

Por y para Sofía

El autor muestra en esta crónica, una mirada a la vida y obra de Sofía Ímber, como paradigma del periodista como intelectual público: sus inicios, sus años de formación, su compromiso con la búsqueda de una modernidad venezolana y sus obras, principalmente el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas que llevó su nombre.

CARLOS DELGADO FLORES

Sobre lo que alguien pueda hacer, pensar –o decir– de algo va la historia de las ciencias, la literatura, la filosofía o el periodismo, pero también el móvil que llevó a Sofía Imber (1925-2017) a interesarse por las ideas y obras de la gente, a querer saber primero, para luego querer hacer saber, como ejercicio del intelectual público que es el periodista. La estudiante del tercer año de medicina que levantaba las historias –de vida– de los pacientes, por recomendación de su hermana, la primera médico graduada en el país, más temprano que tarde cambió los ambientes pulcros y las batas blancas, por las redacciones de periódicos y revistas, las premuras de la hora de cierre y las vicisitudes, y ello, de la mano de quien fue su primer compañero, el periodista y escritor Guillermo Meneses, con quien se casó en 1944. Entre ese año y 1949 se ubican los pininos de Sofía: en el diario *Ahora*, donde Meneses era jefe de redacción; en la revista *Sábado* en Colombia, bajo la dirección de Plinio Mendoza Neira, durante un autoexilio derivado del 18 de octubre de 1945; en el naciente *Últimas Noticias*, codo a codo junto a distin-

guidos compañeros del oficio: María Teresa Castillo, Oscar Yanes, Ramón J. Velásquez, entre otros. Seguirá de cerca además el trabajo de los artistas reunidos en el Taller Libre de Arte, núcleo de lo que después se conocerá, para la historia, como el grupo de los disidentes.

Sofía y Meneses habían seguido hasta París su ruta y de ellos, de su formación, darán cuenta así como del curso que siguen los debates en la Europa de postguerra. Sofía manda notas de prensa periódicamente a periódicos caraqueños, Guillermo mantiene bajo seudónimo una columna publicada todos los martes en *El Nacional*. Sofía hace sus pininos como *marchand*, conformando colecciones privadas, la primera de ellas, la de Inocente Palacios. Sofía y Guillermo son testigos privilegiados, en primera fila, del desarrollo de los disidentes, del inicio de su obra y de su inscripción en el contexto de tantas transformaciones. Conocen al monstruo Picasso, creador de un nuevo alfabeto del mundo, el alfabeto abstracto donde adentro y afuera se dislocan; a los cinetistas y su deconstruir de formas, para exponer sus ritmos en el espacio; a los expresionistas abstractos y a sus esfuerzos por evaporarlo todo, por abstraer el gesto pictó-



Carlos Raúl Villanueva el arquitecto, tiene en Sofía una aliada que le ayuda a establecer vínculos con aquellos artistas que construirán sus obras para la Ciudad Universitaria de Caracas, síntesis de las artes y emblema de la modernidad como aspiración nacional, y donde los disidentes mostrarán su obra incorporada a la escala mundial a la cual aspiran.

rico, en un ejercicio de arqueología que atraviesa todos los espacios posibles de la significación. Carlos Raúl Villanueva el arquitecto, tiene en Sofía una aliada que le ayuda a establecer vínculos con aquellos artistas que construirán sus obras para la Ciudad Universitaria de Caracas, síntesis de las artes y emblema de la modernidad como aspiración nacional, y donde los disidentes mostrarán su obra incorporada a la escala mundial a la cual aspiran. Buena parte del espíritu de formación de aquel entonces se ve reflejado

en el campus universitario, monumento de la aspiración nacional, hoy Patrimonio Cultural de la Humanidad; buena parte de lo que Sofía es, o representa, está plasmado, aun hoy, en ese urbano emplazamiento.

En ese tiempo, Sofía se analiza con Daniel Lagache, prestigioso director de la Escuela de psicología de La Sorbona y fundador junto con Lacan de la escuela de campo freudiano de Francia, disidente, a su vez, de las corrientes

imperantes, a las cuales denuncia por pretender volver conductista el psicoanálisis. Lagache enseña a Sofía a comprenderse a partir del marco interpretativo que el psicoanálisis brinda, como una hermenéutica de intención totalizante, capaz de abarcar desde lo más simple y cotidiano hasta lo más trascendente; desde allí, Sofía entiende el trabajo como lo entienden los existencialistas: como la acción de trabajarse, de hacerse en tanto lo que se haga se convierte en obra, planteamiento que resulta consistente con las afirmaciones de Victor Frankl en *Psicoanálisis y Existencialismo*, donde en el apartado destinado al sentido del trabajo advierte que no basta con preguntar por el sentido de la vida sino que hay que responder a él respondiendo ante la vida misma; que el campo de realización de los valores de creación suele coincidir con el del trabajo, en tanto este se concibe como obra. “Lo importante –afirma– no es, en modo alguno, la profesión que se ejerce, sino el modo como se la ejerce; que es de nosotros mismos y no de la profesión concreta en cuanto tal, de quienes depende el que se haga valer en nuestro trabajo ese algo personal y específico que da un carácter único e insustituible a nuestra existencia, y con ello un sentido a la vida.”¹

