

La Importancia de llamarse Botero

Seudónimo: Enesto

Categoría 1 - texto largo

Rechazo la menor intromisión de la ignorancia natural. La ignorancia se parece a un delicado fruto exótico: si la tocas, la marchitas. La teoría de la educación moderna es íntegra y radicalmente falsa. Por fortuna en Inglaterra, en cualquier escala, no causa el menor efecto. Si lo produjese, sería un peligro probado para las clases altas, y daría lugar, probablemente, a actos de violencia en Grosvenor Square. ¿Cuál es su salario?

-Oscar Wilde, La Importancia de Llamarse Ernesto

Introducción

El volumen que ocupada la fama de Fernando Botero en el ámbito artístico lo convierte, con creces, en el artista Colombiano más reconocido a nivel internacional. Sus pinturas y dibujos han sido expuestos en un gran número de museos y galerías a nivel mundial, sin mencionar que sus esculturas hacen parte del inmobiliario de grandes ciudades. Su obra es comúnmente asociada con el retrato de gordos y gordas, a pesar que el artista mismo a intentado aclarar que su interés mayor es, por supuesto, el volumen. A pesar de esta apreciación, basada en el sobrepeso, Botero es uno de los artistas vivos más respetados según historiadores y críticos del arte, y su estilo pictórico es fácilmente identificable. Es a su vez rotundamente querido en su país natal, puesto que ha empleado su fama y logros para el beneficio de los Colombianos al convertirse en un mecenas y patrón del arte. El maestro donó, el año 2000, 123 obras de su autoría y 85 obras de su colección privada de arte moderno al Banco de la República, con la intención de hacerlas públicas. El Museo Botero fue fundado en Bogotá con dicha donación, y bajo la batuta del pintor dicha institución tomó forma.

Botero encabezó diferentes trabajos que se llevaron a cabo en la conformación del museo, puesto que fue el artista/coleccionista/donante/curador. Este hecho no ha sido estudiado del todo, parece que fuera algo dado y natural, y no hay reflexión alguna del trabajo que ha realizado el museo en sus 14 años de existencia. Los textos que abordan hoy en día la obra de Botero y su Museo están rellenos de adulaciones y apreciaciones banales, tal como el párrafo anterior. Este ensayo busca analizar la forma en que la fama de Botero, y el artista en sí mismo, han influenciado las interpretaciones de la donación. Con esto en mente el presente ensayo se enfocará en responder la siguiente pregunta: *¿Cuáles son las implicaciones del hecho que Botero orquestara su Museo y*

cuál es el rol de tal institución en la sociedad Colombiana? Por este motivo este texto se dividirá en tres segmentos: en el primero se estudia la figura del artista en los museos, en el segundo se aborda de forma específica el lugar del Museo Botero en su contexto, y en el último se analiza la forma en que se ha escrito sobre el Museo bajo la sombra de Botero.

Artistas en los Museos

El museo como una institución pública, tal como la concebimos hoy en día, empezó a tomar forma en el siglo dieciocho. Colecciones privadas, pertenecientes a familias reales y comerciantes, fueron abiertas al público general con el advenimiento de los estados nacionales, con el fin de educar y formar a ciudadanos ejemplares. Pero en un primer lugar, la razón de ser de las colecciones privadas era demostrar poder, puesto que servían como una prueba del conocimiento y riqueza de sus propietarios (Hooper-Greenhill, 2001: 33). Un ejemplo notable de lo anterior es la Colección Medici, que sirvió para impulsar el estatus de la familia florentina por lo alto de la jerarquía social de la época (Hooper-Greenhill, 2001: 33). Otros antecedentes de colecciones en el ámbito privado son el *studiolo* y el *wunderkammern* (cuarto de maravillas), lugares que no eran destinados únicamente al acto de acumular, coleccionar y exhibir, sino también espacios que servían como centros de investigación y puntos de encuentro para la discusión. (Felfe, 2005 :229). Éstos estaban destinados a fomentar el conocimiento de forma casi que individual, pues muy pocos académicos y personas con cierta capacidad económica podían poseer y tener acceso a tales espacios. Los museos, y sus predecesores como se ha señalado hasta ahora, eran lugares donde se reunían y exhibían objetos con ciertos intereses específicos (ya fuera educar u ostentar). Pero parece que, en términos generales, estos espacios descuidaban al artista — el rol de éste quedaba en un segundo plano en la construcción de dichos lugares. Los pintores, por ejemplo, eran los encargados de crear las piezas que serían colgadas en las paredes, pero ellos no tenían injerencia en la forma en que se exhibían, ni en la planificación de las instituciones. Sin embargo, hay algunos precedentes donde el artista tuvo un rol preponderante en la conformación de museos, siendo Charles Wilson Peale un buen ejemplo de ello.

