista del este donde tenía 52 años. Indudablemente que esta fractura no es nada nuevo ni es nada extraño pues se sabía que una cosa que no tenga mantenimiento pues tarde o temprano va a destruirse. Gracias a Dios que el torso no se destruyó totalmente ni la danta, pero, ya eso se

sabía con anterioridad de que iba a haber esa fractura, de que iba a haber ese problema.

Por lo menos cuando Diego Arria fue gobernador de Caracas, yo lo puse al corriente de todo esto, y me dijo nosotros vamos a trasladar a María Lionza a Caricuao, al museo del zoológico de Caricuao, yo le dije bueno doctor usted como gobernador usted puede hacer lo que quiera, lo que si le voy a decir es lo siguiente: "es preferible que usted compre un mono o un morrocoy o un caimán y lo lleve al zoológico que a María Lionza". Sin embargo, él no hizo caso y le metió la grúa, pero cuando le metió la grúa se le mató una hija en el carro donde venía y eso quedó allí.

Entrevistador: (Inaudible)

M. Ramos: La de ahorita, ya nosotros sabíamos, dicho por ella misma y suponíamos que iba a sufrir esa fractura, y que iba a ser restaurada, pero que iba a costar mucho. Indudablemente que las propias declaraciones del Alcalde Freddy Bernal, dijo por la prensa que le tenía seiscientos millones disponibles para la restauración, pero como esa estatua pertenecía a la universidad, o pertenece a la Universidad Central de Venezuela, la universidad metió un recurso de amparo ante el Tribunal Supremo, y el Tribunal Supremo falló a favor de la Universidad Central. Entonces la universidad se quedó con María Lionza, llegó Freddy Bernal y dijo que no iba a dar un centavo, llamó a los Restauradores Sin Fronteras para que hicieran una imagen semejante a la que estaba allí, y montaron esa allí. Indudablemente que esa no

puede estar allí, no puede estar allí porque, primero, el pedestal donde está montada ella es el pedestal de la original la que reposa en estos momentos en la casa Ibarra de la Universidad Central de Venezuela y esa que está en la autopista es algo que durará cuando mucho cinco años, cinco años nada más y después de los cinco años ya no sirve.

Entrevistador: ¿Por qué?

M. Ramos: Porque no está hecha de buen material. Entonces bueno llegó Freddy Bernal y puso esa réplica allí y si se observa bien la réplica se da cuenta de que la danta en la parte trasera está más bajita que la original. No, y hay una cantidad de detalles ahí que, no son en realidad de las dimensiones de María Lionza.

Entrevistador: Nosotras cuando fuimos a ver a María Lionza, vimos que le habían quitado como una (inaudible) de la nariz, ¿Usted sabe a qué se debe eso?

M. Ramos: Sí, eso fue en el momento de la caída se perdieron muchas, muchas partes, se habían perdido, partes del torso y la propia danta. Entonces nos enteramos de que Fundapatrimonio, la Alcaldía tenía esos pedazos, y por medio de Fundapatrimonio, nosotros recuperamos ocho cajas, entre esas ocho cajas están la capa de los senos, de la nariz y una cantidad de cosas más que justamente es lo que va a utilizarse para poder restaurar bien la estatua.

Entrevistador: ¿Y esto está en la casona?

M. Ramos: Sí, eso está en la casona.

Entrevistador: ¿Usted está de acuerdo de que todavía hay personas que no están de acuerdo de que María Lionza esté en ese lugar? Hay personas que dicen que debe estar en un museo y otras que dicen que no, que María Lionza se hizo para estar en la calle.

M. Ramos: Mire, aquí no hay museo donde quepa María Lionza, no hay, aquí no hay museo para ella. Entonces Fundapatrimonio se comprometió a hacer algo para meterla a ella, es como una especie de jaula, pero de vidrio, para que la gente llegara y la viera a través del vidrio. María Lionza en la montaña nunca estuvo enjaulada, ni estuvo amarrada, ni estuvo presa. Entonces lo mejor es que ella vuelva a su lugar de origen, si Dios lo permite y se puede, que vuelva a su lugar de origen que es la utopista y que esta réplica se lleve a Sorte, porque en Sorte están reclamando una réplica, ¿me entiendes? Entonces lo ideal sería que esta réplica la llevaran a Sorte, y allá se comprometerían a hacerle su mantenimiento a la réplica, como se le va a hacer el mantenimiento aquí a la original, que ahora si va a tener su mantenimiento.

Entrevistador: ¿Qué explicación le da usted entonces a la fractura?

M. Ramos: Falta de mantenimiento, falta de mantenimiento, eso es lo único. Eso no es que iban a haber desgracias, que iba a haber derramamiento de sangre, que iban a recoger a los muertos con pala mecánica, como alguien sacó en la prensa y dijo todo eso, eso es falta de mantenimiento, eso no tuvo mantenimiento nunca.

Entrevistador: Del pedestal en cuestión. Cuando se dijo que iban a mover a María Lionza, o que la iban a llevar a Plaza Venezuela, ¿Usted qué opina de esto?

M. Ramos: Mire, todo eso fueron declaraciones de la Alcaldía y Fundapatrimonio, sin haber consultado con la Universidad Central de Venezuela, ellos comenzaron a hacer su pedestal aquí, a hacer su réplica porque ellos pensaron que se iba a restaurar la original y la iban a traer para acá, pero si se trae para acá la original, la gente va a comenzar otra vez a tirarle flores ahí y la va a deteriorar, ¿entiende? Eso está hecho con un material demasiado difícil de conservar, ¿entiende? La original, como le digo el cuerno de ciervo, el talco, el aguardiente, la colonia, y una cantidad de cosas que se usan en ese tipo de ritos van a deteriorar más la imagen, usted ve, y la idea es mantener a María Lionza. Tener a María Lionza como un icono mitológico a nivel mundial, que es el único mujer, entiendes, y nosotros por lo menos aquí en Venezuela deberíamos sentirnos orgullosos de que María Lionza esté aquí.

Con respecto a la estatua, al torso y a la danta, yo no sé si el doctor Fernando de Tovar le dijo a ustedes que ya eso estaba casi listo, para comenzar pues a terminarla, el problema es pues que no hay dinero, y si no hay dinero no se puede continuar, y la alcaldía se niega a dar un centavo, ahora nosotros comenzamos a pedir colaboración. Aquí se ha enriquecido quizás un cuarto de parte de los millones de venezolanos que hay aquí se han

enriquecido con María Lionza y nadie ha puesto ni siquiera un centavo.

Entrevistador: Nosotras en nuestra tesis, tenemos, que es sobre el deterioro del arte urbano, tenemos varias obras, entre las cuales escogimos a María Lionza, pero nos llama mucho la atención, bueno tenemos muchas otras, está la Esfera de Soto, está el Colón, están varias de Plaza Venezuela; entonces nos llama mucho la atención, como María Lionza es la atrae a todos los medios, es la que resalta más y es la que a nuestra consideración ha resaltado más ¿Por qué?

M. Ramos: Porque María Lionza ya no es conocida aquí nada más, María Lionza es conocida a nivel mundial, mundial, y aquí se habla de las obras de Jesús Soto cuando se replica algo aquí, ¿Que deberían de recuperarse todas esas obras de Soto? No solamente las de Soto, todas, todas, todas las obras. Entonces María Lionza está a nivel mundial, a lo mejor Soto está aún siguiendo a María Lionza, pero difícilmente lleguen a tener la repercusión que ha tenido María Lionza a nivel mundial, por lo que le dije, precisamente María Lionza es un icono mitológico conocido a nivel mundial como mujer, porque usted me dirá ahí está la Estatua de la Libertad, pero la Estatua de la Libertad no es mitológico, ¿Entiende? Entonces hay que recuperar todo eso, todas, ¿Cómo se va a hacer? Fundapatrimonio verá, y Fundapatrimonio tiene la última palabra de iniciar toda esa reconstrucción.

Entrevistador: ¿En qué momento creció más el culto a María Lionza?

M. Ramos: Caramba. Es difícil porque toda la vida ha sido un culto y una creencia muy grande, claro la cantidad de seguidores de María Lionza hoy en día es demasiado grande y yo creo que en estos momentos ha crecido más que en cualquier otro momento, por la cobertura que ha tenido María Lionza, verdad, y que María Lionza ha sido pues el boom en este momento y seguirá siendo.

Entrevistador: ¿Usted quiere agregar algo?

M. Ramos: Darle las gracias a ustedes y que todo les salga bien y que esto sirva para otras tesis de grado más que puedan tener dentro de su universidad, y que ustedes están bien adoctrinadas en este momento.

Hannia Gómez, Fundación de la Memoria Urbana
(13 de junio, 2005)

HANNIA GÓMEZ

H. Gómez: Yo soy Hannia Gómez, arquitecto, maestría en diseño urbano en la Universidad de Columbia Nueva York, crítico de arquitectura, escritora, y promotora de la defensa de la memoria urbana en las ciudades de Venezuela. Entones, ¿de donde surge la Fundación de la Memoria Urbana? En la década pasada, en la década de los 90, yo estuve una actividad muy fuerte desde la tribuna de la columna de arquitectura del diario El Nacional, durante diez años, una columna que salía todos los lunes, y que a medida que fue pasando el tiempo se convirtió en una especie valuarte de las cosas de calidad, en nuestras ciudades, de calidad arquitectónica, de las obras de los grandes arquitectos, de los reconocimientos de los valores, al final de la década de los 90 empezó un fenómeno muy doloroso de destrucción de algunos de los iconos urbanos y arquitectónicos más valiosos del este de la ciudad, por los cuales, nosotros, quiero decir nosotros con los dos críticos de arquitectura que compartíamos esa columna, hicimos una defensa de esos, pública, de esos elementos que eran dos, uno en la urbanización Campo Alegre y el otro el edificio Galipán en la Avenida Francisco de Miranda.

La urbanización Campo Alegre empezó a ser amenazada desde el año 92, cuando se empezó a hablar del cambio de zonificación de la urbanización y en ese momento se conservaban todas las casas y los parques del urbanismo del arquitecto Manuel Mújica Millán. En el momento que

hubo el cambio de la zonificación hubo una destrucción masiva de esa arquitectura que era de las de más alta calidad en lo que era el Valle de Caracas. Entonces hubo como una especie de campaña a través de la columna y luego cuando vino otra vez la amenaza de demolición del edificio Galipán sobretodo en el año 1999 y 98 se hizo una campaña muy fuerte por el periódico y por todos los medios de comunicación social para indagar en la conciencia urbana de los ciudadanos de la ciudad, de los ciudadanos, de los caraqueños. Para ver hasta que punto les dolía o no la desaparición física de las cosas, de uno de los elementos más bellos de la memoria urbana de la ciudad. Y la sorpresa de nosotros fue encontrar que la gente estaba muy concientizada y muy dolida y muy reacia y muy con ganas de ponerse activa para detener esta destrucción, sin ningún resultado, porque la campaña no dio ningún resultado. Campo Alegre se destruyó en un porcentaje muy grande, y el edificio Galipán el 28 de diciembre de 1999, justamente durante la vaguada de la Guaira, mientras había ese desastre y que la gente estaba como atenta a otra cosa se demolió, lo demolieron.

Entonces en enero del 2000, luego de esos fracasos, yo decidí y habiendo puesto tanta energía, tanta voluntad, tanto trabajo, con la Facultad de Arquitectura, con los estudiantes, con las comunidades de Campo Alegre y de Chacao y de toda la ciudad para proteger estos iconos, decidí que esa derrota tenía que convertirse en un elemento para el futuro y capitalizar toda esa opinión pública y toda esa ola de conciencia para algo positivo.

O sea, que no todo fuera, se acabaron, se destruyó el patrimonio y no quedó más nada. Entonces fue cuando decidí hacer la Fundación de la Memoria Urbana, que comenzó siendo simplemente Fundación de la Memoria y luego al unir la experiencia y el aporte del profesor Graciano Gasparini, asesor de la UNESCO, para Latinoamérica, y la autoridad más grande del patrimonio que existe en el país, él me dijo que era bueno que le agregáramos la palabra urbana al final para que la gente entendiera de lo que se trataba y efectivamente ha sido y es útil.

Entonces entraron a participar en el consejo directivo una cantidad de gente importantísima como por ejemplo, el decano de la Facultad de Arquitectura en aquel momento Abner Colmenares, que es actualmente el presidente de la Fundación Andrés Bello y que está liderizando la construcción de la Zona Rental. Luego otras personalidades más como por ejemplo, Allan Brewer-Carias, que es el abogado que está, que es más experto en derecho humano y en patrimonio de la ciudad latinoamericana que tenemos. Figuras como Carlos Duarte, que ha sido presidente del Museo de Arte Colonial, actualmente es su vicepresidente, conocido por sus estudios de la arquitectura colonial y de la historia del mueble, de la historia del arte colonial. Bueno y así sucesivamente, Luis Alberto Crespo, presidente de la Casa de Bello, Martín Vivas, Premio Nacional de Arquitectura y personas que son importantes y que se convirtieron en

asesores de la gestión de la Fundación de la Memoria Urbana.

Inmediatamente, empezamos a tener una voz en todos los escándalos, o escándalos por desatarse en todo lo que se refería a cosas que querían ser alteradas en la ciudad. Recuerdo que de las primeras cosas que participamos fue en el intento de cambio de uso del Palacio de Miraflores, que se quería transformar en una Universidad del pueblo, algo por el estilo. Nosotros salimos por el periódico y dijimos que ese un monumento histórico nacional y que la Ley de Patrimonio prohibía su cambio de uso. Entonces gracias a la cobertura que los diez años anteriores había tenido yo, y al apoyo del periódico por formar parte del equipo, pues los periodistas fueron muy receptivos cada vez que nosotros acudíamos con una denuncia de este tipo, pero denuncia bien intencionada porque la idea era tratar de preservar el patrimonio de los caraqueños, preservarlo para bien. Entonces así empezaron a ocurrir cosas, inmediatamente después vino el intento de demolición del Hotel Ávila en San Bernardino y entonces a través del presidente del Instituto de Patrimonio Cultural hicimos, se hizo un decreto de bienestar cultural y unas conversaciones con los propietarios para que no demolieran el hotel Ávila que es la obra, única obra en Latinoamérica del arquitecto del United Nations, Wallace Harrison, y el único hotel de su carrera. O sea, una obra importantísima que por descuido y por falta de cultura y de conocimiento aquí lo querían demoler, entonces la participación tuvo

que ser y eso es lo que ha signado un poco la labor de la Fundación, pública, mediática. Ustedes que son estudiantes de comunicación social se deben haber dado cuenta de eso, y es que lo que pasa es que si no es así no hay manera de que nadie haga caso.

Entonces nos hemos dado cuenta de que es a través de lo medios que la comunidad se involucra, todo el mundo lo sabe, las autoridades. La única manera de que respondan es cuando la cosa se vuelve pública, y en algunos casos tuvo un efecto inmediato. Inmediato en el sentido de llamar la atención, corrección en el rumbo del tema y pasábamos a una situación de producción. Pero luego hubo unos casos que fueron absolutamente polémicos, uno de ellos fue, el primero de ellos fue el de la estatua de María Lionza, y el otro fue el de la casa número 27 de Campo Alegre, que fueron casos de diferente índole, pero que se convirtieron en escándalos públicos. Porque la Fundación de la Memoria Urbano trató de, en el caso de María Lionza, trató de defender la memoria urbana del lugar, es decir, la pertenencia de escultura, de la obra, al ámbito de la Ciudad Universitaria, a la gesta histórica de la epopeya universitaria. Es decir, la construcción de las obras de arte junto con la universidad, la ubicación en el lugar y todo lo que significa marcar un sitio con una obra de arte hasta que se convierte en parte de la imaginaria de los caraqueños. Un poco la lucha también a partir de ese punto, de esa tradicional fuga de las estatuas de la ciudad que es una de las cosas más dañinas contra la identidad de los

caraqueños, que se ha hecho impunemente desde hace muchos años. Es decir, ese cambio de lugares de piezas de arte, cambios en los nombres de los lugares, transformación de las cosas sin tener en cuenta la tradición de la vida ciudadana. Una especie de violación de la herencia de los caraqueños, que ha sido muchas veces abusos y agresiones por parte de los funcionarios de turno de las diferentes instituciones del Estado y privadas también. Entonces bueno, yo creo que hubo por supuesto una politización del tema que nosotros no estábamos buscando porque básicamente nosotros teníamos eran los argumentos técnicos pero, desde el punto de vista de lo que resultó al final yo creo que fue bueno porque la colectividad se dio bastante cuenta de lo que significa defender a sus ciudad y aunque unos abogaran por un punto de vista o por el otro hubo una participación y yo creo que esa participación, es positiva, fue positiva para el avance emocional de la cultura urbana de la ciudad.

Luego con la casa 27 fue otro tipo de lucha porque allí había un bien de interés cultural decretado en gaceta que se intentó demoler. Entonces nosotros justamente por un llamado de unos vecinos, que es interesante. La Fundación de la Memoria Urbana no es Dios, o sea, nosotros estamos aquí y en este momento pueden estar demoliendo una casa de Guzmán Blanco, en el centro histórico de la ciudad, y nosotros no nos enteramos, si no hay un vecino que nos de la voz de alarma nosotros no podemos acudir en su ayuda. En el caso de la casa 27 es un vecino que llamó, y pudimos llegar

antes de que la terminaran de demoler. Llamar al periódico, llamar al IPC, y entonces se paró la demolición, y efectivamente hubo un otorgamiento de un permiso de demolición contra un bien de interés cultural. En ese sentido el escándalo se armó porque justamente había habido una falta en una función de una autoridad municipal, no reconoció la Ley de Patrimonio.