II

Sofía y Meneses regresan a Venezuela en 1959; a este país que intenta dejar atrás las diatribas por la modernización, pero sin dejar de apostar por ella como si fuera un destino. Se mudan a La Florida, a una casa desde donde mirar la ciudad y su crecimiento. Se integran al trabajo periodístico, pero también traen consigo una idea que acaso responde a un compromiso de orden moral: difundir las vanguardias occidentales, para apoyar las que en Venezuela están surgiendo. Para ello conseguirán la complicidad de Hans Neumann, empresario y mecenas de origen checoslovaco, quien patrocinará la idea de darle espacio al debate vanguardista hasta darle forma en una revista.

Porque hay vanguardias que conocer y comprender, en la Caracas que emerge, algunas muy trascendentes, como el grupo *Sardio* (1954-1961) articulado entre otros por Salvador Garmendia, Adriano González León y Guillermo Sucre, publican ocho números de su revista homónima, donde reflexionarán sobre arte y cultura desde una perspectiva ética que privilegia el compromiso del artista con la sociedad desde la cultura, compromiso intelectual de formación, ya que al artista es un “profeta del presente”; compromiso en favor de una modernidad comprendida desde un humanismo de izquierda crítico del esteticismo, del “nacionalismo exacerbado y arrogante”, y del realismo socialista. *El techo de la ballena* (1961-1968) grupo de artistas y escritores cuyas investigaciones se distinguieron por su espíritu anárquico y por hacer de la provocación un instrumento de investigación humana, integrado por, entre otros: Adriano González León, Salvador Garmendia (sumados tras la desaparición de *Sardio*), Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo, Efraín Hurtado, Caupolicán Ovalles, Dámaso Ogaz, Edmundo Aray, Jacobo Borges y Carlos Contramaestre. Harán tres grandes exposiciones: para restituir el magma (1961), Homenaje a la cursilería (1961) y homenaje a la necrofilia (1962). Cuando en 1968, luego de un período de intensificación de su actividad editorial, *El techo de la ballena* publica el volumen *Salve amigo, salve, y adiós* (1968) con colaboraciones de Edmundo Aray, Efraín Hur-

tado, Juan Calzadilla, Dámaso Ogaz, Xavier Domingo, Marcia Leyseca, Carlos Contramaestre y Tancredo Romero, evento que marca el cierre de su ciclo.² Y *Tabla redonda* (1961-1968), que surge en paralelo al *Techo de la ballena*, y fue conformado específicamente por poetas como Jesús Sanoja Hernández, Arnaldo Acosta Bello, Rafael Cadenas, Eduardo Acevedo, Jesús Enrique Guédez, Samuel Villegas y Jesús Alberto León, entre otros. Este grupo sostenía, a diferencia de los balleneros, que “el cambio de una literatura está relacionado con las transformaciones dialécticas de una sociedad y que hay que tomar en cuenta, revisar y estudiar nuestro pasado cultural”³

Así surge *CAL* –Crítica, Arte y Literatura– que ve la luz el 27 de febrero de 1962 y durará hasta 1967; su director, Guillermo Meneses, la hace funcionar como un punto de encuentro de cuanta tendencia artística, intelectual o crítica se sucediera en el país y mereciera ser divulgada en función de la trascendencia de su contenido, la calidad formal de su expresión o su mayor o menor nutrimento en pro del debate nacional, que por aquel entonces sí encontraba medida en la invitación ética por un mundo más libre. Meneses, asistido en la jefatura de redacción por Sofía y en el diseño gráfico por Nedo Mion Ferrario, se dedica desde el primer instante a dar cabida a lo que ocurre, por imposible y aparentemente intolerable que parezca. Es la vocación libertaria de la labor periodística definida por Meneses en su primer editorial:

CAL –si usted quiere– las iniciales de Crítica, Arte y Literatura, podría ser suficiente como programa de una publicación que tiene la palabra escrita como instrumento de información y opinión sobre las actividades que, en Venezuela y en el mundo forman el presente de la tarea artística. Pero también hemos aceptado el signo *CAL* porque es la materia que da forma blanca al muro. Cal que contiene al cielo, la vida y la cosecha. Cal de la casa simple que junta y defiende a las gentes ya unidas por el amor, por