Peale fue un artista estadounidense del siglo dieciocho responsable del primer museo de su país. Susan Stewart, poeta y académica estadounidense, explica que los pintores establecidos de la época (tal como Peale) tenían galerías propias donde exhibían el trabajo que buscaban vender junto con sus colecciones privadas. La galería de Peale pasó a ser entonces el primer Museo Estadounidense en 1786 (Stewart, 1999: 44). Stewart describe que la colección del artista estaba alineada con las preocupaciones de la sociedad americana de post-guerra, puesto que los héroes de la guerra estaban inmortalizados en retratos y los objetos de la naturaleza reflejaban la grandiosidad

del país. La importancia del este museo radicaba en que *“Peale veía esta iniciativa como una “Escuela de Conocimiento” diseñada a enseñar al público a seguir los ejemplos de la naturaleza”* (Stewart, 1999: 44)¹. La junta directiva del museo pidió al artista realizar un auto-retrato (Fig.1), cuando la institución se consolidó con el pasar de los años. La pintura resultante fue una combinación de la capacidad artística del pintor junto con su actividad de coleccionista — tal como, de forma clara, expresó a su hijo en un carta: *“Pienso que es importante que no deba solamente hacer un ornamento a mi arte como pintor, pero también que la composición exprese que yo traigo a la luz de la vista del público las bellezas de la naturaleza y del arte, el asenso y progreso del Museo”* (Stewart, 1999: 44).

En la pintura se observa cómo el artista devela su museo, y con un gesto invita al espectador a entrar y explorarlo. Una paleta de pintura con algunos pinceles se encuentran sobre una mesa a su



Fig.1

izquierda, y detrás de él (dentro del Museo) se detalla un mujer que alza sus brazos como señal de sorpresa al ver un esqueleto de un mastodonte, un adulto mostrando a un niño algunas de las pinturas al tiempo que éste sostiene un libro, y otro hombre que contempla apaciblemente las pinturas colgadas. Este caso ejemplifica cómo un artista estuvo directamente involucrado en la creación y conformación de un museo, al abrir su colección privada a un público general — en un momento crucial para la naciente sociedad estadounidense. No obstante, esta idea positivista del museo como centro de aprendizaje para formar ciudadanos ha cambiado con el tiempo, al igual que la forma en que los artistas se han aproximado a tal

institución.

Al glorificar la guerra como la cura para el mundo, mientras cantaba el amor por el peligro, el poeta Tomasso Marinetti exigía la destrucción de los museos en su manifiesto futurista. Él consideraba que estas instituciones se anclaban en el pasado, por lo que no había lugar para este tipos de espacios en el mundo en que la belleza de la velocidad se debía alabar. Sin embargo, las

¹ Las citas presentes en este texto fueron traducidas por el autor.

secuelas de la guerra probaron el error del deseo del futurista italiano, puesto que los museos se empezaron a fundar de forma exponencial luego del desastre (Lampugnani, 2011: 245).

El florecimiento de estos espacios estuvo acompañado con nuevas aproximaciones al trabajo en los museos. Su proliferación cambió la forma en que estos establecimientos fueron planeados, organizados y hasta construidos — sus misiones y visiones se empezaron a adaptar a distintos intereses. Un ejemplo de esto es la edificación misma, puesto que la arquitectura empezó a jugar un papel primordial. El edificio se dejó de concebir como un simple contenedor de las obras para ser considerado como una obra en sí mismo. Los museos empezaron, con el transcurrir del tiempo, a proveer experiencias más cercanas al entretenimiento que al arte, por lo cual algunos artistas *“respondieron a la indiferencia y arrogancia con igual forma brusca, al buscar locaciones distintas al museo en donde presentar (...)”* (Lampugnani, 2011: 252). Bajo esta idea algunos individuos empezaron a explorar alternativas para exhibir su trabajo por fuera del circuito de museos — los llamados Land Art y Arte Ambiental fueron algunas reacciones para crear arte por fuera del cubo blanco (Lampugnani, 2011: 252).