Entrevistador: Por lo menos una pregunta, hay personas que, por lo menos hay obras cinéticas...

H. Gómez: ¿Obras qué?

Entrevistador: Cinéticas, que se han robado las piezas, y nadie sabe quien ha sido; pero hay personas que dicen que esto puede ser, no tanto porque las piezas se utilicen... el aluminio para ser fundidas, sino porque el venezolano ha llegado a un punto que no se siente identificado... ¿Cuáles son las explicaciones de que el arte urbano en Caracas, esté así?... Porque hay personas que dicen que el arte cinético, el venezolano no se identifica con esas obras y por eso va y las destruye.

H. Gómez: No, mira yo creo que nadie que tenga, aquí lo que está pasando en verdad, verdad, verdadera, en mi opinión es que hace varios años, eso lo puedes, no sé cuanto (pero eso lo podrá decir un sociólogo, como Tulio Hernández) ha habido, yo pienso que desde el Caracazo, ha habido una toma de la ciudad formal por los habitantes de la ciudad informal. La marginalidad, la delincuencia, la gente de menores recursos, la gente que necesita robar para comer, esa gente ha tomado la ciudad y son ellos los que han desbaratado las esculturas. Yo no creo en

vandalismo por vandalismo. A mí, yo no creo que ningún venezolano que haya estudiado educación primaria, educación secundaria, los que han ido a institutos tecnológicos, nadie de esas personas, ningún vecino de cualquier urbanización, La California, ninguna persona que tenga digamos medianamente entre conciencia que está viviendo en una cosa que es la ciudad, y que la comparte porque vive en ella, trabaja allí, etc., no atenta contra esas cosas. Ni porque sea cinética, no cinética, ni porque a ti te guste ni porque no te guste, ¿Ok? Porque hay muchas obras de arte que a uno no le gustan y uno no va y atenta contra ellas o con las que no te identificas.

Si tú tienes la educación y la conciencia ciudadana eso no ocurre jamás. Este es un problema de delincuencia y este es un problema de control policial y esto es un problema de desbordamiento de una situación, de una ciudad que está desbordada. Más del 50 % de los habitantes viven en ranchos y esas personas la mayoría - no es que tú quieran satanizar a la gente de los ranchos porque no es así- pero hay un porcentaje de personas que viven en las zonas marginales que son delincuentes. Son ellos, los lateros, los ladrones, son ellos los que se han dado cuenta de que todas esas obras están hechas de materiales nobles, cosas que se pueden vender y cosas que son más productivas, si tú las usas y las vendes que una baranda en las autopistas, esa es la realidad.

Entrevistador: Por lo menos en la obra de Rafael de la Cova, en el Colón, él diseñó la obra y diseñó una página

Web que decía: “el día de la resistencia indígena vamos todos a la Plaza Venezuela”.

H. Gómez: Bueno ya lo de Rafael de la Cova vino después de lo de María Lionza. Es decir, cuando la ciudad estaba discutiendo la cosa, es decir aunque Fundapatrimonio tenía unos argumentos absurdos y nosotros teníamos nuestros argumentos. Por este lado, había una discusión, una polémica, una polémica sana pues, aunque fuera encarnecida era una polémica. Pero ya lo de después, lo de... fue a partir de viendo todo el acaparamiento mediático del tema fue un aprovechamiento por parte de un grupo político para hacer lo mismo. Es otro tipo de cosa, y ha sido además muy... les salió el tiro por la culata. Porque evidentemente lo que hizo fue arruinarlos como grupo, porque eso no lo aprobó ni los grupos que están con esas fracciones políticas ni por la oposición.

Yo creo que fueron rechazados por los dos lados, pero allí hubo también robo, el Colón cayó, pero hubo una de las piezas escultóricas que se la robó un latero, la Reina de las Doncellas cuando cayó, en las pocas horas se la llevaron, es decir (...) Pero estamos hablando en términos generales. Tú me dices a mí que si hay algo de la sociedad contra las obras cinéticas yo no creo, aquí hay delincuencia simple y pura en un nuevo esquema que es el desvalijamiento de los bronce y de las piezas, de los pernos de la obras cinéticas que eso tiene un valor real, y hay quien lo compra. Es igualito que los robos en las casas, cuando te roban a ti, -como me robaron a mí que me robaron todas las obras hace un año todo eso- hay alguien

que lo compre. Tu vas por el centro histórico y hay gente que te compra oro, bueno igualito hay lugares que te compran el bronce y te compran el estaño y te compran el hierro y te compran el aluminio. Allí hay un problema de vigilancia que no se ha resuelto, porque tú no ves, a pesar de que la Esfera de Caracas la desmantelaron tú no ves allí a ningún policía.

Exactamente. No ha habido la voluntad de... Yo hubiera sido gobernador armo un cuartel de, un escuadrón de vigilantes de patrimonios y los armo y los pongo al día siguiente del levantamiento del Rafael de la Cova, del no sé que tal al lado dos o tres hombres guardianes allí, por años, hasta que pase esta situación, que fue lo que hizo el alcalde de Nueva York cuando estaba empezando a ocurrir lo mismo en Nueva York. Es decir, eso es un problema psicológico cuando tú, eso es lo que llaman el efecto de la ventana rota. Cuando tú en una ciudad permites que alguien tire una piedra, te rompa una ventana de un comercio y tú no lo repares al día siguiente, esa noche vas a ver que hay una ventana rota en otro lado y es un efecto que se multiplica. Si tu no, inmediatamente refraccionas el daño, la sensación que tiene la población es que no importa, que no hay quien vele por eso, de que entonces yo puedo seguir adelante, y eso es lo que ha pasado aquí. Aquí se dejó llegar las cosas demasiado lejos, entonces si tu no le pones coto a esto, que nadie le ha puesto porque ha estas alturas de la vida nadie le ha puesto coto a eso, OK, eso va a seguir ocurriendo, eso va a seguir ocurriendo.

Entrevistador: ¿Pero quién le debe poner coto a eso?

H. Gómez: Las autoridades municipales, las autoridades municipales tienen que hacerlo. Proteger todo lo que está en la calle y que es de todos los ciudadanos. Porque es decir, por lo menos las obras de arte urbano, por lo menos hay cosas que están en los edificios que también se las roban los letreros de los edificios de los años 50, 40 que son de bronce. Los mármoles de los zócalos de los edificios de los años 40 -cuando todavía había mármol- se los roban. Es decir, todo lo que es incluso patrimonio privado que es de la ciudad, pero que está en la calle, también se lo roban. Claro tu no le puedes pedir a las autoridades que ellos vigilen el patrimonio privado, pero si el público y eso lo tenían que haber hecho. Si lo hubieran hecho ese proceso se hubiera revertido, pero es que aquí estamos desbordados de problemas sociológicos y económicos, es una cosa, por eso es que no hacen nada. O sea, a mí me parece que los periódicos hablando, denunciando, denunciando el robo lo que hacen es recrudecer el problema porque al seguir hablando de la cuestión es seguir dándole propaganda, es lo de la ventana rota, los que están robando dicen a mira pasó esto y nadie hizo nada, vamos volver a robar esta noche.

Yo diría que hay un efecto negativo de la labor periodística que es que yo creo que los periodistas realmente no se dan cuenta de lo que hacen a veces; porque en vez de exigir respuestas de las autoridades, denuncian, denuncian los robos. Entonces tú en vez de ver, es como las muertes, mueren y mueren personas, la

gente se insensibiliza y eso es lo que ha pasado y es lo que pienso yo que es lo que está pasando.

Entrevistador: Pero muchas veces las autoridades no quieren dar respuestas.

H. Gómez: Bueno entonces... ¿Qué nos toca a nosotros?, a nosotros nos toca exigirles que las den, y ¿Cómo podemos hacerlo? Bueno ustedes con su documental hacen una especie de conclusiones donde exigen esto. Lo mismo los periodistas, debería haber un cambio de actitud. Yo particularmente siento que es un problema que tiene solución, pero que no se le ha dado solución. La solución no se ha querido imponer, es decir, aquí hay una cuestión que es terrible que es el populismo, aquí todas la autoridades de oposición y de gobierno no quieren atreverse a ir contra, o sea, no quieren ser mano dura. Entonces si tú no tienes mano dura no puedes poner orden, no puedes poner orden, porque estos son millones de personas en situaciones precarias, muriéndose de hambre, ¿Cómo haces, cómo haces? Tú quieres tener una ciudad y necesariamente tienes que poner mano dura, es que no tienes ni el derecho a escoger, porque entonces lo que pasa, es lo que pasa lo que estamos viendo. A mi parece que lo que estamos viendo es resultado de la blandenguería de las autoridades, es blandenguería.

Entrevistador: Como no sea la falta de dinero...

H. Gómez: Bueno hay dinero para muchas cosas, yo veo que hay la publicidad está exacerbada por toda la ciudad a esa gente ¿Por qué no le pechan un impuesto? Están es desbaratando el contexto urbano con la ciudad, están

desbaratando ¡No! Lo han desbaratado, lo han destruido, lo han corrompido, Y la gente esta, ¿Porqué no les cobran impuesto? Un impuesto tan grande que vaya todo para el ornato y la protección del patrimonio urbano. Yo creo que aquí hay mucha gente que está haciendo acá lo que no tiene idea de lo que hay que hacer, por lo menos en ese ámbito. Yo no te digo en todo lo demás y son ellos lo que tienen que decidir, son ellos los que tienen que hacer las cosas, eso es lo que pasa. Nosotros lo que tenemos que hacer es decirlo, ahora yo te digo a mí me parece que también la prensa que está constantemente denunciando, la denuncia constante también es negativa porque es que tú te sientes que estás metido en un mar de un hueco negro del que no puedes salir y esta situaciones horrible porque es destructiva psicológicamente, sientes que esto es incontrolable que nadie le puede poner coto. Mentira, eso tiene una razón, una manera, como se ha hecho en otras partes, que tú crees que en otras partes no hay delincuencia, que en otras partes no hay problema social, tú crees que otras partes no hay miseria. ¿No hay hambre? niños de la calle, en todas partes hay, en todas partes. Estamos, por supuesto, esa situación y es triste y queremos arreglarlo. Pero tú no puedes decir, o sea tú no puedes tapar el sol con un dedo, si tú quieres defender una cosa tienes que hacerlo, y la manera de hacerlo es muy clara.

Entrevistador: Una pregunta, ya nosotras entrevistamos a María Teresa Novoa, y ella nos decía que ya esos sitios donde estaban esas obras han cambiado, se han

empobrecido. Como que la obra tiene un período de vida, como que llega un momento en que ya...

H. Gómez: No, yo no estoy de acuerdo con eso, yo creo que, no eso, ella quería cambiar su cultura como fuera y esa fue la gran lucha contra Fundapatrimonio, hay obras de arte en la ciudad que están bien ubicadas, que fueron bien ubicadas desde el comienzo y que en el tiempo nadie ha discutido su ubicación. Mientras más acertada sea la ubicación de la estatua más tiempo permanece en ese lugar, hay otras que han estado desacertadas desde el comienzo y por lo tanto eso ha generado caos en el lugar, por ejemplo, ¿Quién ha querido en esta vida mudar el obelisco de la Plaza Altamira? Nunca, nadie, quien ha querido mudar El Atleta de Narváez que está frente al estadio olímpico, nadie.

Hay esculturas que están puestas, por ejemplo, o el Indio que está en Paseo Los Próceres, o por decirte una que sea más figurativa, la misma estatua de Bolívar. Hay estatuas y hay obras de artes que son incuestionables, pero hay otras que están mal ubicadas por ejemplo el Abra Solar o la obra de Cruz-Diez. Esa especie de tiradero de obras de artes en que se convirtió la Plaza Venezuela es un desastre, por eso es que cuando Domingo Álvarez dice que la van a reubicar en el patio de Cultura de la nueva GAN bienvenido sea, porque ése va a ser el lugar adecuado para una obra de este calibre y de esas dimensiones que es tan protagónica que ella debe estar sola, ella es una gran puerta, una gran obra; ella no puede estar en una especie de jardín de piecitas, de carnaval de piecitas

porque eso no es la idea, esa es una gran pieza que requiere espacio para ser contemplada. Entonces está tirada allí junto al Colón, junto al otro y al otro y así sucesivamente.

Entonces, hay sitios que se convirtieron por sí mismos en lugares para la historia, como el sitio de María Lionza. Y esa era la gran discusión porque los seguidores del culto no querían que se la movieran, los protectores de la defensa de la memoria urbana tampoco porque ella había creado un sitio, un escenario, frente a los estadios. Entonces la ciudad se va construyendo en el tiempo también, hay sitios que se van consolidando y para siempre, entonces ¿quién tiene derecho a cambiar eso? la ciudad lo decide. Hay una cosa que se llama el urbanismo a principios del segundo hombre, que es una de las lecciones del urbanismo que dice, cuando Borromini o Bernini decidió en Florencia o en Roma que una escultura o una fuente estaba en un lugar llegó después, él se había muerto, y vino un príncipe 50 años más tarde y le hizo el piso a la plaza que está alrededor de la fuente y después 200 años más tarde vino un rey que construyó alrededor un pórtico, alrededor del pavimento que hizo el príncipe y alrededor de la fuente que hizo Borromini, y con el tiempo lo que se va haciendo es que se va, el primer hombre hizo una cosa bella, el segundo la reforzó, el tercero la embelleció, el cuarto la protegió y así las ciudades van sumando reafirmaciones y no destrucciones.

Si alguien crea aquí en esta ciudad algo bello, nadie tiene derecho a destruirlo. Lo que tienen es el

deber de embellecerlo, protegerlo, mejorarlo. Aquí no hay, pareciera, que mejorar algo no está dentro del vocabulario de los funcionarios porque el que mejora algo no es tan llamativo como el que hace una cosa nueva. ¿Tú me entiendes? Y desde el punto de vista de justificar una gestión, ahí, remozaron el lugar donde está, vamos a ponerte una escultura x, la plaza de San Juan, donde está la de la plazoleta de las palomas, ¿Quién ve eso? A nadie le importa, eso no es noticia, no es tubazo, eso no es nada. En cambio decir, cambiamos a María Lionza para tal parte y le creamos un pedestal, eso sí es gestión gubernamental. ¿Tú me entiende? Entonces eso es falta de cultura en el fondo, eso lo que es, es falta de cultura urbana.

Entonces en términos de la evaluación del Abra Solar que yo creo que es la más interesante, yo creo que hay cosas que estuvieron mal ubicadas -fíjate tú- el Abra Solar fue hecha para una bienal de Venecia y el sitio que escogió Alejandro Otero para ubicarla fue en la playa del Lido, o sea, una playa porque estaba ella sola frente al mar, con un espacio abierto gigantísimo. Luego prácticamente la tiraron en Plaza Venezuela, yo creo que allí prácticamente hubo una gran equivocación histórica y luego esa acumulación de obras de arte, yo creo que ése es una especie de problema que tenemos que resolver para la ciudad, allí está en particular, yo pienso, pero hay otras cosas que no, que tienen que ser respetadas para siempre.

Entrevistador: Por lo menos, por otra parte hemos encontrado opiniones, por una parte están destruyendo las obras cinéticas, por otra parte.

H. Gómez: ...urbana, gobernadores, alcaldes, concejales sean gente que sepa lo que es una ciudad, y que sepan de cultura urbana y que sean gente que conoce arquitectura, y que conoce de espacios públicos, y que sabe urbanismo. Tú no te consigues eso en Europa y en las grandes capitales americanas, es gente que sabe, porque es que aquí todo el mundo cree que puede ser un funcionario público importante en la ciudad sin saber absolutamente nada y eso no es así, tú tienes que saber. Si tú te vas a postular para un cargo, debes demostrar que tú sabes, vamos a suponer que tienes voluntad, voluntad del gobierno, voluntad de hacer, pero es que para poder haber tienes que saber. Porque que lo que pasa que entonces cuando tu estás en el poder te equivocas y entonces tenemos que salir los que no somos funcionarios los que no somos nada a armar escándalos por el periódico y armar escándalos y escribir artículos, y es una lucha eterna y perenne. Sería todo más fácil por lo menos si la gente se diera cuenta de la importancia por ejemplo de las aceras, este es un gobierno populista, es un gobierno supuestamente preocupado por los pobres, los pobres como andan, los pobres andan a pie, y tú no ves que haya en ésta gestión en ninguna parte construcción de aceras, ni para los inválidos, ni para los lisiados, ni para la gente especial, ni para la gente mayor, ni para los niños, nada, o sea, hay gente que va en la calle y tienen

que saltar obstáculos para no ensuciarse y es lo más popular, no barato, pero lo que está más en contacto con la gente, más que el transporte público y no hacen nada, pero hay como una falta de convicción en todo esto.

Entrevistador: ¿Nos puedes explicar el ejemplo que estabas dando de Nueva York, de lo que pasó, lo que decidió hacer el alcalde?