En 1965 Sofía se separa de Guillermo Meneses para casarse con Carlos Rangel, quien entonces era el director de la revista *Momento*; se convierte en un “animal de televisión” y ejerce como nunca antes, la disidencia como postura ética.

la sangre, por el trabajo. CAL que guarda la semilla y ofrece peso al viento para hacer nuestro el rumor venido de muy lejos. CAL de la pared aldeana y de la antigua iglesia, donde se encuentra la misma lección: la del seco elemento limpio, capaz de convertirse en imagen perfecta, sin adorno, fiel a sí misma en su cabal hermosura. CAL—si usted quiere— Crítica, Arte, Literatura y por ello sinceridad, honradez, directa relación con el poder creador del hombre. CAL: este periódico.

III

En el paso que va de 1965 a 1975, la vida, el trabajo y la dimensión intelectual de Sofía se transforman de modo radical. En 1965 Sofía se separa de Guillermo Meneses para casarse con Carlos Rangel, quien entonces era el director de la revista *Momento*; se convierte en un “animal de televisión” y ejerce como nunca antes, la disidencia como postura ética. En 1974 fundará el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, que llegó a llevar su nombre, el cual dirigirá hasta enero de 2001: 28 años.

Carlos Rangel, periodista, profesor universitario, con estudios en el prestigioso Bard College (Bachelor of Arts), en la Universidad de la Sorbona (Certificat d’Etudes) y en la Universidad de Nueva York (Master of Arts); profesor de periodismo de opinión en la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de Venezuela de 1961 a 1963; liberal y divulgador del liberalismo económico y político, en un país cuya modernización avanzaba en una suerte de dialéctica entre desarrollismo nacionalista y populismo de orientación socialdemócrata; era él, a su vez, un disidente.

La dupla Imber-Rangel produce televisión, coordina un espacio de divulgación de arte y cultura en un diario nacional y construye un museo nacido en los sótanos de un conjunto residencial. Primero fue “Aló Aló”, en *Televisora Nacional Canal 5*. Después, “El hombre y su cultura”. Pero “Buenos días” es su éxito fundamental: el 22 de febrero de 1968 se inicia con un primer programa cuyo entrevistado, Arturo Uslar Pietri, será convocado después, por veinte años, en la misma fecha aniversario. Inspirado en “Today” (NBC, 1952) y en “Good Morning

America” (ABC, 1975). Más de cinco mil ediciones permitirán al país estar al día en los grandes temas, escrutar con preguntas y la mirada impasible de la cámara, la verdad de sus dirigentes. Carlos hace las preguntas de contexto, Sofía se enfoca en las actuaciones, el resultado es el mejor ejercicio de periodismo de opinión televisivo que se haya registrado en la pantalla nacional.

En 1971, Sofía se convierte en la primera mujer en recibir el Premio Nacional de Periodismo, ese mismo año sale de imprenta *Yo, la intransigente*, compilación de textos de la columna que con el mismo nombre publica desde 1970 el diario *El Nacional*. En 1972 está trabajando en una campaña de promoción del Conjunto Residencial de Parque Central cuando su presidente Gustavo Rodríguez Amengual le encarga construir el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, y durante el año siguiente, mientras ella y Carlos toman un año sabático en Europa, adquieren para el Centro Simón Bolívar el núcleo fundamental de la colección de obras de ese museo que abre sus puertas el 20 de febrero de 1974. Ese mismo año, el diario *El Universal* la encarga de dirigir un cuerpo de cultura de publicación diaria —las páginas culturales— para lo cual habilita una oficina en el mismo complejo urbanístico y permanece al frente de las mismas, hasta 1995. Por su parte, Carlos Rangel ve la publicación de su reconocido ensayo *Del buen salvaje al buen revolucionario* (1976), luego vendrá *El tercermundismo* (1982) y *Marx y los socialismos reales* (1988). Organiza varios años de exposiciones en el Museo antes de suicidarse, el 15 de enero de 1988.

IV

El Museo es la obra más trascendente de Sofía, y la que da cuenta de manera más plena de sus capacidades como periodista, como intelectual y como gerente cultural. Para el momento de hacer el Museo, Sofía tiene una experiencia de más de 30 años viendo, estudiando, *viviendo* el arte contemporáneo: reconociendo variaciones en las obras de los artistas, comparando cuadros nuevos con el inventario de su prodigiosa

memoria visual, encontrando correspondencias entre uno y otro artista, de este tiempo, del pasado, de una u otra latitud o cultura, pero nunca de forma académica, ordenada y clasificada al uso de las disciplinas de lo estético, al contrario: de modo tal vez caótico, confiando en las asociaciones y las correspondencias, o más bien –porque los saberes de vida no son estrictamente racionales– desconfiando de ellas.