Sin embargo, los museos también pasaron a ser *sujetos de arte* para algunos artistas del siglo veinte (McShine, 1999: 11). Quizás la prueba más fehaciente del anterior enunciado fue la exhibición *El Museo como Musa: Los Artistas Reflexionan*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1990 (bajo la curaduría de Kynaston McShine, encargado del Departamento de Pintura y Escultura del mismo museo). El rol de los artistas en el museo, la forma en que coleccionan, y cómo estas instituciones se convirtieron en materia de creación y herramienta creativa, fueron algunos de los asuntos presentados en dicha muestra.

Un ejemplo expuesto fue *El Cuarto para Arte Constructivista* (1926) de El Lissitzky: espacio diseñado por el artista para exhibir de forma exclusiva arte moderno (Fig. 2). El artista realizó tal diseño puesto que consideraba que *“el arte moderno requiere de espacios diferentes para ser exhibidos, distintos de aquellos usados tradicionalmente para el arte más viejo (...) Tiene que involucrar activamente al espectador en el proceso de observación, estudio y absorción del arte”* (Dabrowski, 1999: 46). Otro ejemplo presente en la exposición fue el *Museo Ratón* (1965-1977) de Claes Oldenburg, el cual contenía objetos populares que el artista encontraba y compraba en la calle, al igual que otros elaborados por él mismo. La combinación de estos objetos reflejaba el método del artista, y *“su percepción de la sociedad americana”* (van Bruggen, 1999:73). El Museo debe su nombre a la estructura diseñada como contenedor, la cual tenía el aspecto de una figura abstracta de un ratón (Fig. 3). Estos tres ejemplo, desde Peale hasta Oldenburg, muestra como el camino de artistas y museos se han entrecruzado. La razón de haber descrito éstos de forma breve es señalar como algunos artistas han estado involucrados en la formación de museos y espacios

expositivos, más que adentrarse a dar un valor crítico o estético sobre ellos. Ahora bien, ¿cómo tuvo lugar la intersección artista-museo en Colombia con el Museo Botero?

Según el mismo Botero la razón de su donación radica en su deseo en hacer un aporte al país en tiempos de dificultades, tal como dejó claro en su discurso de inauguración:

Esta colección que inauguramos hoy es más que un conjunto de cuadros, dibujos y esculturas. Es también un acto, hacia esa paz, que anhelamos los colombianos. Una paz que será un esfuerzo colectivo, al que llegaremos con hechos tangibles, con demostraciones

concretas e inequívocas de una voluntad de concordia. Por eso yo quisiera que ésta donación, se interpretara como una demostración personal de mi fe en nuestro país, en su futuro y en un mañana en que todos los colombianos podamos transitar sin temor, gozando de la convivencia que nos ha resultado tan difícil y costosa. (Botero, 2000).

Tras este hecho bien intencionado el artista colombiano no hizo un sentencia creativa, ni usó la institución como materia artística. Sin embargo, es posible anotar que tras este acto también hay una *declaración de poder*. Fernando Botero es el donante de la mejor colección pública de arte internacional que se puede encontrar en Colombia, y al combinar su colección privada con sus trabajos personales él se sitúa en el pedestal de la historia del Arte (con A mayúscula). En ese Arte que aboga el arte occidental, y deja muy poco espacio para otro tipo de expresiones de otras partes del mundo. En el mismo museo, pero en distintas salas valga la aclaración, las obras del Botero se exhiben junto a obras de Picasso, Miró, Bacon, Lucian Freud,