H. Gómez: Bueno eso fue en los años 70, Nueva York tenía una crisis muy grande, había basura por las calles, había delincuencia, había oscuridad en las calles, la gente había vendido la mayor parte que tenía apartamento, gente del extranjero, había un vacío, había un bajón pues, en la economía de la ciudad, muy grave, y nadie quería ir a Nueva York. Era la ciudad del vicio, la ciudad de la delincuencia, entonces era un peligro no. Entonces vino un alcalde, era un alcalde, ahorita no me acuerdo cuál era el alcalde, creo que era Giuliani, antes de ser gobernador, fue alcalde, entró por la puerta diciendo que él no iba a permitir un solo robo más, ni un solo acto de delincuencia urbana, ni un solo acto de agresión contra la ciudad. Entonces puso a la policía a combatir básicamente esas acciones físicas que se veían, que eran visibles, es decir, los graffiti en los autobuses, este... la basura en el metro, las ventanas rotas en los comercios, la falta de iluminación, es decir todo aquello que te hacía la ciudad más agresiva visualmente. Entonces empezaron a reparar, a pintar, a limpiar, es decir, era casi como una cosa cosmética y eso revirtió la acción delincencial y eso está demostrado, son casos

demostrados en la historia de una ciudad, que revirtió y bueno, Nueva York se recuperó. Luego hubo la campaña de I Love New York, y todas esas cosas que vinieron después, pero digamos que primordialmente el no dejar que pasara una sola reacción más, y aquí tiene que haber algo parecido me parece a mí. Yo por lo menos veo en la Esfera de Caracas eso que puso el artista, ¿Cómo se llama?... Benaím, Ricardo Benaím, la lona esa que dice Jesús Soto, y nadie la ha quitado. Yo creo que nadie la ha quitado porque están realmente conmovidos de que todavía, cada día que pasa, las autoridades de Sucre, no le han encomendado al taller de Soto que restauren esa pieza y no han puesto o sea, porque eso no es una decisión así, eso tiene un costo, cuántos millones de bolívares es que son, no sé cuantos son, pero si la comunidad está dolida, ¿Porqué no lo hacen? Eso es tan fácil, está el taller Soto, está el dinero, recuperamos la obra, lo tienes que restaurar y no lo van a hacer, entonces seguirán robándose las varillas que quedan.

Te expliqué lo de Nueva York, yo creo que fue Giuliani, que después pues gobernador primero fue alcalde, y bueno nada esa experiencia, esa es una experiencia que me acuerdo cuando estaba Peña que estaban aplicándosela a la delincuencia, pero es una acción que es una tesis, es una tesis de gobierno igual, y yo creo que en una ciudad tan grande (...) Cuando tú realmente sientes que si hay delincuencia. Yo me acuerdo cuando yo fui a estudiar a Nueva York en el año 83, que ya digamos se había revertido un poco la situación, yo me acuerdo

que lo primero que hacían en la Universidad cuando recibían a los estudiantes no era Welcome lectura del rector, nada de eso, sino era el director de los policías de Nueva York con su uniforme y todo era el que te daba la charla, y te daba las instrucciones de cómo caminar en la ciudad, que no miraras a los edificios para arriba en los rascacielos porque era como que le estuvieras diciendo a los ladrones róbenme, róbenme. Todas esas instrucciones para que tú veas el estado de inseguridad que había, y ellos tenían que ser así porque la gente que llegaban nuevos, turistas, estudiantes, a estudiar, estaban en la luna entonces bueno, eso yo creo que es una...

Entrevistador: Por lo menos ahí, yo no me acuerdo quien fue que nos dijo eso, que pareciera que existe digamos que una, esto es una hipótesis claro, en destruir digamos que los iconos de lo que fue la democracia, las obras de cientismo, ahí está el encendido de las torres de Parque Central, y que lo que se busca es que ahora se traiga una nueva memoria.

H. Gómez: Es que la memoria no se borra. Yo creo que son brutos, son realmente brutos, para mí eso es realmente brutalidad, porque cuando tú agrades una cosa lo que estás creando es el efecto contrario. O sea yo creo que cuando ellos demolieron, tiraron la obra del Colón, crearon un efecto contrario incluso en sus mismos seguidores. Porque en el fondo esta revolución -entre comillas- no tiene tantos años como para revertir la venezolanidad de la gente, o sea, aunque estén de un lado

o del otro, tengan un contrato, o estén funcionarios de algo, todos somos venezolanos, y hemos sido desde hace 30, 20, 15, 10 años, 40, 50 años. Hemos sido venezolanos antes de que llegara Chávez, y se creara este ideario revolucionario de ellos, entonces la gente tiene su corazoncito de antes y no pueden odiar lo que ha sido, de lo que han estado orgullosos toda su vida eso es contraproducente, y me parece que es una mala propaganda que se están haciendo, pero ellos mismos no lo saben.

Es más, ojalá sigan haciéndolo porque me parece que es antídoto mayor contra la misma causa que ellos están promulgando. Porque ninguna causa política puede ganar a partir de la destrucción, eso es perdedores, son unos losers. ¿Entiendes? Entonces que sigan, que destruyan, para mi mejor, que se instalen, rompan las guayas del teleférico, que vuelen el viaducto número uno. Mientras más lo peor para ellos, porque eso es destruir lo venezolano, lo venezolanos, todos los chavistas o todos los revolucionarios son caraqueños. Venezuela es nuestra, o son de... la ciudad es nuestra. Entonces mira, eso es absurdo, yo creo que aquí hay que tomar las cosas con responsabilidad y seriedad, y hay que reclamar a quien hay que reclamar, lo que tienen que hacer que no lo hacen. Es igualito con los barrios, los barrios esto y lo otro y lo que están es condenando a los barrios a la marginalidad, lo que hay que tomar son acciones, drásticas de involucramiento urbanístico en los barrios; es decir continuar las avenidas para arriba, sacas unos cuantos ranchos, los tiras abajo, pero comunicas la

ciudad. Haces que el arriba y el abajo ya no exista más. Pero nadie quiere porque es antipopulista, sacar mil familias de los ranchos y ponerlas en otra parte, nadie quiere por eso es que los barrios están condenados a ser lo que son mientras que los gobernantes le tengan terror a perder su popularidad.

Ellos le tienen miedo a perder votos, y por eso no hacen las cosas definitivamente bien, pero bueno. Ustedes me verán a mí, nos verán a nosotros, aquí lo que ustedes están viendo es el inventario de la arquitectura moderna de Caracas, de todas las cosas, las riquezas y los tesoros, que estamos, que tenemos en la ciudad, el patrimonio cultural, nos han encargado a nosotros, hacer la lista completa que te ubique. Que todo el mundo conozca donde están, y no solamente eso sino que nos han pedido que tengamos ya las categorías de la clasificación de patrimonio, y hemos incluido, ahora el arte urbano forma parte del inventario del patrimonio arquitectónico, la plaza con sus esculturas, ya es un todos, el espacio con su marco y ese es un avance que se logró la semana pasada cuando nosotros... Cuando nosotros entregamos nuestro informe y nos lo aprobaron. Entonces, digamos que todas estas discusiones lo que están haciendo es impulsar que desde adentro desde la parte seria estén, hayan cambios. Entonces yo creo que en el futuro va a ser un poco más difícil que nos muden las estatuas, y va a ser un poco más difícil porque van a estar en una lista.

María Elena Ramos, Investigadora independiente,
Ex-directora del Museo de Bellas Artes
(20 de junio, 2005)

MARÍA ELENA RAMOS

Entrevistador: ¿A qué se refiere el concepto de arte urbano?

M. Ramos: Bueno, el concepto de arte urbano es muy amplio en verdad.

M. Ramos: Ok, es indiferente, ok, empiezo entonces. El concepto de arte urbano es muy amplio. En realidad no, tradicionalmente se entendido como arte urbano sobretodo un arte escultórico, un arte de grandes piezas escultóricas, tridimensionales, que se colocan en plazas, en avenidas. Y ese arte a su vez se puede dividir en las esculturas tradicionales de Boulton, las estatuas de (Inaudible), las estatuas ecuestres del héroe de un país, el Bolívar de todas las plazas Bolívar de las ciudades de Venezuela, es un caso paradigmático en nuestro país, o grandes hombres de la humanidad, de la ciencia, de la cultura, destacados, de la política, de las letras, que están dándole nombre a una avenida y tiene que aparecer su escultura. De Boulton, una escultura clásica, tradicional, la modernidad, irrumpió con otro tipo de esculturas también tridimensionales y cuando normalmente el espacio es mucho más amplio, haciendo una interlocución con el entorno arquitectónico y urbanístico y vial, dependiendo de las ciudades, y el caso del arte abstracto constructivo tuvo una participación muy fuerte en las ciudades.

En el caso de Venezuela, además, que formamos el proyecto de la ciudad universitaria de Caracas, la

importancia de un arte urbano que en aquel caso estaba más referido a un contexto si bien urbano también cerrado, un contexto como una gran casa, como un lugar en donde estaban los grandes murales, y estaban las esculturas abiertas, o las esculturas tridimensionales cerradas, a lo largo del camino de los estudiantes. Hoy en día cuando se habla de arte urbano se está hablando de algo que es mucho más grande en realidad, que trasciende la escultórica tradicional y que incluye gigantografía, esculturas de luz, arte efímero de muchos tipos, la relación de la teatralidad y de la danza con la escultura, la intervención de esculturas tradicionales a la manera de estas a las que me refería al principio; pero intervenciones efímeras hechas sobre ellas, como por ejemplo lo que hicieron aquí los artistas del grupo de la cultura cuando intervinieron esculturas tradicionales con máscaras anti-gas con un acto que era a la vez estético, ético y político. Las diferencias de este tipo de arte urbano con el otro son muchas, y yo creo que apuntan fundamentalmente a las diferencias en el tiempo y la temporalidad. Se pretende de una escultura clásica, tradicional, volumétrica, de la escultura del héroe, del caballo de Bolívar, desde el gran genio de la cultura que está erguido allí en un pedestal, que se pretende que dure, que sea temporalmente duradero, como queremos, se quiere, que sea la gloria de ese líder o de ese genio.

El arte, el arte efímero en cambio no quiere durar, su condición natural es no durar, esas dos situaciones de durar, de quererse como duraderos, de buscarse, de

situarse como duradero, o de quererse como no duradero, como irrumpiente, como fluido en el medio del fluido urbano, son dos condiciones que también van a llevar a otro tipo de problemática. Por ejemplo, una obra de arte puede contaminar una ciudad y una obra de arte puede ser contaminada por una ciudad, en el caso de las esculturas más tradicionales, y en el caso de muchas de las esculturas de grandes formatos de la modernidad, que también se hicieron en condición de duración, muchas de éstas esculturas cuando no tienen una proporción, o un sentido del equilibrio, de la escala, de la armonía, o del contexto, pueden ellas producir un daño visual, una contaminación visual en la ciudad. Pero en general también esas esculturas, esas, y las esculturas de los griegos, los grandes clásicos, arriba de sus caballos, pueden ser contaminadas por la ciudad, contaminadas por la mano de la naturaleza. Pero sobretodo contaminadas por la mano del hombre, agredida, golpeada, insultada, vandalizada, robada, deteriorada de mil maneras.

El arte efímero por el contrario podría resultar contaminante en un momento dado, pero como su condición natural es la de no durar, sería en todo caso una contaminación también efímera. Entonces, si por ejemplo alguien ve como contaminación de la cultura sería de la Plaza de las Tres Gracias. El hecho de que les hayan puesto estas máscaras anti-gas, el hecho es que esto es una contaminación muy efímera, al día siguiente ya no está, existe para el evento, existe para la acción, para la toma fotográfica, para la toma de un video, queda como

documento, pero no existe en esa durabilidad. Entonces, el arte urbano como ven hoy en día está por una parte muy marcado por la diversidad enorme de lenguajes que han permeado al arte, porque hasta incluso el arte de computadoras puede tener un espacio en la zona abierta de la urbe, y por otra parte está en esa especie de existencia temporal, que no se quiere, como el arte anterior, que no se quiere duradero, pero que al mismo tiempo es menos contaminado el mismo, precisamente, por esa misma condición.

Existen obras en una ciudad como Caracas, que ustedes están trabajando con un grupo de obras que son muy importantes. Todas ellas son obras duraderas, todas ellas fueron hechas para durar, no se pretendía que ninguna de ellas se fuera a arte efímero y sin embargo, la realidad de las agresiones las ha ido convirtiendo poco a poco en arte efímero, es decir, uno se pregunta, hasta dónde van a durar, hasta dónde van a poder ser arregladas, reparadas y luego mantenerlas, en cualquier momento puede volver a suceder lo mismo. La arreglan, la reparan y vuelven a ser agredidas.

Yo creo que en las obras que ustedes seleccionaron hay unas características que las diferencian. Bueno, evidentemente, cada obra es un mundo, es diferente, pero por ejemplo uno podría hacer una agrupación allí en tres obras como la de Otero, la de Soto y la de Cruz Diez, las tres que son obras afines, en el sentido de que son obras que pertenecen al trabajo del arte abstracto constructivo, algunas de ellas cinéticas, otras

simplemente abstracto constructivo. Hay otras obras totalmente diferentes como puede ser el mural de Zapata, o la María Lionza, que pertenecen al arte netamente figurativas, y la de María Lionza comparte terreno con un arte muy antiguo, con ese arte del que hablábamos al principio, con esas esculturas de Grecia, de gloria a un personaje, existente o mitológico como en este caso.

Y me parece que es importante al menos interesante, porque quiero profundizar un poco en la diferencia del vandalismo, no tanto en las diferencias de las obras que también es importante, pero que ustedes lo van a hacer en su trabajo, las diferencias del vandalismo que es grande, por ejemplo, el caso de la obra de Soto y el caso de la obra de Alejandro Otero son diferentes en cuanto al vandalismo que sufren.

Soto estaba claro y lo estuvimos conversando cuando esa obra se fue a instalar en ese sitio, de que por su fragilidad esa obra no era para un espacio de esa naturaleza. Yo también, yo lo sentía desde el principio que esa obra iba a ser deteriorada, esa obra consta de una serie de varilla muy fáciles, si se quiere, de, o bastante fácil en comparación con esta pieza, de poder desmontar, y son obras que son buscadas por los desvalijadores por su material, el material le sirve a ellos para cosas de la vida útil, de la vida práctica.

Entonces mucho de estos vandalismos tienen que ver, y eso es muy importante que ustedes lo utilicen, cuál vandalismo tiene que ver con el daño, la maldad, la barbarie, la sinvergüenzura; cuál vandalismo tiene que

ver con la forma de buscarse un elemento para construir sus casas, sus ranchos, para agregar un valor y satisfacer sus necesidades; cual vandalismo requiere un equipamiento profesional. Por ejemplo, y aquí podemos ver un poco la diferencia, así como Soto era frágil por su constitución, el Otero del cual también buscarían esos materiales como materiales constructivos, el Otero sin embargo, es una obra sumamente fuerte, dura, pesada, difícil de maniobrar como para pensar que ni a las horas de la luz del día, ni incluso a las horas de la oscuridad de la noche pueda ser fácil pueda ser fácil de robarse esas piezas, sin que halla algún tipo de anuencia de quienes deberían por lo menos estar vigilando. Entonces son, como ves, dos obras, de dos maestros, de la percepción constructiva, dos maestros del arte urbano, que tienen muchos años en eso y en ese sentido se parecen, pero son dos modos de vandalismo que implican una observación completamente diferente, de la de Soto prácticamente se esperaba que sucediera, no era demasiado sorprendente en un país que se vandalizan tanto las obras urbanas, pero la de Otero era casi impensable porque todo lo que se requiere de esfuerzo para que eso suceda, yo les voy a mostrar ahora a ustedes, para que graben no sé si quieren que se los muestre ya.

Entrevistador: ¿Ya?

M. Ramos: Ya, para que mantengan la secuencia del (Inaudible). Esta es la fotografía, esta, y así te voy contando mientras, esta fotografía que te estoy mostrando acá es de una obra de Otero, de una escultura que es

precisamente del mismo tamaño del mismo espesor, de la misma dimensión, de cada uno de los módulos que componen la escultura cívica de la cual estamos hablando, que está en la Plaza Venezuela. Esta escultura se subió con grúas y con una cantidad de hombres como ustedes pueden ver allí, que las esperaban en el tercer piso cuando la subían con la grúa, en una exposición que hicimos en el museo de Bellas Artes, a principios de los años 90, sobre Alejandro Otero, que se llamó Alejandro Otero, las estructuras de la realidad. Lo que quiero mostrarles allí con esto, es que vean lo pesado, lo difícil, lo complejo, incluso para un equipo bien preparado, y bien especializado en traslado de obras, esa obra no pudo entrar por las rampas normales, esa obra no pudo entrar por las puertas normales, esa obra pesaba inmensamente, allí tienen esa posibilidad de observar esto. Entonces son dos casos de vandalismo, de robo, completamente diferentes, si bien las dos obras, de Soto y Otero, se parecen en dos cosas, en que son producto del arte abstracto constructivo experto en ciudades y que creo que en ambos casos quienes robaron la pieza la robaron para ser utilizada como materiales.

Después están otros casos muy diferentes, creo que la obra de Cruz-Diez y la obra de Zapata si bien son tan diferentes, en el tipo de arte que manejan, están teniendo un tipo de vandalización más común, más común, en las ciudades. Son obras que están como más alcance de la mano del público, son obras que son vandalizadas parcialmente. Tienen esa característica en común, son

obras más reparables, quizá porque son obras vandalizadas parcialmente, más reparables parcialmente y bueno creo que son más comunes este tipo de daños en las ciudades. El caso de El Colón de la Plaza me parece un caso con un elemento, muy diferente, muy grave, muy peligroso a todos estos otros. El primer grupo que hablábamos que tiene que ver con gente que quiere robarse los materiales, y el segundo grupo que tiene que ver con gente que le quiere hacer daño a una obra por el gusto de hacérselo, aunque no se lleve después ningún material para su casa ni haga ningún uso de eso. Luego del caso de Colón que creo que tiene que ver con barbarie, se puede hablar de algo así, que además tiene que ver con lo de Otero en el sentido del peso de lo voluminoso, del peso, de lo difícil, de que eso no se puede hacer así si no es con anuencia de las autoridades, delante de todo el mundo, a una hora visible, donde además se tardan tanto tiempo las autoridades en darse por enteradas; ya se había, había sido arrastrado el Colón por un recorrido bastante grande cuando entonces es detenido y la preocupación que uno puede tener allí es como el discurso de un líder puede generar procesos ideológicos tan negativos en esto que es el componente político.