El Museo, desde sus inicios, es concebido como un *Medio de Comunicación*. El ejercicio de encontrar la imagen que ilustra una idea, de uso común en el periodismo impreso, sirve de base para la experiencia posterior de la investigación y la curaduría desarrolladas en el Museo y ejemplares para el país de entonces y de ahora. Así pues, cuando en su discurso inaugural, Sofía define al naciente museo como un medio de comunicación, lo dice sabiendo que el oficio del periodista y su inmersión en el arte, amén de la tenacidad que la ha caracterizado a lo largo de su vida le daban las líneas maestras para hacer realidad esa idea; pero la definición resultará adelantada a su tiempo, pues el museo como medio de comunicación apunta a la noción más contemporánea de Museo, la que lo describe como un espacio para ilustrar puntos de vista, desde el arte, sobre la condición humana.

A la par de las salas y las exposiciones, el Museo instala sus servicios educativos, en muchas formas pioneros en el ejercicio de comunicar la experiencia estética a públicos diversos, para que pudieran aprovecharla a plenitud para su propia vida. Se diseñan visitas guiadas, talleres y actividades formativas adaptadas a públicos de distintas edades y con distintos niveles de formación, que complementan el recorrido por las exposiciones; muestras itinerantes y clases interactivas transportadas en un autobús que luego se convierte en emblema rodante del Museo, llevándolo, portátil, a los rincones más remotos del país; eventos de reflexión sobre diversos tópicos asociados a las exposiciones y al proceso creador y se sientan las bases para el desarrollo de este servicio que tiene tanta calidad y trascendencia como el curso mismo de las exposiciones, como la formación de la colección.

Hay, no obstante, una palabra –entonces considerada “mala”– que será paulatinamente deserrada del léxico educativo del Museo: *lo didáctico*. Nunca ocultará, Sofía, el ruido que este concepto le produjo a la hora de tener que desmadejar la trama intrincada de sentido que la expresión artística contemporánea reúne en sus procesos para poder mostrarlos en su plenitud, y nunca ha dejado de prevenir a investigadores y educadores de los riesgos de lo didáctico, ante el riesgo de ceder a la tentación de los resúmenes, más bien facilistas, que brindan los estereotipos. Como buena periodista Sofía ama la capacidad de síntesis, que debe ser completa y no esquemática, poseer información y apuntar hacia uno o múltiples sentidos, indicar y sugerir, y esta intención comunicativa debe poder apreciarse en todos los lenguajes y soportes en los cuales se articulan los discursos del Museo, desde un panel de sala hasta un catálogo completo, desde una tarjeta de invitación hasta un video. Todo, absolutamente todo inmerso en un discurso donde el concepto de lo contemporáneo resulta omnipresente.

Educación, Biblioteca e Investigación y Curaduría conforman el dispositivo dialogante del Museo, que como todo diálogo debe comenzar en la idea, la cual puede surgir de forma natural, de ver el arte, de comprenderlo como forma de conocimiento. Las exposiciones van naciendo de propuestas, pero se convierten en tales cuando el Museo tiene algo que decir, cuando puede proponer al público una idea de lo visto a partir de la cual establecer la comunicación, lo cual significa que el Museo desde su origen es un museo de programación eminentemente curatorial. Algunas veces, la idea es una síntesis surgida de la observación, o se deja abierta, sugerida desde el registro y la catalogación, o desde la museografía, para que sea el mismo espectador quien la formule como una intuición. El dispositivo debe funcionar de forma eficaz para cualquier persona, sin distingo de su nivel de

El Museo es la obra más trascendente de Sofía, y la que da cuenta de manera más plena de sus capacidades como periodista, como intelectual y como gerente cultural. Para el momento de hacer el Museo, Sofía tiene una experiencia de más de 30 años viendo, estudiando, viviendo el arte contemporáneo (...)

EN RECUERDO

formación o cuan asidua visitante pueda ser de los espacios públicos del arte; y lo que permitirá su eficacia es que sea completo y riguroso, que las muchas lecturas posibles que un espectador puede dar a una obra de arte se hagan posibles, precisamente, porque nada del dispositivo museístico se deja al azar.



Pero lo que distingue a un museo de un centro de artes es la existencia de una colección. La del Museo inicia en el núcleo de la adquisición del Centro Simón Bolívar, pero se verá enriquecida con obras únicas, adquiridas con largas paciencias o con asombrosas astucias, pero cuya decisión está orientada por una “larga intuición meditada” de Sofía Ímber. Una colección conformada pieza por pieza no se hace completando períodos históricos, estilos o genealogías de las vanguardias estéticas, sino como un ejercicio constante de la mirada. Implica conocer la trayectoria de numerosos artistas, poder ver esas obras desde la perspectiva del conjunto que se va conformando, poder imaginar, incluso, qué curso tomará la producción, para “intuir” donde puede estar esa obra en un conjunto futuro, qué dirá más adelante, cuáles son sus posibilidades.