Fig.2



Fig. 3

Kokoschka, Nolde y Toulouse-Lautrec (entre otros). Es cierto que el Museo Botero está insertado en la red de Museos del Banco de la República en Bogotá, donde se pueden apreciar obras de otros artistas contemporáneos Colombianos como Luis Caballero, Johanna Calle, Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo, y de otros artistas latinoamericanos. Sin embargo, el Museo Botero tiene un valor agregado que los otros museos y salas no tienen: fue el mismo Botero quien orquestó la institución, decidió cómo se debían disponer las obras, y estableció las condiciones para exhibirlas. Ningún otro artista cuyas obras están expuestas en el Museo tuvo tanta incidencia en la conformación de la institución. Ningún otro contó con el poder con el que cuenta Botero, por su fama y reconocimiento internacional (que de nuevo, no resta valor a su obra ni su generosidad). Botero es el dueño y señor de una institución que es pública, tal como él quiso que fuera.

Museo Botero en Contexto

En un país donde históricamente el estado ha invertido pocos recursos para el desarrollo de la cultura, iniciativas privadas y personales han llenado el vacío. Fernando Botero y el Banco de la República unieron esfuerzos con el fin de crear un museo dedicado a exponer la obras y donación del autor; tal como es explícito hasta ahora. En su discurso inaugural Botero también declaró lo siguiente:

Algunas personas me han preguntado cuál es el sentido de esta donación, el sentido de que estas obras queden en Colombia, en un momento en que el país está viviendo días tormentosos. Y la respuesta es que precisamente porque nuestra patria está acosada por la violencia es que esta colección debe quedar aquí. A la barbarie hay que oponer la civilización; a la violencia la cultura; a la intolerancia debemos oponer el arte, porque el arte no es un capricho que adorna una sociedad, sino una necesidad espiritual que debe ser compartida con entusiasmo.(Botero, 2000).

Esta idea contrasta con las declaraciones de Marinetti con respecto a los museos, puesto que el artista Colombiano exalta el rol de este tipo de instituciones en tiempos de guerra — en cuanto son espacios donde el ambiente violento se puede afrontar de otra manera. En este caso Botero se acerca al enfoque que Peale le otorgó a su museo como *Escuela de Conocimiento*, sugiriendo que es un sitio donde la sensibilidad y el gusto hacia el arte pueden ser desarrollados. Sin embargo, a pesar de la obvia diferencia de tiempo y espacio entre el Museo de Peale y el Museo Botero, hay un elemento que contrasta entre estos dos: el primero correspondía a una sociedad que acababa de salir de una guerra, mientras que el segundo está insertado en una sociedad que atraviesa un conflicto interno. El mismo Botero, como ya fue descrito anteriormente, buscaba que su donación fuera un

acto hacia esa paz tan anhelada por los colombianos. Pero más allá de estas palabras el trabajo del Museo no ha reflejado actos que reflejen esa intención. La pregunta es: ¿Es la donación realmente un acto hacia esa paz? ¿cómo? El Museo de Peale, como ya fue explicado, estaba en consonancia con el ideal de ser un ente educador en la post-guerra por su contenido. En este sentido sería pertinente preguntar: ¿El contenido del Museo Botero es acorde con el contexto de guerra en Colombia? El Museo Botero no tiene la labor de analizar la guerra, ni reflexionar sobre sus causas y efectos; ni está es su función ni misión. Pero las declaraciones que hizo Botero hace 14 años pueden ser interpretadas de nuevo en estos acalorados tiempos políticos, donde una salida negociada al conflicto parece, por fin, viable. Varios sectores de la sociedad están empezando a analizar el rol que jugarían en un escenario de post-conflicto. ¿Es posible que el Museo Botero se una a estas reflexiones más allá de las buenas intenciones? ¿Es posible que este Museo juegue un rol para ayudar a consolidar *la convivencia que nos ha resultado tan divicil y costosa*? La tarea que tiene el Museo con este respecto es pasar de las declaraciones a las acciones.