En el caso del Colón que no lo tienes en principio en el caso de otras obras. En los otros casos pueden tener un componente político posterior. Bueno el caso de Zapata es diferente, el caso de Zapata puede tener un componente político por ser Zapata quien es, por estar Zapata haciendo un tipo de caricatura diaria, muy

contundente, muy crítica contra una manera de pensar y de actuar en política, y eso evidentemente puede tener una actitud de respuesta. Pero, el caso de El Colón, es un caso realmente de barbarie estimulada de alguna manera, apoyada digo, que necesariamente cuando Chávez hace un discurso en donde habla mal de Colón no está queriendo decirle a la gente vayan y tumben el Colón, en ningún momento está queriendo decir eso, pero la gente según sus niveles de conciencia y según sus niveles de información procede a actuar, lo grave allí es, que las autoridades que tienen que frenar que una cosa como esa suceda, no lo frenaron, cómo es posible que suceda eso, allí en plena Plaza Venezuela. Otra vez en la Plaza Venezuela, allí es cuando uno se sorprende de que una obra tan poderosa, tan contundente como la de Otero pueda ser vandalizada de esa manera.

Luego el caso de María Lionza, que es un caso diferente, un caso interesante porque movió, esa María Lionza movió lo que ninguna otra de las piezas movió, fueron semanas, meses, yo no sé exactamente cuanto tiempo duró, pero en la prensa diaria, ya tú sabes, había siempre, reportajes, artículos, comentarios, entrevistas. La María Lionza movió muchas cosas porque es una pieza que corresponde, que pertenece a la cultura popular del venezolano, no solamente pertenece al arte nacional, sino que también pertenece a la cultura nacional, a la cultura de la calle, a la cultura además religiosa, una religiosidad sincrética y popular que tiene además un peso significativo que no se puede anular ni irrespetar.

De hecho, esa gente que durante años fue fiel a llevarle sus flores a esa María Lionza, para ellos no era simplemente una escultura que estuvo maltratada, una tanta, una de las tantas esculturas artísticas de la ciudad. Hay había un problema de identidad cultural y religioso muy importante. Además de toda aquella cosa que se hablaba de los que creen que hacer eso era enemistarse con los dioses, y toda una cantidad de cosas de otra índole mucho más compleja no, yo creo que en esta se abre un capítulo.

En el caso de María Lionza se abre un capítulo importante, en el caso de lo que son los valores verdaderamente apreciados por la gente. María Lionza ha sido apreciado por distinta gente, por distintas razones, y toda esa distinta gente con sus razones se fueron expresando de una u otra manera en esta prensa cotidiana que le dedicó, y es difícil que la prensa le dedique a algo más de tres días seguidos, eso es prácticamente misión casi imposible, y en el mundo de la cultura eso prácticamente no existe. Que la prensa le dedique tres días seguidos, cinco días seguidos a una situación, eso es prácticamente imposible, eso es solamente para los grandes acontecimientos o para los acontecimientos que siguen drenando angustia. Siguen drenando en el día a día, pasa el lunes, y el martes sigue siendo un sufrimiento, y el miércoles sigue siendo un sufrimiento y vuelve y sucede algún otro paso en la situación que vuelve a darle relevancia noticiosa a ese hecho.

Pero hubo ahí, los amantes del arte, los amantes de la cultura tradicional, de la popular, los amantes de María Lionza en cuanto a diosa, los amantes del arte urbano, los amantes ya no de María Lionza o de Alejandro Colina, ya no, sino los amantes de paradigmas visuales urbanos de sitios que enmarcan un sentido de lugar, un sentido como aspecto del lugar, un aspecto de pertenencia, es decir, para todos nosotros, los usuarios de esa autopista la María Lionza es un hito. La pregunta que ustedes podrían hacerse ahora y sería bien importante al profundizar en eso, es qué pasa ahora que ya no está la que era sino que está una copia. ¿Hasta donde la gente se siente satisfecha por esa copia?, ¿hasta donde la copia cumple esas aspiraciones? sea una mala, una buena, una regular copia, no se trata de eso, ni de que sea perfecta, se trata de que no es aquel elemento en el cual ellos depositaron afecto creencia, en el aspecto estético.

Porque estamos viviendo en un momento del país en el que muchas cosas se van politizando, aunque no hayan nacido como problema político. Como si es el caso evidente para mí, de todos estos que estamos analizando, el del Colón, el Colón nace como un problema de política mal entendida.

Pero el caso de María Lionza, caso que venía dándose desde hacía muchos años, desde hace muchísimos años, desde que yo estaba en la Galería de Arte Nacional, hace casi tres años, veníamos hablando de la necesidad de

rescatar y de hacer la restauración de la obra de Alejandro Colina. Se está hablando desde hace años, lo que pasa es que claro, después se politiza porque está vinculado con instituciones, algunas vinculadas con el gobierno otras más vinculadas con la universidad y viene el tema de los dueños, quienes son los dueños reales, y todo ese tipo de cosas, y se va politizando como de ellos se pueden politizar todo ese tipo de temas, por lo menos, es culpa de este gobierno que la obra esté como está, en parte sí, en parte tiene que ver con que la obra no estaba en el mejor sitio para ser una obra tan frágil.

Yo creo que es culpa de quien tiene que cuidar el espacio en la de Otero, precisamente porque es una obra probadamente sólida construida para durar en la espacialidad urbana, construida con todas las características de la espacialidad urbana.

Sin embargo hay obras de Soto también que son frágiles y que están en otras zonas de la ciudad y que han perdurado, con algún deterioro, etc., pero han perdurado, con sus detallitos, con sus problemas y otras cosas más. También en la Plaza Venezuela hay otras obras bastante destruidas. Entonces bueno, volviendo al caso de María Lionza, vale la pena preguntarse hasta donde la gente se siente bien, satisfecha, con esa sustitución, que significa en el imaginario colectivo, que significa en el afecto individual esa sustitución, si habiendo una copia funciona en un caso como este.

Entrevistador: Por lo menos habían pensado mover a María Lionza a la Plaza de los Museos.

M. Ramos: Bueno, no solamente habían pensado, se creó, se hizo, allí está un pedestal, un pedestal vacío.

Entrevistador: Y además que eso, no sé si responde a un problema de cómo se mueven las obras de arte urbano o no de arte urbano, de cómo se mueven por la ciudad, y que están concebidas para un lugar.

M. Ramos: Sí bueno ese es un problema, en ese caso sería menos grave. En el contexto de lo que yo estoy hablando, pero que sería interesante también, hay obras que han sido hechas para un solo lugar, pero hay obras la mayoría, en el caso del mural de Zapata está hecho para ese lugar, muy claramente. Pero hay obras que podrían estar mejor en otro sitio, esa obra de Soto yo sé que podría haber estado mucho mejor en un jardín interior de un museo, en un sitio donde los controles fueran mucho más especializados y técnicos, y estuviera con ciertos parámetros de cuidado distintos a los que pueda en un espacio evidentemente público y político como puede ser ese, no.

Entrevistador: Por lo menos la obra de Otero la piensan mover al Museo de Bellas Artes.

M. Ramos: No entendí que era el Museo de Bellas Artes, entendí que era que se está sugiriendo que Domingo Álvarez está sugiriendo que se ponga en la Plaza de Los Museos en es plazoleta que está entre el Museo de Bellas Artes y la GAN, justamente donde está ese pedestal. A mí no me parece realmente... yo estimo muchísimo las opiniones del flaco. Porque es un sumamente persona conocedora y sensible a todo esto, y un experto, y un experto en las

obras de Alejandro Otero; además, en el aspecto físico de la obra de Alejandro Otero. Pero a mi me parece, me da la impresión de que esa no es una obra que estaría bien cerrarla en ese espacio, ese sería un espacio como muy cerrado para la obra y que la obra cambiaría mucho el espacio, la dimensión de esos dos museos antiguos, es decir edificios antiguos, el de la GAN y el del Museo de Ciencias. Siento que necesita un perímetro o más elevado como ahí mismo donde está, que quizás el perímetro mismo donde está no es tan grande, pero es despejado, tiene suficiente vacío alrededor, tanto así que cuando uno va a veces por la autopista, ya muy alejado, y voltea a las seis de la tarde, cuando está cayendo el sol, seis, seis y media, y ve unos colores maravillosos, esa cosa allí lejana, pero transformándose en colores y resplandores. Es decir, que esa es un obra que tiene unas dimensiones para ser vista en el espacio urbano y es bueno donde está, independientemente de que siempre se cuestionó si ese era el sitio o no donde debía estar, porque debería estar en un sitio no tan alto donde la gente tuviera acceso.

Pero quizás, los sitios más parque tipo plaza son mejores, donde se dan las dos cosas, la que está en la Simón Bolívar, se puede ver, es más pequeña, pero permite que la gente pueda caminarle cerca, caminarle abajo, pero que también permite que se pueda ver desde lejos. Si se pone en esa Plaza de los Museos, no se puede ver desde lejos se puede ver solamente para la gente que está viniendo desde la caminería esta que está donde están los

buhoneros entre los museos y el Ateneo, ese puede tener una buena mirada y también puede tener una buena mirada quien va caminando del parque Los Caobos hacia el oeste. Pero yo siento que la plaza misma, estos obstáculos demasiado cerrados, demasiado estrechos, y que la obra le quitaría su propio esplendor a las dos fachadas de los dos edificios, por eso es que esa obra necesita un espacio más abierto.

Un espacio tipo parque, tipo parque urbano, con mucho público, con una plaza, no sé si la plaza, porque no la conozco suficientemente bien, la plaza del nuevo edificio de la Galería de Arte Nacional, el jardín de cultura, que es abierto, que está pegado a ese edificio, que se supone que en algún momento se tendrá que inaugurar, no lo sé, tendría que ver bien como es la plaza, si está suficientemente despejada de elementos visuales por el lado este para que pueda ser suficientemente percibida, no lo sé, pero en todo caso tiene que ser un espacio así, un espacio donde haya más explanada, donde la obra pueda ser percibida desde ambos lados.

Entrevistador: Entonces ¿Usted sí está de acuerdo con que mueva las obras?

M. Ramos: Si es que la van a mover el tema es que si la mueven de allí y la pasan a la Plaza de los Museos. La Plaza de los Museos normalmente no tiene la dimensión de cuidado de las obras que están dentro de los museos, porque la Plaza de los Museos no pertenece a los museos. No sé si eso lo habrán cambiado porque han cambiado tantas

cosas, la Plaza de los Museos pertenece a la Alcaldía, cuando tú hablas de la Alcaldía no estás hablando de la atención especializada que un museo le puede dar, por eso yo me refería al espacio de la nueva sede de la Galería de Arte Nacional si es que tiene físicamente las características podría servir desde el punto de vista de que también tendría el cuidado especializado de los museólogos. Porque la gente suele creer equivocadamente que la Plaza de los Museos es un plaza que está siendo controlada por la gente de los museos y eso no es verdad, porque pertenece a la Alcaldía, porque la Alcaldía organiza allí sus eventos, porque ése es un espacio público que no puede tener, porque ése es un espacio público y puede haber también vandalismo, y además por todas las razones de espacio que te estoy diciendo y la experiencia visual común con las dos estructuras neoclásicas tan inmediatas, tan cercanas y de los dos edificios.

Entrevistador: Por lo menos también, bueno en el caso de María Lionza que también se pensó colocarla allí, o dicen que también sería bueno colocarla en un museo.

M. Ramos: Que también yo hablaba, incluso, siendo mucho más pequeña la María Lionza o más pequeña. También se hablaba de que no convenía para la escala de esos dos museos, y yo también lo creo, yo en el caso de María Lionza creo que esa obra debe estar allí, donde está, donde es su lugar. Porque ya esa obra generó un espacio extra, un espacio de afecto urbano, un espacio de existencia, o sea, no es solamente que está el pedestal

y que está allí, sino que además, más todavía una obra que no es solamente artística sino que enraizó también en el aspecto de la cultura popular, y de la cultura popular urbana, y de la cultura popular urbana vial. Todo eso son sumatorias, este no es un arte urbano para plazas, este un arte urbano más interesado en poder existir en lo vial, en la vialidad. De hecho existen los museos viales por ejemplo, en varias partes hay uno, en Venezuela ha existido uno, se hizo en la frontera con Colombia, que son museos hechos para que el que va en el vehículo sea el que perciba, que son diferentes, con diferentes escalas, pero que cuando estás en la ciudad y estás caminando por un parque con toda tu trayectoria corporal y tu ritmo personal, caminas aquí, te paras allá, como pasa con las obras de la ciudad universitaria, aunque los estudiantes siempre van corriendito para sus clases, pero te puedes dedicar a ellas también. Puedes darles la vuelta, puedes gozarlas.

En el caso del arte vial, como ya les dije, el arte vial está hecho para ser visto rápidamente sin que entretenga tanto al conductor que le produzca un accidente, pero generando un espacio vial que a lo largo de los años esa obra ganó, ganó ese espacio. Entonces, yo si creo que esa obra no debe quitarse de allí, la obra de Otero, puede ser discutible, una obra que se puso allí, pero que pudo haberse puesto en otra parte. Él no la diseñó especialmente para ese lugar, eso es importante decirlo.

Él estuvo diseñando algunas de esas obras de ese momento para una de ellas con la idea de ser parte del Museo de los Niños.

Él no sabía como iba a ser esa estructura y una vez trabajando en su mesa de trabajo vino una mantis religiosa, tú sabes el animal este que son dos palitos, que es como un palito con otro palito... Y él empezó a dibujar el cuerpito de la mantis religiosa, porque le pareció una estructura muy simple y muy perfecta, él lo único que tenía claro hasta ese momento en que aparece la mantis es que él quería algo que fuera muy simple en su estructura y que apuntara al cielo. Porque él quería que para los niños el mensaje fuera un poco ver hacia arriba, ver hacia delante, eso era un poco lo que tenía así como una cosa más o menos general en mente, pero sin todavía tener el diseño claro. Y es a partir de la llegada de la mantis religiosa allá en San Antonio, a su taller, en donde él empieza a hacer el boceto y produce otras esculturas que hace en esa época. Entonces de ahí surge esa escultura que luego no se contrata para el Museo de los Niños, el proyecto del Museo de Los Niños se cae, pero le permitió a él, pensando en los niños y pensando en la cerbatana, en la mantis religiosa producir esa estructura. Tiene unos dibujitos hermosísimos que pude ver, que empiezan a ser los dibujitos del animal y que luego se van convirtiendo en una estructura abstracta, es un poco también interesante porque eso se va convirtiendo en el pase del vínculo con la naturaleza, en el sentido de la tradición.

Primero los artistas se vincularon directamente con la naturaleza, luego fueron despojando su relación con la naturaleza, y el arte abstracto se produce a través de una serie de decantaciones y de estilizaciones, y eliminaciones y una serie de depuraciones etc., para llegar precisamente a un conjunto de líneas, de fuerza, y en ese caso de esa escultura se da ahí como en pequeño esa trayectoria entre el observador de la naturaleza y el creador de la estructura, pero que mantuviera algo, de esa idea de naturaleza, que en este caso apuntaba al cielo, al aire, que Alejandro Otero fue un artista muy impactado por el tema del aire, del espacio, un tema cósmico, pero entendido en ese sentido de la existencia de otros mundos, de la existencia de otros planetas, del vínculo de La Tierra y esos otros planetas, bueno de hecho el tiene una escultura muy importante en el Museo del Aire y del Espacio, en la ciudad de Washington, es la escultura que le da la bienvenida al público cuando llega al museo.

Y es precisamente un museo dedicado, no al arte, está dedicado a la ciencia y la tecnología del aire y del espacio, por lo menos en ese museo se encuentran las primeras cápsulas espaciales en las que los hombre viajaron al espacio, allí están y tu puedes entrar, las verdaderas y en algunos casos simulacros pues, entonces, en ese museo, que no es museo de artes, que no es un museo de ciencias sino un museo de ciencia y tecnología espacial, la obra que le da la bienvenida es una obra de familia de esta que estábamos hablando que

ha sido vandalizada, es la que le da la bienvenida a los espectadores, que son público en general van interesado por lo científico más que por lo físico. Es decir que esta es una obra que no fue hecha para ese espacio que era todo lo que yo te decía, es decir, que si se consiguiera un espacio mejor y mejor cuidado pues estaría muy bien, siempre que fuera un buen espacio, un espacio que permitiera lo que Alejandro pretendía, que era que la gente pudiera percibir bien los cambios con el viento, con la luz, el hecho de que la obra, el hecho de que la obra es un objeto palpitante como un ser.

Entrevistador: Me llama la atención hace rato que estábamos hablando que ninguna de las obras que estamos estudiando son efímeras, pero cuando entrevistamos a Fundapatrimonio, es decir, que uno de los problemas de María Lionza es que bueno, que esa obra tenía su tiempo de vida y ya pasó el tiempo de vida de la obra y ya se acabó.