Porque este construir pieza por pieza debe tener sentido de conjunto, sistémico, donde el todo sea mucho más que la suma de sus partes. Ese sentido se expresa en su propia catalogación donde los agrupamientos se han realizado en torno a cinco grandes núcleos: maestros fundadores de la sensibilidad contemporánea, el desarrollo de la abstracción, los nuevos esquemas figurativos, piezas ejemplares de la escultura del siglo XX y series completas de obra gráfica de grandes creadores de nuestro siglo. Esta, desde luego, es la catalogación que el Museo adopta para efectos de registro. Pero la Colección permite desarrollar lecturas y diálogos con el público prácticamente infinitas y hasta 2001, será política permanente del Museo incluir dentro de su ciclo expositivo por lo menos una muestra que propusiera una lectura de obras de la colección; y será criterio empleado por numerosos investigadores y curadores del Museo, poner en práctica la propuesta de Walter Benjamin de ir ubicando constelaciones de sentido, surgidas como “una retícula de conexiones significativas entre elementos independientes y distantes”, ya que, en su concepción, es a través de una semántica del fragmento, de la comprensión de cómo a partir de determinadas concatenaciones de materiales autónomos (imágenes de una película, sonidos captados al desgaire, obras de arte o sus reproducciones) emerge el significado. El propio Benjamin se refirió a este pro-

La experiencia del MACCSI, como un todo, brindó a los venezolanos un espacio para la conformación de su propia identidad, a partir de tres grandes contribuciones: una pedagogía de la mirada, un modo de entender la modernidad venezolana y una cultura del trabajo.

El discurso del Museo comienza en el modo en que el espacio es mantenido para la visita: en la extrema pulcritud y la correcta funcionalidad de las instalaciones donde se despliega un discurso cromático en las paredes, una forma de disponer el conjunto de las obras, de iluminarlas, de rotularlas, y un cuerpo de publicaciones que brindan al público conoci-

mientos para apreciar lo visto. Riguroso y completo el dispositivo, no obstante, cobra su total funcionalidad en el momento en que opera como espectáculo, teatralizando el encuentro de la obra con el espectador. Y como en todo teatro, como en toda producción cinematográfica, es el todo que es más que la suma de las partes, el que convierte la puesta en escena en una experiencia. Tras el escenario dispuesto para las obras en las salas, un equipo altamente profesional en todos los departamentos del Museo, permite el desarrollo de un cronograma de exposiciones que ya para 1995 manejará, con mucha solvencia, más de veinte exposiciones anuales.

ceso cognoscitivo como una *iluminación profana*, que elude tanto la trivialidad lisérgica como la mistificación religiosa, y que cabría entender también como una paradójica *teología materialista*, medular en la heterogeneidad de su obra.⁴ Ese, por lo menos, será el criterio de María Luz Cárdenas, al organizar, en 1998, la curaduría de la Colección MACCSI, expuesta en la Sala de las Alhajas de la Caja de Madrid, primera y única vez que un conjunto grande de la Colección será expuesto en ultramar.

El Museo, que ya no es monumento en la topografía urbana, sino antimuseo, espacio puro para la exhibición, tiene una vocación de total apertura, eso comprende, desde el inicio, a quienes no están incluidos de la ciudad misma. La comunidad de La Charneca, conformada a principios de la década de los 50 por una invasión sobre un alto rocoso que actualmente colinda con el Jardín Botánico de Caracas, adyacente a la autopista Francisco Fajardo, detrás de la expansión hacia el cerro de San Agustín, antaño urbanización popular construida en la década de los 20 por albañiles catalanes, ocultada parcialmente del trazado urbano cuando se alzaron las altas torres de Parque Central y la separaron de El Conde, en nombre de la modernización; ellos son los primeros beneficiarios populares de los servicios del Museo.

V

Fueron 9 mil 831 amaneceres desde el 20 de febrero de 1974, en su inauguración, hasta el 15 de enero de 2001, cuando la destitución de Sofía Imber, 31 días antes de cumplir 27 años al frente de la institución. Fueron 27 años, el tiempo suficiente para que una generación de venezolanos se levantara conociendo la modernidad contemporánea de lo visual, a través del trabajo de todos los días, hecho por equipo del Museo.

Cuando al Museo le pusieron el nombre de Sofía hubo mucha crítica, ciertamente, por la mala conciencia que hay en torno a la asociación del nombre de personas a las instituciones. Pero Sofía siempre que fue interrogada sobre este tema, ofreció un mismo tiempo de respuesta: “Me pareció lo más natural del mundo”.