Jorge Orlando Melo, quien fue Director del Departamento de Bibliotecas y Arte de la Biblioteca Luis Angel Arando, añade más elementos a esta vision optimista del museo cuando explica en el texto *Desde Noviembre (y para siempre)* que los niños colombianos, de cualquier estrato socio-económico, tendrán acceso a una gran muestra de arte de los grandes maestros (Fig. 4), cosa que, según señala, el mismo Botero no pudo hacer en su infancia (Melo, 2000). Añade Melo a estas descripciones lo siguiente:

Para un país en dificultades, para unos colombianos sujetos a toda clase de asedios y desafíos, este regalo es una oportunidad extraordinaria. El arte, el gran arte, es al mismo tiempo ocasión de disfrute y de reflexión. Permite distanciarse de las miserias de la realidad, pero ayuda a desarrollar una sensibilidad que invita a hacerla más humana, más solidaria, más pacífica. Una colección como esta es un motivo de satisfacción y orgullo y una muestra de confianza en el país. Los colombianos deberán convertirse gradualmente en sus dueños reales, visitándola una y otra vez. Porque es un regalo para siempre.(Melo, 2000).

Con esto se refuerza la idea del museo como lugar de instrucción pública, en un lugar donde imaginar una institución con el nivel de obras que contiene parecía imposible; a su vez que se refuerza el valor de la institución en una sociedad inundada por la violencia.

José Roca, quien se desempeñó como Jefe de Exposiciones Temporales y Museología de la Biblioteca Luis Ángel Arango en el momento de la donación, escribió un texto titulado *El Placer del Museo Botero*, con motivo de la inauguración del museo. El texto se introduce con las siguientes ideas sobre la educación y disfrute en el Museo:



Fig. 4

Los museos y los espacios expositivos deben ser esencialmente sitios de disfrute. Su función didáctica debe estar supeditada a esta vocación primaria, pues si se hace énfasis en el aspecto educativo, se corre el riesgo de coartar de una vez y para siempre el placer que proporciona la experiencia artística, que es en definitiva el "gancho" que permitirá la visita repetida y el interés en profundizar -y que

convertirá eventualmente al Museo en una fuente de conocimiento más formal. No hay nada más descorazonador que ver un grupo de niños en un museo copiando afanosamente las fichas técnicas y los textos "explicativos" de una exposición con el fin de cumplir una tarea que le ha dejado un profesor que probablemente ni siquiera se ha tomado el trabajo de ver la exposición él mismo. Estos niños muy seguramente no volverán, o no lo harán por iniciativa propia: al planteárseles las obras de arte (o de ciencia, es igual) como una obligación antes que como un placer, su relación se ha viciado desde el inicio, a veces para siempre. (Roca, 2000).

Estos argumentos se basan en un concepto estrecho de la función didáctica del museo, que percibe la educación como algo aburrido que se le impone a los visitantes. Esta aproximación ignora un modelo de *educación contextual*, aquella que se basa en el entendimiento del contexto, necesidades y expectativas de los visitantes del museo. Roca se apresura a plantear que la función didáctica debe estar supeditada a la vocación primaria de ser un espacio de disfrute, los cuales deberían estar en una balanza para ofrecer una mejor experiencia en el Museo. Es más, la palabra *supeditar* no es la más apropiada para referirse a esto, puesto que, según la Real Academia de la Lengua, *supeditar* significa: *Sujetar, oprimir con rigor o violencia, Dominar, sojuzgar, avasallar, Subordinar algo a otra cosa, Condicionar algo al cumplimiento de otra cosa*². En un museo donde se busca, según su artista/coleccionista/donante/curador, oponer la intolerancia con arte no es apropiado hablar de la relación de lo didáctico con el disfrute en términos de opresión, dominación, subordinación y condicionamiento. El lenguaje debe ser usado con el más extremo cuidado en estos casos. Este descuido deja entrever que el texto escrito por Roca es uno más dentro de la avalancha

² <http://lema.rae.es/drae/?val=supeditada>

de alabanzas vacías que no hacen eco en el rico contenido del Museo. Y si, en Colombia si hay cosas más "*descorazonadoras*" que ver un grupo de niños en un museo copiando afanosamente las fichas técnicas y los textos "*explicativos*" — solo basta con leer las noticias.