M. Ramos: Sí, bueno, lo que pasa con la obra es que tenía su tiempo de vida en el sentido que al no haber sido restaurada a tiempo la obra podía perecer. Eso es como una casa, tú tienes tu casa y le has invertido, un tiempo, un dinero, un espacio, y tú tienes esta casa para que dure, de modo que si viene un terremoto la casa permanezca. Pero para que esa casa permanezca, es decir, su condición de la de la durabilidad no es efímera, pero para que permanezca tú tienes que hacer una cantidad de cosas, cada cierto tiempo tú le tienes que hacer un

arreglo, si tiene problemas de impermeabilización tú tienes que resolverlos, y lo tienes que hacer al tiempo que le corresponde, con un poquito pasado de tiempo, pero no décadas, pasado de tiempo.

Entonces para una obra como esa que tenía una cierta estabilidad de hecho de entrada, no exactamente falla de origen, no voy a decir eso, pero si cierta fragilidad constitutiva, que ya había sido advertido desde hace muchos años que esa obra necesitaba una restauración, y eso no se hace, bueno pues ya tenemos tiempo contando, en ese sentido, pero no porque fuera una obra hecho para ser efímera, es una diferencia importante. Creo que era mejor el ejemplo que te pongo del edificio o de tu casa, está hecha para que te dure, para que dure, y tú tienes que hacer los pasos para que cuando tiene problemas, de piso, de pared, de su techo, podemos resolver y si no ya sabes que te viene la lluvia y a lo mejor se te cae una pared, y pasa una década y no le has hecho nada con más razón, cada vez es más frágil frente a los elementos, porque fíjate que esa obra no estaba vandalizada, eso es un tema bien importante.

Entrevistador: Aunque es una obra con la que las personas entraban en contacto...

M. Ramos: Pero en contacto amoroso.

Entrevistador: Porque se le montaban...

M. Ramos: Podía haber tenido a lo mejor algún deterioro superficial por la insistencia, de tanto va el agua al cántaro, pero no estaba vandalizada. Es bien importante ver esto porque ustedes están haciendo un trabajo de

vandalización de las obras urbanas. Claro si lo ves desde una perspectiva más global y política todo entra dentro de una situación de deterioro de arte urbano, yo no lo veo exactamente así, por eso quise empezar dándote las diferencias, porque sí, llega un momento en que todo se convierte en político. Pero yo creo que todas esas obras tienen una problematicidad diferente, porque más allá o más acá del tema político, pero si tú te pones a ver la única de ellas que no ha sido vandalizada, ni para sacar de ella los materiales y llevárselos a casa para construir algo, ni por maluquera, simple maluquera. Como decimos en criollo, no me voy a llevar nada ni gano nada con esto, pero le voy a pegar mi rayón aquí o por protesta porque a mí no degusta lo que dice el señor Zapata o no me gusta Colón y entonces le voy a hacer algún daño.

Entrevistador: Pero...

M. Ramos: Pero en el caso de María Lionza es diferente. Los que no querían a la María Lionza nunca la hirieron porque simplemente no les interesaba la María Lionza, no la iban a golpear ni nada de eso y los que se acercaban eran lo que iban a ponerle sus ofrendas. Bueno hubo intervenciones de la María Lionza hace muchos años un artista le pusieron Santiago Pol y otros artistas, hace años, le pusieron un sostén gigantesco a María Lionza, yo era jovencita cuando eso, ni me acuerdo cuantos años hacen de eso, pero eran intervenciones de tipo políticas dentro de la misma cosa del arte, pero sin dañar.

Entrevistador: Por lo menos nosotras, cuando fuimos a ver a la María Lionza, nos comentaron y lo vimos que le faltaba una parte de la nariz y como si fueran unas capas de los senos; y él dice que se le atribuía a la caída, pero que ella cae de espaldas y que en la espalda no le había pasado nada.

M. Ramos: Sí, pero es en el momento de la caída cuando pierde esta parte porque es posible que estuviera frágil además no en toda caída el objeto se rompe en donde cae, puede ser que la nariz era mucho más frágil simplemente porque tenía, piensa tú en las esculturas, en las esculturas.

Entrevistador: Pero es que esa estaba muy perfectamente puesta... Como si estuviera picado, no como si...

M. Ramos: Ya, sí, pero volviendo a la hipótesis posibles, piensa tú también en las esculturas griegas que era lo que perdían, la nariz, la espalda, los brazos, el falo, cualquier protuberancia y los brazos no se perdían tanto cuando estaban más pegados del cuerpo, que cuando estaban más abiertos. Entonces claro hay una cosa que es bastante interesante y que yo la he pensado mucho cuando se habla de estas cosas y es que esas esculturas griegas de todas maneras mantenían su espíritu, aún en la cultura, de hecho la mayor parte de lo que la historia de la humanidad conoce de esas esculturas griegas y rotas, ya las conoce rotas y no significa que le hayan quitado algo de la maravilla. Tú puedes imaginarte lo maravillosas que eran cuando no eran rotas, pero ellas son un gran arte, un arte además de un momento histórico esencial en el

desarrollo de la historia del arte, que pasa con una obra como la de Soto a la que se le quitan las varillas, es decir, que se despoja del material, no queda, en estructura, porque es una obra muy inmaterial, es decir, si le quitas las varillas le estás quitando todo prácticamente, vas a dejar una inexistencia, no es lo mismo que la estructura clásica griega donde, te voy a enseñar, si quieres...

(8 minutos sin registro de sonido)

En un país en guerra como Colombia, Bogotá está bello porque hay otras fuerzas de la comunidad que hacen que Bogotá esté hermoso, que lo cuidan.

Entrevistador: Osea, se puede decir que este deterioro del arte es como un reflejo de la decadencia de la sociedad misma.

M. Ramos: Si tú te pones a analizar en grupo las distintas razones de vandalismo que yo le he tratado de dividir, diferencia, se ponen a ver las distintas razones de deterioro social: por una parte los que roban materiales, es decir, no pueden ver que una obra es toda aquella maravilla que puede significar tramado entre lo espiritual y lo material, sino que ven allí la cabilla que me va a servir para hacer algo. Un trastrocamiento completo de lo que es el material artístico en puro material, material de piratería, robarle, eso habla del deterioro de la calidad de vida de la gente, de la calidad de vida de todos los días, luego el hecho de que se agreda por el puro gusto de agredir, en Cruz Diez por ejemplo, porque ni se están llevando los pedazos ni es

mucho lo que se puede sacar, un agredir, eso habla también muy mal de la gente que por gusto hace esto.

Entrevistador: Y que tampoco existe una voz de la sociedad civil que sea...

M. Ramos: Existen voces, pero no que sean, se han hecho cosas, pero no, se han hecho foros, estamos en un momento muy opaco también.

Entrevistador: Hay personas que afirman que se debe a una cuestión del gobierno de quitar rastros de lo que era el país antes, esta característica de muchas obras de modernidad, o bueno lo que era Caracas.

M. Ramos: Sí, como sería una extensión de lo que están haciendo de una manera más evidente con las petroleras, con los museos, con toda una cantidad de elementos de la cultura y de la sociedad que tienen que ver con logros anteriores.

Entrevistador: Más que todo buscar eliminar, exacto, borrar de la memoria, la, aquella arte que digamos que está vinculado con la democracia y montar ellos nuevas formas digamos de expresión de arte.

M. Ramos: Eso sería digamos como darle demasiado talento al respecto, yo creo que ese talento lo tienen para otras cosas, para cosas de otra naturaleza que les interesan más que el arte, el petróleo, otro tipo de organizaciones, como ha sucedido con el mundo del Congreso, de todos los poderes que están resumidos en un solo poder. Ciertamente lo que tú dices puede tener un razonamiento válido si se ponen a ver que también a los museos los están agrediendo como parte de los cuarenta

años de cómo se llama, punto fijismo, y de una época en la cual los artistas eran seleccionados elitescamente. Pero yo soy un poco renuente a pensar que se está haciendo de una manera sistemática, yo creo que, fíjate que en el único caso en el que yo me afianzo, me afinco en la razón política de entrada que es el del Colón. No es ni siquiera por esa vía sofisticada que tu estás planteando, no es ni quiera por esa vía sofisticada, o sea más culturalista que tú estás planteando, si no, por algo mucho más bárbaro, mucho más primitivo. Un odio mal manejado una reacción ante una supuesta España que seguiría siendo nuestro verdugo, cuando se está haciendo todo tipo de negociaciones con España.

Entrevistador: Claro, que esto sucedió justamente cuando Aznar estaba en el poder.

M. Ramos: Cuando Aznar estaba en el poder, claro porque trajo una visión de país, como aquí que está sustituyendo el concepto de estado por el de gobierno, entonces ya no hay nada que dure, todo es el gobierno de turno, ya no hay valores de la nacionalidad que sean trascendentes, trascendentes para cualquier gobierno, no el gobierno de turno, el gobierno que manda, si es Zapatero, pues mucho mejor que si es Aznar. No, es de la misma pandilla.

Entrevistador: Claro y es que, hay una teoría que nos la planteó el profesor Roldán, claro esto sucede, lo del Colón sucede justamente cuando la guerra de Irak y justamente Aznar apoya la guerra, entonces digamos que hay como un performance.

M. Ramos: Sí, pero ahí si yo veo un componente político, pero que viene del líder, no viene del culturalismo, del discurso que tú estás planteando que es un discurso mucho más sofisticado, tendría que ser de los pensadores culturales del régimen que quisieran desmontar ese tipo de cultura. Yo no creo que eso sea así, lo que sí creo es que no le van a dar mayor importancia a la reparación de eso y no necesariamente porque sea un arte de los viejos regímenes, sino porque de cierta manera implica un símbolo de la modernidad, de la modernidad abstracta y todo lo que eso significa, acuérdate que todavía resuenan los ecos de aquella polémica entre Miguel Otero Silva y Alejandro Otero, que ustedes deben conocer. Donde Alejandro Otero defendía la abstracción y Miguel Otero decía que la abstracción es un peligro para el pensamiento de los pueblos y defendía radicalmente la figuración. Es algo que se superó con los años, pero como aquí estamos volviendo a modos ideológicos enraizados hace muchas décadas, hace dos siglos.

Además, pues, está también viniendo esa contrapartida y la mega es una demostración de que lo que importa, no es ni siquiera ya una discusión entre arte figurativo y arte abstracto, es mucho más primitiva la discusión, por ese primitivismo yo no creo que se esté dando esa cosa que tú dices. Porque además hay que ser justos, excepto en el caso del Colón todas estas obras anteriores tienen historias previas, no todas nacieron con el chavismo, tienen historia de deterioro previo, que claro que se profundizó porque ya pasaron más años y

porque ahora hay más desentendimiento del arte y de todo eso, pero que excepto la de Colón, por eso quiero hablar de la de Colón. Sí, todas las demás situaciones se pueden politizar a lo largo del camino, la que yo creo que nace politizada, con una profunda agresión ideológica y lo más peligroso, lo más peligroso de todo no es lo que dijo el líder, sino la capacidad de seguimiento que el líder tiene, y eso tiene que recordarnos cuando Chávez estaba recién tomando el poder, seis años y pico, y dijo cuando un periodista le preguntó, sobre las invasiones, y qué piensa hacer con el problema de las invasiones, y el dijo algo así como, "bueno, hay que pensar si yo hubiera tenido mis hijitos, sin techo, sin comida, yo también hubiera invadido, yo también hubiera tonado lo que no me pertenecía". Eso fue darle la bendición a la violencia, a la usurpación, a las invasiones, ustedes se deben recordar como empezaron a multiplicarse, eso es realmente lo más peligroso, no es solamente lo que dice, sino el poder de convocatoria que tiene lo que dice, y el poder de convocatoria del odio, y de la destrucción.

Entrevistador: ¿Cuáles son las autoridades que deben responder?

M. Ramos: Varias.

Entrevistador: ¿Por el mantenimiento o por la denuncia?

M. Ramos: Ahí deberían, si esto funcionara como debe ser, ahí deberían reunirse varias autoridades, porque hay obras particulares que tienen más de un doliente técnico quiero decir, oficial, la gente de (...) el problema de la María Lionza tiene doliente que es la Universidad

Central, y tiene doliente que es Fundapatrimonio y la parte política que está en toda esa zona. Casi todo tiene que ver con las diversas partes políticas que tienen que ver con las diferentes zonas donde están las obras y con algún otro dueño, por ejemplo el caso de Metro, en la obra de Otero.

Entrevistador: Por lo menos el Metro nos decía, porque muchas veces tratamos las (Inaudible), nos decían bueno que es el Metro, es el Metro, cuando fuimos a hablar con ellos nos dicen, ok, que ellos pueden estar encargados de mantener la obra, pero ellos no pueden estar encargados de la seguridad, entonces no tienen pues, ellos pueden tener un guardia, pero no van a tener a alguien que realmente esté capacitado para...

M. Ramos: Sí, es realmente lo que te decía al principio. Si ellos consiguen todo el dinero que eso puede costar y remodelan la obra, nadie va a garantizar que la obra va a seguir siendo bien cuidada, y ellos no son, es un poco lo que yo te decía del espacio de la Plaza de los Museos, que es una paradoja. Una paradoja que le dirigimos a esos museos, y la hemos sufrido muchísimo, porque lo que sucede, afortunadamente mientras yo estuve allí afortunadamente nunca se planteó poner ninguna escultura, pero, pero el deterioro solamente de la plaza, el sucio de la plaza, la asquerosidad con la que amanecía. Muchas veces los lunes y se demoraba por más días en la plaza, y era terrible, y esa era la puerta de entrada a los museos, entonces la gente entraba a los museos y los museos adentro estaban como una tacita de plata, pero el

ámbito de alrededor, de la plaza que la gente llama Plaza de los Museos, pero no es de los Museos. Se llama de los museos para identificarla como lugar, pero no es de los museos, no pertenece a los museos. Te digo, no sé si en estos momentos están cambiando la condición para que sea de otra manera, pero nunca ha pertenecido a los museos, es de la Alcaldía, y la Alcaldía que generaba precisamente más deterioro urbano. Entonces, esa situación como la controlas, esa es la situación del Metro, para el Metro peor todavía.

Entrevistador: Y también se han referido a la responsabilidad de los directores de los museos.

M. Ramos: Bueno, ahí...

Entrevistador: ¿En su caso qué pasó? Alguna vez...

M. Ramos: Sí, bueno evidentemente yo me fui ya hace cuatro años del museo, nosotros participamos en algunos encuentros de este tipo, hicimos algunos documentos. Cuando te digo los deterioros eran muchísimos más bajos como te digo recuerdo haber participado incluso, hace veinte pico, 26, 27 años, cuando yo trabajaba en la Galería de Arte Nacional, yo era una guía, una joven, trabajaba en uno de los departamentos. Pero que el tema de la María Lionza de Colina era un problema en ese momento y la galería no era la dueña, era igualmente un museo que opinaba, los museos ahí hicimos por lo menos mucho trabajo participativo. Por ejemplo, en relación al Parque los Caobos, recuperar obras, toda la zona anexa del Parque lo Caobos, Plaza de los Museos, pero siempre terminaba en que quienes tenían la voz última eran las

autoridades gubernamentales, además cambiantes, cada cierto corto tiempo y el deterioro siguió creciendo y ese deterioro de Alejandro Otero ya tiene mucho tiempo, eso no es algo de ahora.

El de Soto sí es un poco más reciente, pero eso porque es también más reciente la puesta de la obra allí, la obra de Otero tiene mucho más años colocada en este sitio, que la obra de Soto en ese sitio, eso lo tienen que tomar en cuenta cuantos años tiene una obra que se deteriora, pero tienen que hacer el cálculo, la obra duró veinte años sin ser deteriorada hasta entonces un elemento en que empieza a ser deteriorada, o esa obra empieza a ser deteriorada desde el principio porque su propia naturaleza era de materiales muy (Inaudible), esos son aspectos más diferentes. O la obra del Colón que pudo haber estado para toda la vida, porque es del tipo de obra que no tienen perforación, que no es abierta, es una escultura de bulto, es una escultura firme, sólida, es una escultura para estar de por vida y que fue sacada en, no había sido vandalizada sistemáticamente, esto es una cosa interesante, no había sido vandalizada sistemáticamente, como las otras, que se robaban un pedacito aquí, por eso mismo que les digo, que no es fragmentada. Eso son cosas interesantes también que tienen que ver con las esculturas, la escultura de la modernidades fragmentada, muchas de ellas son fragmentadas, son abiertas, son constructivas, es decir, tienen una pieza con otra pieza.

Entrevistador: Lo que nos estaba comentando sobre los materiales, de la escultura contemporánea.

M. Ramos: Sí.

Entrevistador: Estas obras que...

M. Ramos: Son muy fragmentadas, y al ser materiales muy alienables son también muy pasibles de ser vandalizados, que sean intervenidas.

Entrevistador: Aunque también haya obras no sé si, varias, de bronce, que se roban la espada, claro...