Así el nombre de Sofía Imber puesto al Museo luce como la firma del autor al final de una obra, bien fuera hecha a solas, o en público, con muchos colaboradores ganados por la idea de una utopía personal, compartida por la persona que somos o aspiramos ser. Pero es que la institucionalidad cultural de la Venezuela de la modernización se levanta a partir de utopías personales apoyadas por el *statu quo*: la Cinemateca Nacional de Margot Benacerraf, la Galería de Arte Nacional de Manuel Espinoza, el Sistema Nacional de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela de José Antonio Abreu, el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional-Red Nacional de Bibliotecas Públicas Nacionales y Estadales de Virginia Betancourt, la editorial Monte Ávila Editores Latinoamericana de Simón Alberto Consalvi, la Biblioteca Ayacucho de José Ramón Medina, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas de Sofía Imber...

Se ha dicho que el Museo es una experiencia venezolana, ¿pero qué queremos decir con eso? ¿Qué estamos entendiendo por experiencia? Cuando hablamos de experiencia solemos referirnos a un saber-hacer; sin embargo, existe también la experiencia fenoménica, que es la experiencia del mundo de lo sensible y lo inteligible, por cuyo ejercicio aprendemos a saber, saber-saber, a saber-ser. Está también la idea, propia de los estudios culturales, que nos la describe, integralmente, como una totalidad que abarca tanto las condiciones materiales de existencia de las comunidades, al igual que su dimensión simbólica; contexto en el cual la experiencia puede entenderse como ámbito donde se forma la identidad en el marco de la cultura. Una experiencia venezolana viene a ser, entonces, una que contribuye a la formación de identidades dentro de la cultura venezolana con un doble propósito: formar la cultura y formar al sujeto que se distingue dentro de ella. La experiencia del MACCSI, como un todo, brindó a los venezolanos un espacio para la conformación de su propia identidad, a partir de tres grandes contribuciones: una pedagogía de la mirada, un

Fueron 27 años, el tiempo suficiente para que una generación de venezolanos se levantara conociendo la modernidad contemporánea de lo visual, a través del trabajo de todos los días, hecho por equipo del Museo.

EN RECUERDO

modo de entender la modernidad venezolana y una cultura del trabajo.

A través de la *pedagogía de la mirada*, el Museo enseñó a ver a muchos venezolanos. Brindó la oportunidad, reiterada y sistemática, de comprender –en el marco de la experiencia artística– conceptos fundamentales para el aprendizaje tales como representación, figura, abstracción, gesto, trazo, perspectiva, sentido, entre otros. Dichos conceptos se instalan en la base de otros mucho más complejos, como realidad, concepto, identidad, democracia, civilidad... Brindó espacios dentro del dispositivo museográfico para ver, pero también para reflexionar, tanto de manera individual como colectiva no solo sobre lo visto, sino además, sobre el acto consciente

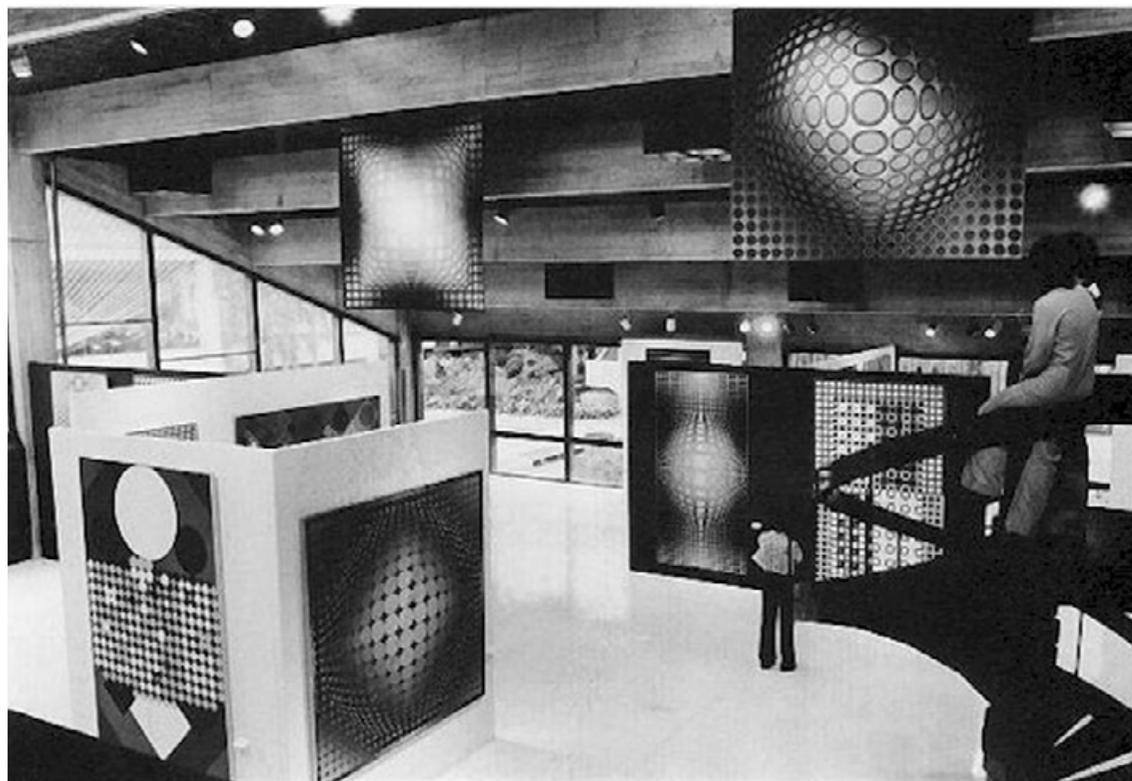
de construir saber, *de y desde* lo visto.