Estos dos textos, escritos por Melo y Roca, son ejemplos de aproximaciones políticamente correctas a la donación, y no se enfocan en lo que verdaderamente la que la colección puede llegar a estimular, ni se hace ningún cuestionamiento sobre sus verdaderos alcances: ¿Los visitantes tendrán una verdadera distancia con la mísera y la realidad con el simple hecho de visitar el museo? ¿El Museo Botero es una sitio para el disfrute, en donde el placer de la experiencia artística se puede disfrutar? Hacer este tipo de señalamientos en discursos de inauguración no los hace ciertos ni reales sólo por ser leídos y compartidos con entusiasmo. Es más, esta labor educativa que se busca promover requiere de un fuerte revuelco en la forma en que se concibe la cultura en Colombia. La forma en que se orquestó el Museo demuestra que Botero, y las personas encargadas de configurar y establecer el Museo a su alrededor, conciben la institución como un faro que guiará a los visitantes a salir de la neblina de la ignorancia y la penumbra de la violencia — sólo por el simple hecho de existir y estar abierto al público. Se ha señalado hasta ahora la poca escritura crítica que se ha hecho sobre la donación, pero por fortuna hay un par de textos que llevan a cabo tal labor.

El análisis más cuidadoso que se ha hecho de la donación es *Colección Botero: En Primera Persona del Singular*, escrita por Antonio Caballero. El autor hace en su ensayo un recorrido impresionista, tal como él lo llama, pues se basa en las impresiones que tuvo al observar las piezas que componen la donación (sin recursos eruditos, soporte académicos ni adulaciones infladas). Es más, Caballero es consiente que le hace "reproches" a Botero, pero no pide disculpas. Por el contrario, hace lo opuesto al refrán popular pues le mira los dientes al caballo regalado con "*ojo de crítico*" (Caballero, 2002), y vaya ojo que tiene Caballero. Lo más importante es que no se excede en aplausos ni críticas sin fundamentos, el escritor logra una balanza entre comentarios que señalan los aciertos de Botero, a la vez que deja entrever algunos puntos que se deben tener en cuenta al observar la colección. Caballero señala que la mayor fortaleza de la donación es que nada le falta, que todas las obras que se encuentran ahí fueron seleccionadas con gran detenimiento, pero que sin embargo "*no pretende, por supuesto, rivalizar con la colección de un gran museo*" (Caballero, 2002). Antonio Caballero señala añade lo siguiente:

"los colombianos no parecen haberse dado cuenta todavía de la importancia de esta donación Botero; no por lo que cuesta sino por lo que es. Por primera vez en nuestra historia, el arte que se hace en el ancho mundo va a poder ser visto al natural en este país, tan dejado de la mano de Dios, tan satisfecho con su propio ombligo. ¿Para qué queremos arte universal si tenemos ya silletteros de Medellín, acordeoneros de Valledupar, carrangueros de Ráquira, y además a

Fernando Botero? " que orgulloso me siento de ser un buen colombiano!". Habiendo bambuco, ¿para qué Bach, o los Beatles? Oiga, pssst, pisco: pásenos otra ronda de aguardientes." (Caballero, 2002)

Y tiene razón el autor cuando describe que el país está satisfecho de su propio ombligo, pero se acerca a esa idea del museo/faro que debe guiar el camino a los colombianos (que, como explica, no han logrado descifrar la real importancia de la donación). Por un extremo se espera que el Museo guíe por sí solo, y por otro se señala que los ciudadanos no han logrado captar el valor real. El Museo no es una institución que se debe sostener por su nombre, ni los espectadores deben visitarlos únicamente por su valioso contenido. El Museo debe tejer relaciones entre sus objetos y significados con el contexto que lo rodea, y no esperar que del otro se de el primer paso — que los visitantes aprecien la importancia de la donación sólo por el hecho de ser pública. Sin embargo, este ensayo escrito por Caballero es un oasis en medio de la aridez crítica que circunda el Museo Botero. Ya viene siendo hora, luego de 14 años de la fundación del museo, analizar y cuestionar su funcionamiento, para generar nuevas propuestas y dar aire a nuevas aproximaciones. Sin embargo, esto no es una tarea viable, por la forma misma en que fue configurado el museo desde sus inicios.