M. Ramos: Ah, bueno sí, fragmentadas, es interesante eso, cuando son fragmentadas son más frágiles. Pero en el caso del Colón, es bien interesante, un caso, un caso histórico, por todo, porque es una escultura más sólida que ninguna otra, porque no ha sido vandalizada previamente, podrá tener algún pelón, alguna raspadita, pero no es una escultura vandalizada, no es fácilmente vandalizable, no es irrompible, no es fragmentable. Entonces se hace en pocas horas de cuajo, y se hace como un acto político, entonces lo tiempos, son completamente diferentes, al deterioro de décadas que tiene la Maria Lionza, entonces se va cayendo la (Inaudible), a al deterioro del tipo que viene en la noche y se roba tres cabillas, y viene la noche siguiente y se roba diez cabillas más. Son como deterioros diferentes, temporalidades diferentes y razones diferentes, yo allí hablé como de tres grandes razones, eso, de las obras que ustedes han elegido, uno la razón pragmática, vamos a llamarlo así, me robo un pedazo de material y armo mi casa o para venderlo, porque es material, porque es

mercancía, vendible. La otra razón, el goce de romper lo ajeno de simplemente dañarlo, que se parece a ese tipo de animales no para comérselos sino simplemente por el hecho de matarlos. Hay una diferencia en la nobleza de un animal que mata para comer y el animal que mata por el puro hecho. Al ser humano por lo menos le molesta eso, ver a un animal que mata por que mata, no para comer, no porque está en su cadena alimenticia, eso pasa un poco con estos que viene, golpean, no se llevan nada, simplemente el goce de dañar algo. Los mismos que pasan con un clavo y al carro nuevo le pasan lo dañan, no se están llevando el carro, sólo el placer morboso de dañar, y la otra la política. Claro que está el componente de la María Lionza que es un poquito diferente, es un deterioro, que es de la pieza misma, no tanto de los seres humanos, que es más afecto que desafecto, y quizás a lo mejor el mismo afecto de tanta carga de visitas y la gente motándosele también participó en que la pieza se fuera deteriorando con los años, son muchos años, ojo, esa es la pieza más vieja de todas las que están analizando, piensa eso también.

Entrevistador: Y, ¿sí le habrá influido estar en ese sitio, en la autopista?

M. Ramos: Se dice también que las vibraciones, si se ha dicho eso, yo no te lo podría aseverar.

William Niño Araque, Arquitecto investigador de la
Galería de Arte Nacional
(8 de julio, 2005)

WILLIAM NIÑO ARAQUE

Entrevistador: ¿Qué se entiende por arte urbano?

W. Niño: Bueno, no hay una definición exacta de arte urbano, creo que hay una relación conceptual referida a lo que algunos artistas llaman arte urbano, es una definición actual de artistas que trabajan distintas dimensiones que anteriormente no se habían trabajado como el sonido de la noche, el ruido, los problemas del tránsito, las salidas del metro, el maltrato de las mujeres, los espacios públicos, las sombras, eso tiene que ver con el pánico. Lo segregado, las minorías, las nuevas tribus, todo ese tipo de lectura que genera la ciudad contemporánea lo trabaja un grupo de artistas en algo que se llama arte urbano, hasta el MacDonald's y la imagen iconográfica con los cerros y los ranchos, todo eso con un circuito de lo que es la cotidianidad.

Pero hay otro tipo de arte que es la dimensión pública del arte, la dimensión pública de la escultura, de la pintura, el espacio público que es un poco lo que proviene, que también es arte urbano que es un poco lo que proviene de la lección afligida de la ciudad renacentista, la ciudad florentina, la ciudad de Lorenzo "el magnífico", que transitaba entre perspectivas claras de (Inaudible) monumentales, espléndidas terrazas públicas, explanadas de piedras, placas, herrería, puentes, donde se concretaba la alegría, un poco en los tiempos de Carlos III quedó muy claro que la única alegría es la felicidad compartida, y la única manera de

compartir felicidad es salir, celebrando esa maravilla que representa el espacio público. Porque es el lugar de encuentro, el lugar de la seducción, el espacio amatorio, es el espacio de la reconciliación con la historia, con la naturaleza, con el clima y con los seres humanos. Entonces esa dimensión pública del arte es la que un grupo de artistas tomaron desde los tiempos del renacimiento hasta el siglo XIX cuando se hicieron los grandes monumentos conmemorativos y pasaron a formar parte de una herencia que luego el art deco, el neoclasicismo y la tendencia moderna del museo abierto llevaron a la ciudad.

Nosotros en Caracas tenemos dos experiencias de arte público que no es arte urbano, la dimensión pública de Narváez, de Alejandro Colina, pero sobretudo de Carlos Raúl Villanueva, con las espléndidas edificaciones y terrazas, pero también está la dimensión pública de todos los artistas que en los tiempos del cientismo como Alejandro Otero, Cruz Diez y Soto, lograron concretar en la ciudad una utopía de evolución cultural. Un sueño en el cual la ciudad o Venezuela era una ciudad punta de lanza, que a través de las altas tecnologías podía tener obras de dimensión públicas que pudieran emular los espacios públicos de las sociedades opulentas y desarrolladas

Entrevistador: ¿Cómo es esta relación del espacio público y el arte en la actualidad?

W. Niño: Caracas ha sufrido en los últimos cinco años o seis, a pesar de que es una enfermedad que venía un

poquito antes -yo diría que en las últimas décadas- pero se precipitó en los últimos cinco una especie de un magma volcánico de miseria que ha generado una infección que ha ido devastando lo que es la dimensión pública, generando la cultura del pánico, la cultura del miedo, del enfrentamiento, que nos ha distanciado mucho y ha introducido una cultura que hasta ahora en muchas ciudades latinoamericanas existen, que es el odio entre clases. Un poco lo que existe en las ciudades que tienen culturas indígenas muy enraizadas, yo me imagino la misma Lima y Bolivia, pero Caracas nunca fue así fue una ciudad de plena libertad. Entonces el cierre de los espacios públicos, la invasión escatológica de los espacios públicos, la canibalización de las plantas, la satanización de las esculturas, la muerte del Colón, el incendio en las torres, la caída de los viaductos, que son obras de arte, la eliminación del aeropuerto que es una obra de arte moderna, la idea de todas las avionetas llegando al atardecer a la ciudad emulando el sueño de la modernidad. Caracas no es un ciudad de veleros, buques y peñeros, pero Caracas era una ciudad de avionetas con el sonido, que no es del mar sino de la aviación, con otra poética, y nos castraron esa posibilidad. El cierre del parque los Caobos, la canibalización del Soto, de la Esfera de Caracas de Soto, del Abra Solar, una de las obras más extraordinarias que existieron en el siglo XIX de Alejandro Otero, son apenas datos de una época de miedo y de maldad que ha congestionado y eliminado la ciudad, a los más pobres, a los niños a los ancianos, por

una ciudad que no tiene derecho a redescubrir su monumentalidad, su casco histórico. Solamente la crónica de la miseria que la rodea, la plaza Bolívar, a pesar de que en estos momentos creo que se está restaurando, pero todo lo que significó la vandalización de la Plaza Bolívar, la avenida Urdaneta, el Centro Simón Bolívar, la pérdida de la Candelaria, pues le quitó a la ciudad el derecho propio que tenía a vivir de su memoria.

La ciudad tiene una memoria muy catastrofista, pero tiene una memoria vergonzante, que nunca pudieron reconciliar con su condición, una memoria que perdió el paisaje, el paisaje caribe, la invención del nefasto Estado Vargas, es una invención reciente, de hace ocho años, ese era el municipio litoral, las invasiones en el Ávila, el maltrato del Ávila Mágica. Todo el arte entonces requiere el paisaje, la naturaleza, la invención ecológica, la conexión que el caraqueño tenía con un escenario prodigioso solamente comparable a pocas ciudades del mundo con la ruta de las aves, la ruta de los vientos, con la solaridad absoluta, los torrenciales y los grandes edificios en extinción, los museos cerrados, las torres cayéndose, todo eso nos ha sometido a una melancolía extrema. El caraqueño que no la tenga es un individuo que anda en dos patas y se expresa por casualidad.

Pero yo creo que el caraqueño debe tener la conciencia de lo que es la historia y como funcionan las ciudades en el mundo, como son las ciudades para dar armonía, seducción, para la noche, para observar, para la ruta

de las aves y de las lluvias torrenciales, y la ruta de los que la habitan con seguridad, el caraqueño debe tener conciencia de eso y tiene que sufrir un gran trauma que lleva la expresión de un nuevo tipo de arte que lleva a la pérdida total e inexorable de la dimensión pública del arte.

Entrevistador: (Inaudible)

W. Niño: Claro, eso es un proceso, que también nos plantea un universo muy estimulante, lo que va a ser la ciudad en diez años, como comenzaríamos nosotros a entender la experiencia ahorita de la Av. Francisco de Miranda, la creación de grandes extensiones que nos lleve a recuperar el espacio público, la limpieza de las aceras, la restauración de los grandes monumentos deteriorados, el salvaguarda de la montaña monumental, la recuperación de la condición caribe, el frente marítimo, el ser caribeño, tropical, la visión de las aves, de las rutas, la idea de una ciudad competitiva en plano regional, la idea de un aeropuerto en el centro en el centro de la ciudad. Los Ángeles tiene cuatro aeropuertos, Bogotá tiene su aeropuerto apenas a 20 Km., Mérida es un aeropuerto, aquí hay una invención de que la ciudad, Berlín funciona como un aeropuerto, yo creo que la recuperación de esos aeropuertos es como un parte fundamental de sus mecanismos del funcionamiento en el discurso de la modernidad. La recuperación de toda su fastuosidad geográfica, el retorno de toda esa recuperación difícil, pero bien estimulante, de toda esta vandalización que nos quitó el Abra Solar, las torres

Simón Bolívar, Parque Central, nos daño y oscureció, nos castró el museo de arte contemporáneo, nos perdió el Parque los Caobos, Sabana Grande, el monumento a Colón, yo puedo hacer una lista muy grande y no creo que haya una sola ciudad en Latinoamérica que haya sido tan vilmente agredida como Caracas. Yo estoy muy dolido y dolido además en el alma, y molesto porque el caraqueño no reacciona, (falla de la cinta) aquí estamos sometidos en un lecho de pánico, pero todo eso son procesos en los que hay generaciones que tienen el dolor de vivir en ese trauma y yo estoy seguro de que vendrán nuevas generaciones a rescatar esta magnífica herencia. Porque Caracas es una ciudad única e irrepetible insustituible, es una ciudad moderna conjugada como un fenómeno raro, moderno, yo pensé siempre que es como el tiempo de Cruz Villanueva, de Lemarx, de (Inaudible) que hizo su obra más grande aquí en el Aula Magna, el tiempo de las autopistas, en el que sí se imaginaba una ciudad dueña de toda la capitalidad regional a partir de la construcción de ciencia, tecnología y de toda la dimensión pública del arte.

Entrevistador: Entonces, ¿Si era así, en qué momento deja de ser así?

W. Niño: Por un proyecto político, nosotros estamos viviendo un proyecto político que no toma en cuenta la ciudad, que pareciera expresar odio por lo urbano. Porque lo urbano no es otra cosa que la tolerancia, la libertad, de expresión de las minorías, de pensamiento, el enfrentamiento de las ideas, la libertad de opinión, la

ciudad es la expresión de todo eso y estamos abrazados por un proyecto político que pareciera esconder la ruralidad. Entonces toda esa modernidad que representa la tolerancia y la libertad, dentro del concepto de ciudad porque las ciudades modernas son los territorios donde se ejercita la tolerancia, todo ese proyecto ha sido arropado por un manto oscuro de intolerancia y ruralidad. Nosotros estamos viviendo el drama (inaudible) en su civilización, que es un drama premoderno, de los años 30.

Entrevistador: ¿Qué se puede hacer, los caraqueños como pueden responder a esto?

W. Niño: Bueno, tomando inteligencia, asumiendo una actitud agresiva, cuestionando, observando, cuidando, preservando en la memoria, promoviendo, limpiando, exigiendo, cambiando, yo creo que es eso.

Entrevistador: ¿Y a qué autoridades se les puede pedir?

W. Niño: Ahorita a las municipales, son las autoridades locales son las directamente responsables del deterioro de la ciudad.

Entrevistador: ¿Y se puede confiar en los trabajos que ha hecho Fundapatrimonio?

W. Niño: Poco, yo diría que Fundapatrimonio ha hecho algunas cosas interesantes dentro de la inoperancia que representa el gobierno municipal. Es un gobierno que no puede ni garantizar el tránsito, ni el transporte público, que es un rancho de miseria andante que conducen los más pobres, y los somete a una de las situaciones más dolorosas y trágicas que es montarse durante horas en esos autobuses que son como unos vagones incendiarios que

van cruzando la ciudad en medio de la basura y la miseria, que no tiene nada que ver con el proyecto de la poética del racionalismo y la funcionalidad que era la circulación subterránea del Metro. El Metro aflora a un rancho ambulante y doloroso que es donde la gente pasa la mayor parte del tiempo, ahí hay una reacción de arte urbano, pero que utiliza lo deplorable como expresión, lo deplorable del ser humano que es humillar al otro, y eso es un servicio público que controlan las alcaldías locales, especialmente la de Libertador, pero eso se une con la basura, la falta de higiene tal vez es la manifestación más salvaje de cuantas manifestaciones existen en el mágico universo de la contemporaneidad.

Entrevistador: ¿Y no será por eso que también la parte de las obras arquitectónicas quedan a un lado?

W. Niño: Claro, todo lo que estamos discutiendo sobre la dimensión del arte pasa a ser un tema de cuarta categoría o de ningún interés frente a lo que representan los grandes paradigmas de temple urbano, el transporte público, la falta de higiene, la basura, sería el principal y otro el derecho al otro, la invasión, la invasión de los espacios públicos, luego la pornografía, la vulgaridad. Porque aquí cada quien hace sus necesidades donde le da la gana, no hay respeto al otro, no hay respeto a los ancianos, no hay respeto a los niños. Luego viene la invasión brutal y convalezca a los edificios porque el gobierno no genera viviendas, yo pienso que todo le corresponde a mi manera de ver a un terreno peligroso, trágico, temible, doloroso y creo que

a veces pienso que es un proyecto político, a veces creo que no. Cuando veo que el presidente se disgusta porque la ciudad está mal y fea, me parece que le da pena, y que a él le gustaría que la ciudad estuviera bien, pero no lo puede pensar, está como entrampado. Porque no puede expresar todo su disgusto porque Caracas está fea, pero en ocasiones pienso que es un proyecto político mantener a la ciudad en este estado.

Entrevistador: ¿Y con qué intención, que pueden ganar las autoridades?

W. Niño: La ruralidad, es la cosa de libertad, la falta de tolerancia y sometimiento de las masas. Por un lado está el caos, pero por otro lado está el caraqueño, por eso te dije que el caraqueño no es vergonzante, su respuesta es vergonzante.

Entrevistador: ¿Pero está respuesta se debe a qué, a la falta de cultura? Porque yo por lo menos he visto al venezolano como tal le cuesta muchísimo hacer valer sus derechos.

W. Niño: Mala educación

Entrevistador: Pero es un problema que hay que cambiar de años.

W. Niño: Mala educación, falta de cultura, falta de actitud y falta de conocimiento de los problemas, yo creo que abrir la dimensión pública del arte como un problema político puede ser un camino para ir redimensionado a su vez la ciudad.

Entrevistador: Por lo menos si restauran el Otero igual se lo van a...

W. Niño: No, pero el Otero hay que restaurarlo, y hay que restaurar el Colón en el golfo triste y hay que restaurar y restaurar y ese es un proceso que no puede parar, porque esos son íconos de la memoria, lo demás es una castración.

Entrevistador: Por lo menos el Otero lo piensan mudar aquí a la nueva sede del museo, ¿Qué opina al respecto?

W. Niño: Una violación más, cada quien hace lo que le interesa directamente, son grupitos que deciden que una cosa va o viene, la ciudad está acostumbrada a manejarse en esos términos. No hay grandes dimensiones públicas, esa es una obra que no está hecha para colocarla frente a un edificio, esa es una obra que es absolutamente transparente y virtual. Esa es una obra que está hecha para enfrentarse a un paisaje de largo vuelo a un paisaje infinito, sobre una colina tú observas el paisaje y no es una obra que tú la pones sobre un edificio. Entonces allí hay una concepción equivocada, esto es producto de un ecoturismo de todas maneras, Dios quiera que se termine la Galería de Arte Nacional y Dios quiera que se restaure la obra, y que se coloque ahí porque es mucho mejor la situación que estamos viviendo.

Entrevistador: ¿Entonces sería también una violación traer a la María Lionza acá?

W. Niño: Claro, esa es una violación mayor, porque María Lionza fue hecha para la autopista, fue un icono hecho como un pebetero para celebrar el momento atlético de la ciudad, para celebrar los estadios, el estadio olímpico, el estadio de piscinas, el estadio de béisbol, ahí

Caracas se hacía única e irrepetible y toda su, ella estaba hecha como pieza de dimensión pública para recibir a la ciudadanía y decirle señores estamos en el centro geográfico de Caracas y celebramos ese momento único, ése era el oficio de esa obra.

Entrevistador: Y eso de que María Lionza vaya a estar en un museo luego de restaurada.

W. Niño: Una pendejada.

Entrevistador: ¿Y la que está ahorita?

W. Niño: Ah, eso todo se transformó, eso se empatucó, eso es un problema donde no hay filósofos del arte, experto en iconografía, gente sería, eso todo es una cosa como un empatucamiento.

Entrevistador: A nosotras nos dijeron en Fundapatrimonio que lo que pasaba con María Lionza es que las obras de arte tienen un tiempo de vida y ya María Lionza lo había cumplido.