Pero el Museo también produjo *un modo de entender la modernidad venezolana*, como una

realidad, más que como una aspiración. Desde el fin de la dictadura de Juan Vicente Gómez, Venezuela avanzó en lo que Germán Carrera Damas describe como la fase de institucionalización del proyecto histórico nacional⁵, que no es otro que el de gestar una modernidad propia, que pueda inscribirse efectivamente en la modernidad ilustrada occidental, reconocida como proyecto civilizatorio. Y lo hizo bajo la idea de modernización, para superar el atavismo, la montonera y la mitografía, y para la cual se necesitaba definir un cuerpo de políticas de Estado que contribuyeran a formar cultura y establecer identidad.

Las políticas culturales actuaron en dos órdenes: por una parte se concentraron en formar la sensibilidad de un conjunto de élites modernas para el país, y por la otra, desarrollaron programas de formación y preservación del patrimonio cultural de alcance parcial, como complemento tanto al área correspondiente en los programas de la educación formal, como al efecto “modernizador” de los productos culturales de unos medios de comunicación que suscribieron el proyecto modernizador, rescribiéndolo

El trabajo, en esta perspectiva, ya no puede ser visto solo como un alinearse en una relación de dependencia, dado que entraña en sí una condición más bien paradójica: que suponiendo sujeción, libera; que siendo un medio para alcanzar fines empodera los proyectos de vida, a la vez que alimenta la obra que crece con los días, con las horas, con la jornada.



ahora como estereotipo, acaso movidos por las urgencias del mercadeo, acaso conscientes de la existencia de otra racionalidad allende las ciencias y las artes⁶.

Sofía conoció ambos mundos y ha sido quizás a partir de una comprensión crítica de que el espectáculo, ciertamente, configura un modo de conocer la vida contemporánea, pero es a partir de la observación profunda de la cultura como este espectáculo se llena de sentido, como ella encontró que el Museo podía funcionar como un espacio privilegiado para la discusión de lo moderno venezolano a partir de la expresión visual, asumiendo los riesgos que todo debate entraña, con cuatro rigurosas claves para el compromiso institucional: a) no dar concesiones a localismos que no tuvieran sentido de lo universal; b) no ceder a modas, a estereotipos o a compromisos de mercadeo; c) no permitir posturas dogmáticas ni en el discurso ni en las prácticas y; d) asumir como cierta y propia la expresión que Bertrand Russell refería, atribuida a su abuela: “no tengas miedo de pertenecer a una minoría, no temas ser disidente”.

¿Y la *cultura del trabajo*? Quienes han conocido a Sofía saben que para ella el trabajo es un modo de relación: con la gente y con las cosas que son obra de la gente; que ella se relaciona haciendo cosas, asignándoles tiempo y paciencia, pasión y perseverancia. Que como toda relación, la de trabajo entraña compromiso, acuerdos, objetivos y que a la vez que permite compartir, solazarse y disfrutar, apunta hacia un algo hecho que genera beneficios a terceros, por lo cual, todo trabajo, en la medida en que trasciende, se convierte en obra.

El trabajo, en esta perspectiva, ya no puede ser visto solo como un alinearse en una relación de dependencia, dado que entraña en sí una condición más bien paradójica: que suponiendo sujeción, libera; que siendo un medio para alcanzar fines empodera los proyectos de vida, a la vez que alimenta la obra que crece con los días, con las horas, con la jornada.