W. Niño: Es una pendejada, las obras de arte no tienen un tiempo de vida, las obras de arte son universales y atemporales ahora lo que hay que hacer es restaurarlas, renovarlas, protegerlas, limpiarlas. La historia de esa fractura es una historia de una agresión yo pienso con mi hipótesis que esa fractura fue hecha adrede, esa pieza la fracturaron para moverla a propósito. Lo que pasa es que aquí nunca se sabe nada, no se sabe con que intereses quien la movió y luego entonces esa cosa de apropiarse de María Lionza habiendo tantos problemas. Lo que pasa es que la Ciudad Universitaria es muy irresponsable porque la ciudad universitaria que está hecha para restaurar

puentes, túneles, viaductos, muros de contención, que tiene toda la energía del conocimiento no ha podido restaurar esa pedazo de obra, no, no es tanto dinero, 600 millones de bolívares, los tiene, es inoperancia.

Entrevistador: Pero si esa pieza le hubiese quedado a la Alcaldía, a Fundapatrimonio, esa pieza..

W. Niño: La Alcaldía se ha portado más eficiente que por lo menos hizo una copia sin glas, sin plástico y puso una copia que ahí el icono era necesario visualmente; y creo que ya a estas alturas la hubiera restaurado, pero esto ya es inoperancia. Aquí hay ignorancia de la alcaldía e inoperancia de la universidad, ignorancia de la alcaldía que no sabe lo que es un icono e inoperancia de la universidad que es inútil.

Entrevistador: Porque por lo menos nos estaban diciendo que María Lionza sufrió mucho cuando Fundapatrimonio, fueron los restauradores y por lo menos ahorita la obra no tiene ni la nariz ni parte de los senos.

W. Niño: Todo eso se pega, se recupera, María Lionza, tiene que entender, María Lionza es un empotrado, una columna de cemento, con hierro adentro, es un empotrado. Es una pieza como esa columna que está allí que tiene una forma estriada, sólo que tiene una forma figurativa. María Lionza no es una talla en bronce, ni en mármol , ni en madera, ni es una pieza que un escultor agarró e hizo, es un vaciado, es un molde, perfectamente se pudo haber hecho un molde de cemento armado igual, en lugar de haber hecho la réplica esa de plástica, y eso es lo que va a ser, pero para eso necesitaban una discusión estética, de

arte, de expertos, del mecanismo de lectura de la iconografía, porque aquí no tenemos ese nivel, no hay. Nosotros tenemos demasiado país, demasiada ciudad, herencia y somos como una pseudo generación descerebrada que no ha logrado afrontar los grandes retos que tiene, disculpa que sea tan depresivo, pero eso es lo que somos. Nosotros no somos capaces de afrontar grandes retos ni tenemos reflexión para actuar seriamente como una sociedad estándar, y ya eso es una conclusión.

Entrevistador: Parece que... ¿Y no será que no se han hecho modismos?

W. Niño: No, no esa es la conclusión.

Sofía Imber, Ex-directora fundadora del Museo de Arte
Contemporáneo de Caracas Sofía Imber
(19 de julio, 2005)

SOFÍA IMBER

Entrevistador: ¿Cómo comenzó en Caracas la integración del arte a la ciudad, en qué momento?

S. Imber: Yo no creo que haya habido un momento preciso. Ha habido un momento de más digamos, yo decía, se decía, fulano de tal en su municipio, no sé como se dirá, pusieron una escultura, vamos nosotros a ponerla, pero yo no creo que hubo una decisión firme o por lo menos preoficial, de hay que hacer una ciudad. Las ciudades se construyen y además se cuidan y que están hechas para la gente, tanto así que si todavía hoy se tuviera ese sentido de que la ciudad es para el hombre y también el hombre para la ciudad, no se pudiera permitir que todavía no hay aceras para los ciegos, eso no sería ya casi filosófico pensar, pero que la gente se rompe y se cae porque hay huecos que son terribles, que se convierten en lagunas. Hay una ciudad la cual en un momento dado, creo yo que puso un slogan, cuidar es querer y hubo un momento en ciertas personas -siempre gente ajena al gobierno- que dijeron "bueno yo hago esta parte", los vecinos dijeron, "vamos a hacer esta parte", pero muy pronto se acabó. De manera de que nunca ha habido un concepto de hacer que Caracas sea bonito, y eso que se jacta mucho de que Venezuela es bella, claro es bella porque tiene un clima excepcional, porque está al norte hacia el caribe, porque tiene todas la playas del mundo, de manera que ese sentido de embellecer a la ciudad es relativamente nuevo

y no siempre de la parte gubernamental, sino de la parte privada, instituciones privadas.

Entrevistador: ¿Qué instituciones privadas han jugado un papel importante?

S. Imber: Hubo personas que tenían conciencia y formaban colecciones de muchos tipos que habían siempre pensado que eran para donarlas, y las prestaban permitían que los museos se las turnaran y tuvieran cosas bellas como el caso de la colección Vallenilla que fue regalada por los padres y los hijos, al museo de Arte Contemporáneo, y por un error de esos judiciales, como el museo de Arte Contemporáneo era privado consideraron que tenía que ir a un museo oficial. Pero la condición básica de los Vallenilla era que su colección, que es extraordinaria, perteneciera al Museo de Arte Contemporáneo, que fue donde se expuso el día que se inauguró el museo. Pero hay muchísima gente que entonces no lo hacen ellos, pero creo que pueden formar salas, como por ejemplo, cómo es que se llama, Banco Consolidado, el Corp Banca creó un espacio precioso para la cultura, Marturet hizo una colección bien estudiada para la ciudad y a la vez contribuyeron con dinero para la ciudad en sí, como el sitio donde la gente camina y ve, y no está constantemente en peligro por su vida, tanto por la inseguridad de su persona, como la inseguridad de la obra, las obras están tan inseguras como las personas.

Entrevistador: Pero por lo menos cuando el Metro de Caracas...

S. Imber: El Metro de Caracas, me gusta mucho la pregunta porque nosotros teníamos un programa que fue bastante importante en el país que ese llamaba "Buenos Días" y me vinieron a decir que podíamos hacer por el Metro porque lo tomaron a mal, como venezolano en Metro. Aquí no se puede hacer eso, eso es para otra parte como toda cosa nueva. Cuando hicieron la torre Eiffel, los franceses horrorizados de cómo iba a ser la torre. Casi todo lo nuevo asusta mucho y produce reacciones sobretodo en gente que nunca ha hecho nada. Entonces nos tocó explicar que el Metro además de todo, de ser el elemento que traslada, era una manera de ver ya a una Venezuela nueva de comunicación, que era un elemento educativo y era un elemento de comunicación. La gente de Catia no conocía Chacao, una gente que muchas veces no puede hacer nada en Chacao porque no puede comprar, ven otro mundo y eso además los que piensen en sus cosas y venían a Caracas.

A nosotros nos costó decir que el Metro era absolutamente necesario porque había gente que estaba en contra del Metro, no encontraban que el Metro era una cosa civilizadora. Además después nació la conducta del Metro, cómo se va a conducir el venezolano en el Metro, decían que había un venezolano que estaba underground y otro que estaba abajo y eso duró mucho tiempo hasta ahora. Y no es una cuestión política sino una cuestión real, porque antes el Metro estaba limpio el venezolano que estaba allí parecía otro venezolano, que le da el puesto a una señora que estaba en estado, a un señor mayor, era un elemento de cultura, que los museos

generalmente le estaban dando afiches. La ciudad creció. No se hizo lo suficiente para que la gente pudiera moverse, entonces se fue congestionando porque como en este país, yo sé que me estoy saliendo del tema, pero para mí es un tema que tengo aquí. No hay una política poblacional entonces la señora que venía hace cinco años con dos niñitos viene ahora con seis. Entonces el Metro está funcionando mal porque no se cuida lo suficientemente, porque la gente que maneja un Metro debe sentirse tan orgulloso como la persona que está, que sé yo, haciendo una investigación, porque si no, no se hacen las cosas, yo siento eso.

Entrevistador: No es salirse del tema, porque nos hemos dado cuenta de que al final el problema es la ciudad en sí.

S. Imber: Yo te advierto una cosa que yo durante, me excusan pero da gusto hablar de esto, yo decía, además es una cosa que le gusta a uno escribir y ver para los demás. Entonces uno hace el programa de televisión para que sirva, nosotros teníamos un punto de vista para que lo hacíamos. A mí por ejemplo me interesó mucho el problema poblacional siempre porque no puedes tú saber como puede crecer una ciudad no te digo armoniosamente, pero decentemente, con servicio sanitarios, con servicio médico, culturales, todo. Si tú no sabes si tenemos tantos habitantes este año y cuantos vamos a tener dentro de un año porque eso de política digamos de educación, de cuantos hijos puedo tener una familia y la educación para que cada familia, cada pareja tenga el número de hijos

que pueda mantener. Porque es increíble, una madre aquí ya tiene siete hijos porque cree que el primer hombre le va a cuidar el segundo, y así nacen los niños, ¿cómo vas a educar tú?, ¿cuantas escuelas necesitas?, ¿cuántos hospitales necesitas?, es muy difícil sin una política poblacional, ningún país.

Yo creo que cuando yo estudié, hace unos cuantos años, yo me acuerdo bien, cuantos, Venezuela tiene 3.026.878 habitantes, eso era digamos en el año, yo estaba escolar, como en 1935. Hoy día Caracas tiene no solamente venezolanos, colombianos. La integración de nuestra ciudad no fue hecha tampoco con países mucho más cultos, vinieron con países que no tenían una cultura mejor que la nuestras, porque muchos venían huyendo por los caminos verdes, y lo que vino no es así como cuando en Estados Unidos hubo la guerra los que fueron allá fueron los científicos, los sabios, los escritores. Aquí una inversión muy de los que venían a ganar su vida o huir de una dictadura, salvo digamos los chinos, los chinos nunca has visto un entierro de chinos, pero trabajan, los portugueses nos han hechos cosas extraordinarias en la agricultura, es decir, esa gente nunca fueron agricultores que nos enseñaron, ellos hacían sus cosas a la manera de ellos, pero sirvieron, y empezaron a crecer las verduras y empezamos a conocer la lechuga y esas cosas que son cosas cultas y hoy día pues lo hacen mejor. Tampoco hay ni ha habido una escuela de agricultura, porque aquí se creía que había que estudiar o medicina, o derecho, en la época mía, odontología, e

ingeniería, ninguna otra cosa se podía estudiar, literatura y esas cosas no se podía estudiar.

Entrevistador: Volviendo a lo del tema.

S. Imber: Una cosa, hagan algo ustedes para que no hayan tantas niñas embarazadas, como ahora, y eso se los estoy pidiendo como porque ustedes son periodistas, hoy en día casi ninguna niña de quince años no conoce el uso de la píldora, no hay un adolescente de quince años que no sepa el uso del anticonceptivo. Pero sin embargo el número de niñas abandonadas, embarazadas y que no hayan que hacer con los niños y que son víctimas. A mí eso me parece un tema tan cultural como el más cultural de todos, una población que no puede dar educación no puede pedir una ciudad que corresponda sus deseos.

Entrevistador: Pero, entonces eso en parte trae como resultado ese deterioro que tenemos ahorita de la ciudad y ese deterioro que tenemos en parte de las obras de arte.

S. Imber: El deterioro del arte que hubo en un momento dado, hubo una conciencia de que podía mejorarse la ciudad, entonces hubo una ley o un decreto que los edificios tuvieran que tener una parte del presupuesto dedicado a las esculturas, miles de maneras, pero que sean para la ciudad, no sé ni cuando se dio esa ley, y a lo mejor sigue vigente, pero nadie la cumple. En ese momento la gente comenzó a encargarle obras a los jóvenes escultores, se hicieron esculturas, hubo vitrales, hubo murales, hubo un movimiento de hacer cosas por la ciudad, el concejal tal hizo una acera con todos los árboles de

tal cosa, yo voy a poner una placita, esto vino con el deseo de mejorar la ciudad.

Entrevistador: Pero, que estaba viviendo el país en ese momento, por lo menos cuando el Metro de Caracas que se colocan tantas obras de arte en la ciudad, ¿Qué vivía el país, cómo fue ese momento histórico?

S. Imber: Yo creo que con todos los defectos era un país con un gran sentido de libertad, es decir, puede ser que no sea tan grande en las leyes, pero se sentía libre de desarrollar su potencial. Entonces, no se sentía que se iba a regalarle a la ciudad una escultura, tenía que ser del agrado del gobierno, sino de la plaza de lo que hizo Villanueva, en plena dictadura, hizo la ciudad universitaria, hizo el Silencio, una cantidad de cosas, yo fui muy amiga de Villanueva, y eso no se ha dicho yo no sé porqué. Pero muchas de las obras que están en la ciudad universitaria fueron traídas por mí, incluso hay un mural allí que lleva mi nombre, porque yo fui el punto de comunicación entre Villanueva y ese grupo, está el (Inaudible) que ese también lo traje yo. La muela porque Villanueva tenía una visión tan grande cuando murió Margot, por cierto que era una gran compañera, cuando ellos vinieron a mi casa, yo les di un recibimiento y a ellos lo que les interesaba, como él estuvo en Venezuela durante la guerra, él (Inaudible) una fundación francesa inclusive tenía el acento. Yo le presenté al grupo de artistas que en aquel entonces eran los más destacados del país, y yo le dije mira está (Inaudible) que es escultor, está (Inaudible) que es pintor, está que está

haciendo tal cosa, él conocía mucho a un escultor que se llamaba (inaudible), pero que era de su época, pero está (inaudible), que vivía al lado, que los conocíamos, pero se desconectaron por la guerra, y Villanueva con un ojo en una sola noche, él ya sabía a quien iba a escoger las obras, fue increíble. Entonces como tuvo que ir y venir, yo serví mucho de correo de esas obras para la ciudad universitaria, por razones que se llaman como tú quieras eso no se ha dicho, pero yo tengo las cartas.

Luego la ciudad universitaria tuvo un momento muy difícil, a lo mejor casi todos los entrevistados se lo dijeron, que Villanueva estaba temblando porque tenía que enseñarle a Pérez Jiménez el Caldera -a ustedes le contaron eso mucho- es bellísimo el cuento. Le habían dicho que Pérez Jiménez estaba muy emocionado con todas las cosas mecánicas y todas esas cosas y con la electrónica. Entonces parece que, bueno me lo contó Villanueva, le dijo, mire y eso para que sirve, le dijo mi general eso es funcional, se le ocurrió, esa palabra, y le contestó si es funcional es muy bueno y no dijo nada, porque horrorizado de esa cosa ahí colgando eso es absolutamente verídico. Me pareció genial porque yo creo que él no sabía que decir, ponerse a inventar que eso da luz, que eso da aire, creo que viéndose al lado del dictador, nada, eso es funcional, y entonces si es funcional es bueno.

Entrevistador: ¿Y usted tuvo que ver con qué obras?

S. Imber: Si tú me las recuerdas te digo cuales.

Entrevistador: Las de Cruz-Diez de Plaza Venezuela.

S. Imber: Allí ya era la amistad de nosotros con ellos, son gente todos más o menos de mi generación. Entonces si alguien iba a hacer algo, nos preguntaba más o menos que podemos hacer entonces y ellos ya por sí tenían algo, tenían menos dificultad, como Cruz-Diez, como Soto, Narváez ya estaba hecho, no tuvo mucha necesidad de ser digamos el gran escultor venezolano, él tenía una posición política muy importante, tenía su casa en Catia, que se llamaba, un grupo que se llamaba (Inaudible) y se reunieron todos los pintores y escultores de todas las cosas, antigomecistas, anti tú sabes. Narváez siempre fue un hombre que estuvo muy involucrado como todo buen artista con la política.

Entrevistador: Con Otero, Cruz Diez y Soto.

S. Imber: Con Cruz-Diez especialmente, con Soto sí, porque Soto primero trabajó en París y allí tuvimos una amistad muy grande con él, porque él nunca tuvo una cosa que era becas, es una historia que te, pero él siempre buscaba como trabajar y la colección que él en su testimonio último nos da de lo que él le debe no su arte, ni su genio, ni su capacidad. A Alfredo Boulton es increíble, yo no sé si él querrá que eso se sepa o no, pero a lo último él tuvo un pequeño impase con Alfredo y llegaron incluso a, de Soto sí, yo creo que él luchó, explicó que importante era Soto, realmente el primer gran libro que salió tú sabes con la huella, sin decirlo, haciendo paréntesis como hizo con Reverón, pero produjo un impase y ellos no terminaron, yo por más que traté de hacer las pases, pero no pude. Pero Soto sin duda, porque

a ti te interesa para tú tesis el deterioro yo creo que Soto no le dio tanta importancia y yo quisiera personalmente en dos casos que me han sucedido de amigos míos, cuando destruyeron la obra de Botero en Medellín, él me llamó por teléfono, mira lo que han hecho, ya estoy mandando a hacer la otra obra, yo le dije no la hagas para que quede como muestra de lo que es una dictadura y cuando empezaron a decir por qué nosotros no reparábamos lo de Soto, yo dije no, déjenlo así que esa es la huella que deja el gobierno de Chávez. Esos hilitos así, yo soy muy mala fotógrafa, pero los tomé a muchas horas del día, y es una cosa magnífica porque todo el mundo pasa por allí y los que no se daban cuenta lo bello que era. Ahora si se dan cuenta, que son esos hilos guindando, me entiendes, entonces buscando esos hilos se dieron cuenta, en muchas partes se mostró la obra en su esplendor, no estoy de acuerdo con que se reconstruya.

Entrevistador: Las obras.

S. Imber: No, no todo lo contrario, yo no soy tan bruta así, en ese caso me pareció importantísimo que esto así como un símbolo, sé que no lo van a dejar, que tiene miedo de dejarlo, es una barbaridad que esa obra se quedara así, porque destruir es muy fácil, construir es difícil, construir un museo es muy difícil.