Es un vínculo poderoso el que se establece con este tipo de relación que requiere comprensión y compromiso. Comprensión de los intereses propios y del otro, compromiso en que ellos serán respetados en la perspectiva del pro-

yecto compartido—la obra—, que está por encima de todo. Se requiere pasión, no obstante, para que una relación planteada en estos términos rinda los frutos que promete, que se esperan; y es allí donde surge la imagen de Sofía *la intran-sigente*, que no espera de los demás menos de lo que ella misma aporta, que no se permite nada impersonal, que apuesta siempre por la excelencia y se exige (y exige) siempre más, acaso porque ha entendido esa excelencia como virtud, como búsqueda constante de la perfección en el saber hacer, ante la cual no hay contribución desestimable, por pequeña que sea.

VI

Así fue, precisamente, mi relación con ella: con el trabajo. En el Museo hice de todo: organicé ruedas de prensa, escribí para catálogos, organicé seminarios, hice producción audiovisual, algo de curaduría, la relatoría del IV Salón Pirelli. Me involucré a fondo, lo sentía como mi casa, cuando no estaba en mi oficina estaba en las salas, viendo las exposiciones, o en la biblioteca leyendo. Fue como hacer una carrera adicional. A Sofía la vi en todas las facetas que me fue posible: como directora de una organización de clase mundial era incansable, tenía visión de todo, con una mezcla de saber e intuición como pocas veces he visto. Como periodista tenía una capacidad interpretativa vertiginosa, como conocedora de arte tenía un registro sensible de obras y artistas que le permitían “adivinar” la trayectoria futura de cada quien, y tomar decisiones que podían parecer arriesgadas, pero que no eran más que el resultado de esa “larga intuición meditada” método de vida con el cual se hizo posible una de las colecciones de arte contemporáneo más interesantes del continente, la misma que aunque se conserva, nadie ve. Como madre estaba pendiente siempre. No hace un año que conversando con ella le dije que finalmente entendía para qué era que usaba los dos relojes de pulsera (uno en cada muñeca): el de la derecha para hacerse el espacio mental del tiempo del trabajo, pero el de la izquierda para “mapear” la casa y correr con las responsabilidades del afecto: me he visto en la tentación de hacer lo mismo.



Creo haber entendido por qué tanta insistencia de Sofía con el tema del trabajo: los años de tratamiento con Lagache, en París, más el sustrato judío de su cultura le debieron haber enseñado que el trabajo es para trabajarse, para transformarse con orden, para encontrarle sentido a una existencia que en principio no lo tiene. Y hay que ser persona muy plantada –*Mensch* decía ella, ese era el concepto– para mantenerse fiel a sus creencias en un país y un mundo que tiende a cambiarlas según el costo de oportunidad. Otra creencia: no temer pertenecer a una minoría, no temer ser disidente. Allí citaba a Bertrand Russell, pero ella encarnaba justamente eso, desde el principio y hasta el final.

El momento de mayor entereza se lo vi el 16 de enero de 2001, cuando ofreció la rueda de prensa donde rendía cuentas y entregaba la dirección del Museo, un día después de que el difunto presidente Hugo Chávez la destituyera en su programa de televisión. Ese día suspiró “ayúdame corazón” antes de tomar la palabra frente a numerosos periodistas y personalidades de la cultura que le ofrendaron nutrido aplauso y ovación de pie. No podía llorar Sofía, pero eso no significaba que no sintiera, que no la estremecieran las cosas.

Así la recuerdo y así la voy a recordar: como alguien que quise y que me quiso, y de quien aprendí a ser.

CARLOS DELGADO FLORES.

Periodista y profesor universitario. Director del Centro de Investigación de la Comunicación de la Universidad Católica Andrés Bello. Trabajó con Sofía Ímber en las páginas culturales de El Universal y en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Ímber de 1995 a 2001.

Notas

- 1 FRANKL, Viktor (2012): *Psicoanálisis y existencialismo*. México: Fondo de Cultura Económica. Decimocuarta reimpresión. Primera edición en alemán, 1946, primera edición en español 1950.
- 2 RAMA, Angel (1987): *Antología del techo de la ballena*. Caracas: Fundarte. Colección papeles de difusión.
- 3 BARROETA, José (1982): *La hoguera de otra edad*. Mérida: Consejo de Publicaciones, Universidad de Los Andes. Citado por Alfonso José Rafael. “Verdades y mentiras en la vanguardia literaria venezolana”. En: *Cifra Nueva*, 13, Enero-Junio de 2001. (105-112).
- 4 Círculo de Bellas Artes de Madrid (2010): *Atlas constelaciones de Walter Benjamin* Madrid, 2010. Pág. 17.
- 5 CARRERA DAMAS, Germán (1980): *Una nación llamada Venezuela. Proceso sociohistórico de Venezuela (1810-1974)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca.
- 6 DELGADO-FLORES, Carlos (2005): “30 años de paradigmas y políticas culturales: El Nosotros de una híbrida modernidad”. En: *Comunicación: Estudios venezolanos de comunicación* / Equipo Comunicación. Caracas: Centro Gumilla.