Entrevistador: Y, ¿por lo menos la del Colón?

S. Imber: Bueno a mí me parece es que yo no te puedo decir, si yo tuviera grados para la barbaridad, pero es que la barbaridad contra cualquier obra de arte es siempre 100%. Además es una cosa que es imperdonable, con

lo de Soto, nosotros no sabemos quien lo hizo, quienes fueron las personas que grupo. Sabemos que fue un grupo político, que estaba contra lo elitesco, pero en el caso de ahí se supo que fueron estudiantes de la universidad los que hicieron lo del Colón, y que lo arrastraron, la cabeza, es imperdonable, y hay modo por lo que me dijo Juan Carlos Palenzuela de volverlo a su sitio.

Entrevistador: ¿En qué se diferencian sus tendencias en cuanto al arte urbano?

S. Imber: Yo creo que entre ellos no puede haber diferencia entre arte urbano y el arte personal, el arte que ellos hacían ellos lo hacían igualmente para una obra para algunos museos, unas obras bellísimas de un tamaño que él no trabajaba porque era para la ciudad sino por la escala, un edificio de yo no sé cuantos metros. Entonces la obra tenía que tener tantos metros, pero en el sentido hacía lo urbano no, yo por lo menos creo hasta donde los conozco, que pensaban para la ciudad, obras que sabían que eran sus obras, que esas obras puestas a una escala citadina, tenían que tener otro material para que fueran impermeables, otro material que pudiera, una serie de detalles que en cada uno fue diferente, pero yo no creo que ellos cuando estaban haciendo su obra en sí, la primera vez estaban pensado que esa podía ir a la ciudad. Después pues se sentían maravillosos cuando cada de esas obras fue a la ciudad porque esa era la mejor manera, porque estar en una colección, en un museo, es muy diferente que estar frente tú al destrozo que hicieron en

la Plaza Venezuela y tú te quedas un rato viendo la obra de Cruz Diez.

Entrevistador: Hay quienes critican como están colocadas las obras...

S. Imber: La mejor manera de que no te critiquen es que no hagas nada, si tú no haces nada eres una maravilla, yo creo que ese ciclo, a mí me gusta mucho. Pero acuérdate que yo no soy ni arquitecto sino una persona que gozaba una obra y que pasaba mucho por ahí y cada vez la encontraba un lado más bello, siempre le fui descubriendo cosas nuevas, pero de repente tú haces, eso era como siempre la torre Eiffel. Hay mucho que la gente se opone a todo lo nuevo, cuando yo hice, esto le interesa a ustedes para otras cosas.

Cuando yo hice el primer festival de video en el museo, me dijeron que eso era una cosa de la cosa americana, que eso era una cosa espantosa y una de ellas que me lo dijo siendo amiga mía fue Marta Traba, como es eso que vengan aquí con esto, esa es la cultura americana, yo le dije Marta tu con un lápiz puedes escribir Shakespeare, puedes no saber la muerte, ese es el arte que te comunica con la gente todo el mundo puede ver el video, todo el mundo puede crear con video, yo sabía hasta que punto podía. Pero fue una cosa que bueno, era un horror, quizás la única que apoyó eso fue Margarita D'Amico, pero fue una maravilla porque yo busqué justamente para sostener el imperio, busqué a los mejores de ese momento, y vinieron y dieron talleres, pero se escuchó muchísimo. Ahora la mayoría de los

artistas trabajan con el video, y todo, todo lo nuevo, la torre Eiffel, que van a echar a perder la arquitectura parisina que por cierto es muy hermosa y muy equilibrada y es un crimen de verdad hacer un edificio de 8 pisos al lado de esas casa, pero tenía un sentido. Pero Caracas que es tú sabes que una calle puede tener ocho estilos diferentes, si yo fuera arquitecto, cada uno poner su gusto sin saber lo que va al lado, yo quiero una casa que se parezca a esta revista, no hay un sentido en Caracas que tienes estas condiciones, no hay.

Entrevistador: Ha sido muy crítica de (Inaudible)

S. Imber: Yo creo que, yo me escribí con ella cuando ella estaba enferma y después ella creo que comprendió, porque era inteligente, no razonable, porque era muy terca al asumir su posición, muy fundamentalista, extraordinaria mujer. Tanto que sostenía su punto de vista y era muy difícil quitárselo. Pero no creo que Soto o Cruz Diez, no te puedo decir, creo que en todo caso había mejorado mucho su razonamiento hacia eso, yo me estuve carteando con ella poco antes de ella morir, tú sabes que ella estaba muy enferma.

Entrevistador: Por lo menos William Niño nos había recomendado que leyéramos mirar en Caracas.

S. Imber: Es bueno, es que ella es muy crítica de casi todo, su posición, pero sin dar la razón por la cual y cual debería ser según ella el camino. Pero de que fue una mujer importante dentro de lo que fue, por lo menos pensaba pintura, estudiaba pintura, escribía pintura, tomó una posición muy importante.

Entrevistador: ¿Quiénes son las figuras o instituciones que deben velar por el cuidado y mantenimiento de las obras que están en las ciudades, en los espacios públicos?

S. Imber: Bueno, te voy a contestar tipo Chávez, nosotros los venezolanos, chavistas debemos respetar las obras. Cada uno de nosotros debemos respetar nuestro fusil que es el arma, eso sería lindo, que en el colegio se le enseñara a los niños que todo se ha descuidado, pero con mucho más cuidado a las obras de arte. Pero eso se empieza por todo, el respeto por los animales, por las maticas, no arranquemos la matica, "abuela te quiero dar esta flor", "no, no es tuya, es de todos nosotros", es una cosa educacional. Pero por supuesto después sale la cuestión práctica y legal que toda obra y legal tienen que tener las personas idóneas para cuidar las obras. Hay personas que saben cuidar las obras de esculturas, que saben como se limpian, como se cuidan, no toda persona simplemente por decir "yo quiero mucho el arte, yo lo limpio", no, limpiar una obra de arte es un oficio.

Ciertas obras necesitan ciertos cuidados, las esculturas necesitan cierto cuidado, por lo menos ciertas obras de Botero que tanto le gustan a los niños y ellos, esas si no aguantan aire, porque es muy especial lo que hizo, es un oficio que se debería estudiar en la escuela de arte, como cuidar las obras de arte cada uno como se cuida, no todas se cuidan de la misma manera.

Entrevistador: ¿Y aquí hay personas capacitadas?

S. Imber: Yo creo que nos hemos ido capacitando, y eso es lo difícil de una institución, porque hacer una cantidad de obras es difícil, pero lo difícil es en un país donde no hay un oficio. Aquí los oficios no existen, enseñar a un obrero como se deben pintar las paredes de un museo, que no son como las paredes aunque sea la casa más rica del country, estudiar las luces, como se embalan los cuadros, como tú mandas un cuadro inmediatamente saben como es la institución que la está mandando. Como la devuelves es otra, ciertos museos no prestan a ciertos museos, simplemente porque no lo saben hacer. Por cierto en una ciudad muy importante, en América Latina, y ya con grandes conocimientos nosotros mandamos, no debo decir esto, nos esmeramos mucho, porque queremos siempre ganar buenos puntos y nos la devolvieron en tal estado que yo antes de desembalar llamé a la personal, al artista para que estuviera presente para que viera porque si yo desembalaba se, estaban pegadas las obras cara con cara, tú sabes, pegado con pegado.

Entrevistador: Hay unos que han sido muy pesimistas y dicen que aquí no se sabe de eso...

S. Imber: Mira, no se sabe, pero se aprende, pero cuando tú aprendes tienes que saber que no puedes tener, porque una vez que tú enseñas a embalar, la persona se siente orgullosa de lo que ha embalado, es un embalador. Yo tengo que hablar con alguien que yo conozco, es una persona, no me puede salir de los límites de lo que conozco. Yo una vez hablé con la gente del INCE y les dije ustedes están formando gente con título, pero que no

sabe. Nosotros hemos aprendido honestamente algunas cosas inclusive por video y muchas veces llegaba el artista y yo era al primero que llamaba a ver cómo estaba embalada. Formamos durante treinta años, gente que sabía pintar, que sabían de luces, que amaban su oficio, que no era solamente el dinero, sino qué era su oficio, "¿quién soy yo? yo soy el que hago las cajas para el museo", yo les enseño eso, eso significaba que sacaban un título, que hoy día las galerías te hubieran llamado. Si tú quieres mandar un cuadro, que es muy valioso a otra parte, un coleccionista sabe que hay que llamarlo a él para que lo embale bien y entonces nosotros, porque ellos querían que nosotros abriéramos la galería, yo les abro la galería si usted enseña a sus obreros a que tengan un oficio, que maravilla, de manera que es muy difícil, barrer un museo, porque barrer un museo tú tienes que saber que tienes que poner un pie así y barrer así, entonces con otra escobita, entonces eso no se forma en un año, una institución, no sus dirigente, no sus directores, no su subdirector, pero la base, los que los limpian, los que lo guindan, los que saben como se hace todo ese trabajo básico, la carpintería de una institución, un bibliotecario te puede comprar con mucho dinero los libros, pero como se cuidan, no es lo mismo, los del siglo XVIII que los del siglo XVI, que el papel, tiene que ser muchas cosas, y si eso ya lo sabe ese es el que tiene que enseñarle ya poco a poco al que viene después, entonces eso es así.

Entrevistador: También nos han dicho que son las autoridades de los museos que deberían crear una fuerte opinión en contra de lo que está pasando con el arte.

S. Imber: Eso se ha hecho mucho, se ha hecho hasta lo infinito, pero tú para lograr algo necesitas dos cosas, tú para hacer una tesis audiovisual necesitas una que pregunte y una que hace la, necesitas escribirlo, pero necesitas otro que lo oiga y que te haga caso, si no encuentras la oreja no te vale.

Entrevistador: Pero a personas como usted, le hacen caso ¿o no?, son figuras públicas ya reconocidas.

S. Imber: No, no sé si me hacen caso, pero yo sí puedo responder que las obras nuestras fueron cuidadas hasta cuando venía gente del extranjero quedaban impresionadas, que en un sitio tan poco preparado para eso, estudiaran las condiciones de limpieza, el personal, no se cambia. El personal nuestro no ha roto nunca, claro si tenías que ir o de verdad no eras apto para eso. No ha habido rotación de personal y eso es importante. No se les preguntaba a qué partido pertenecía nunca en su vida, de eso, usted es bueno, bueno ya está y eso creó una institución con amor por su institución. Entonces eso deben quedarse y enseñarle a los más jóvenes el oficio, lo difícil de las esculturas, por ejemplo como se limpia la cerámica, es difícilísimo, hay que estudiar como se limpia, llamábamos a (Inaudible) y ella entonces ella nos enseñaba como se limpiaba esta parte, aprendíamos, hacíamos después pequeños manuales, y los pasábamos, el

contemporáneo ha sido un ejemplo de buena gerencia de un museo.

Entrevistador: Y siempre causaba impresión a las personas que venían al país...

S. Imber: Sobretudo que no estaba hecho, en los muros se hacen en un edificio hecho para un museo, pero esto a mí me dieron un garaje de todos los garajes en Caracas, que fue el de Parque Central. Querían pasión, el hombre que limpiaba, tú te acuerdas que tenía unos tubos, ¿no? "Tenemos mañana una exposición, yo he limpiado, venga para que vea como quedó limpio", la persona era absolutamente del museo pues, de la institución.

Entrevistador: Pero ¿Entonces como se puede hacer con las obras que están en la calle, que no pertenecen a los museos?

S. Imber: Yo supongo que a las personas que hoy día les toca las tiendas de los museo de las bibliotecas, en música se ha hecho mucho, en música es en donde más se ha progresado, yo creo que en música si ha habido la gran habilidad y el gran potencial que tiene José Antonio Abreu para que la música no desfallezca, él hace contra viento y marea y sobretudo con gente del extranjero que se han conseguido más cosas. Entonces él pudo seguir trabajando, con la pasión, que él creó que los hijos que eso muchachitos, el padre en vez de tomarse sus cervecitas iba a ver a su hijo en el concierto, es una obra que va más allá de la obra cultural a la hora real de la vida, él llevó música a todo el país y eso es una

cosa extraordinaria, él fue el único que logró hacer algo.

Entrevistador: Entonces en su opinión, ya para cerrar.

S. Imber: Para cerrar no, están invitados a esta casa, a conversar y oír decía don Guillermo (Inaudible) que la voz de los ancianos tiene la experiencia, que los que saben un poquito comunicárselo a los demás, y eso es el espíritu del periodista, tú escribes un artículo para ti, tú lo escribes, pero ¿para qué lo escribes?, para que la gente lo lea, claro, el periódico es para recuerdos, pero todos los periódicos tuvieran que poner en la mañana este periódico es para que lo lea la gente, claro que sí, si no tú no estás escribiendo o buscando la noticia o lo que te toque, haciendo esto para que nadie lo sepa.

Entrevistador: Exacto por eso esta es la intención de este documental.

S. Imber: Yo me siento totalmente unida al periodismo, a la comunicación, ahora te voy a dar la dirección de lo que estamos haciendo en la UCAB, que tenemos yo te voy a dar la dirección. Entre nosotros hicimos miles y miles de entrevistas, pero siempre, no entrevistas y por qué usted usa este saco, nosotros nos sentábamos aquí, vamos a hablar de petróleo, uno preparaba su cosa como si fuera primer grado, esas entrevistas duraron 30 años, produjeron miles y miles de entrevistas que yo recogí, que alguien tipeó para nosotros, y eran como 300 tomos, yo no hallaba que hacer con eso porque me parecía que era historia, la historia de Venezuela ahí pasaba gente que tú no sabes quienes son y yo tampoco. Entonces se lo

enseñé a una fundación, pero dije para que, yo no lo estaba vendiendo y yo andaba con alguien, Sofía esto es una maravilla véngase mañana a la central, a la católica, y hacemos un control, entonces fui pasándolas tomo por tomo y entonces Carolina Oteyza quien dirige la comunicación lo fueron digitalizando, la dirección, ahora tú lo puedes ver en Estados Unidos, ahora nuestra próxima ambición es conseguir el dinero para que sea bilingüe porque en las universidades donde se estudia política ayuda mucho, que pensaba Arturo Uslar en 1970 sobre el petróleo, pa pa pa pa, lo tienen, completo, no es que quitan palabras, ahí está completito y tú puedes entrar a esa página, es buenísimo.

Entrevistador: ...entonces ¿A qué se debe, en qué se diferencia Caracas, que pasa esto?

S. Imber: Porque tiene Miraflores, Caracas ha empeorado, tú no puedes tener un sentido ni una vida mejor cuando tienes 82% de pobreza, tú no puedes sentir que te importa, es muy duro lo que yo pienso y lo digo, es realidad, que coño me importa tener una obra de obra cuidada que coño me importa si no tengo con qué ir a tal cosa. Hay que tener esas generaciones como los italianos que vivieron con Miguel Ángel, que vivieron con toda esa gente, a ellos sí les duele su obra, pero a nosotros vivimos tan mal, esta mujer que dio a luz al sexto hijo a los 45 años, que se está criando en esta casa, yo no sé como ella baja del cerro con el bebé, porque ella sube con el bebé, tú crees que ella tiene interés, que toda la vida es que va al hospital y no la atienden que se muere,

no va a decir yo voy a dedicar un domingo de cada mes a limpiar la basura, la basura es el símbolo de la ciudad más horrible que tiene Caracas, porque si tú me dices que la basura existe nada más en los ranchos, la basura si tú sales por aquí por la Florida, por donde ha llovido y ha habido mucho robo, la basura es el símbolo de la ciudad ahorita.

Entrevistador: Tal vez el arte en el país le importa a un grupo muy pequeño.

S. Imber: No yo creo hemos encontrado en los jóvenes (Inaudible) y en la gente que vivió en épocas mejores, no digo yo, les duele mucho, les duele muchísimo, preguntan y que están haciendo, que están haciéndose esto, y dan respuestas, a veces dan unas respuestas que son una bofetada porque tú puedes no creer en María Lionza, por lo menos yo no. Pero yo considero que sí hay un número de venezolanos inmenso, por lo menos yo nunca había, yo tengo muchos años en el Ateneo, flores y flores, tú no puedes falsificarla. Es otra mentira más, tú no puedes vivir mintiéndole al pueblo, nosotros vamos a hacer 20.000 casas. Yo leía un artículo muy bueno de un arquitecto muy joven, esas son casas, esto es una casa, donde no hay un excusado, la mentira más, como se dice, mentir, se puede a una parte de la humanidad, yo no sé el dicho muy bien, pero mentir todo el tiempo a todo el mundo es imposible, eso es.

Entrevistador: No sé cual es el dicho.

S. Imber: No es cierto, no importa lo que son para mí ustedes son mis compañeras, mis colegas, pero tú crees

que es posible que nosotros en el hospital Vargas, yo digo el Vargas porque lo recuerdo mucho, mis hijos son graduados de ahí, iban allá con ese amor, ustedes no leyeron en la prensa una carta que escribió el doctor Musi que es un internista extraordinario que en su consulta cobra Bs. 100.000 y el dura una hora y te toca todo, el iba al Vargas e igual todo vestido que a su consulta, a los pacientes los trataba con el mismo respeto, ahora ganan cinco mil bolívares, no tienen inyectoras, no tienen nada, y no tienen remedio, tú sabes cuanto cuesta un remedio, que son diez pastillas que me van a salir en...