El Museo de la República cumple una muy buena labor con los museos que maneja, y en su portal en el internet se puede encontrar información completa sobre la historia de la donación, sobre las distintas y variadas ofertas educativas que ofrece el Banco, sobre la maleta didáctica del Museo Botero (cuya intención es emplear reproducciones de las obras para llegar a más público), y se encuentra una cronología del maestro. Se resalta a su vez que la institución es visitada por 500,000 personas al año, 1,000 espectadores y 2,000 estudiantes al mes (cifras bastante significativas). Sin embargo, el Museo Botero sigue siendo bastante rígido, pues no se desarrollan investigaciones sobre sus colecciones, no se promueve la escritura al rededor de la donación, ni se hace referencia al impacto del Museo en el contexto ya descrito. El museo está satisfecho con su propio ombligo y con sus grandes cifras. Es más, nada de la colección puede ser modificado o ninguna pieza prestada sin la autorización del maestro (Ospina, 2012). Esto hace que el Museo sea bastante limitado en sus acciones para intentar generar nuevas propuestas, o desencadenar nuevas posibles interpretaciones en los miles de visitantes que entran al museo para recorrer los pasillos y salas bajo la gran sombra del maestro. ¿Será posible que en el futuro nuevos directores del museo puedan tener libertad para crear nuevos guiones? ¿Será el planteamiento de la colección la misma en realidad para *Noviembre y para siempre*?

Eileen Hooper-Greenhill, experta en museos, escribió en el año 2000 "*El Renacimiento del Museo*" (capítulo del libro *Museos y la Interpretación de la Cultura Visual*). Curiosamente, en el mismo año que se fundaba el Museo Botero, Hooper-Greenhill hacía una distinción entre un *museo*

modernista y un *post-museo*. Señala que “*el museo modernista representa un modelo europeo de siglo diecinueve*” y añade que en dicho museo “*la voz del visitante no era oída*”(Hooper-Greenhill, 2000: 151). Por el contrario, explica que el post-museo es un lugar donde no se busca transmitir un conocimiento monolítico e intocable, sino un lugar donde las expectativas del espectador son tenidas en cuenta. Esto trae a su vez retos a nuevas formas de concebir el museo, pues se requiere un equilibrio entre educación, entretenimiento, cultura y comunicación. Sin embargo, en varias ocasiones algún lado de la balanza termina pesando más, y las iniciativas de algunas instituciones terminan fracasando por esto. Pero el punto a resaltar aquí es que el Museo Botero fue concebido, y por supuesto sigue siendo, un Museo Modernista. A pesar que hay propuestas educativas, a las cuales aún le falta más investigación y rigor, parece que el público es aún lejano a la colección. Puede que los niños que visiten el museo se refieran a las obras mientras juegan en las salas, pero esto no quiere decir que la experiencia que tuvieron en el museo se extienda a sus vidas cotidianas.

La Importancia de llamarse Botero

La donación que hizo el maestro ha sido sin duda uno de los esfuerzos más valiosos hechos en Colombia por fomentar y fortalecer el arte y la cultura en el país. Pero este acto, junto con la voluminosa generosidad del artista, han otorgado al pintor una aureola que muy pocos escritores se han atrevido a criticar. En un país donde se alaban a mesías y santos, criticar una figura con un aura como la que expele Botero es considerado casi que un sacrilegio. Sin embargo, esto no dice nada del artista en cuestión, sino del estado de la crítica y la falta de plumas agudas que trasciendan las adulaciones o críticas destructivas. La mayoría de los textos que se escriben actualmente sobre Fernando Botero son apreciaciones basadas en la fama del artista, el precio de sus obras, y su reconocimiento internacional — como se ha venido insistiendo a lo largo y ancho de este ensayo. El punto es que la fama de Botero trajo consigo lo que podría ser más dañino para la carrera de un artista: un racimo, pero no de flores, sino de comentarios desabridos que denotan la carencia de una observación detenida de su obra.

Sin embargo, esta no siempre fue la constante. El inicio de la obra de Fernando Botero fue reseñada de forma perspicaz y pertinente por críticos y escritores que, con detenimiento, encontraron un valor genuino basada en el trazo, la figura, los colores y la composición, más que en el precio y la valorización. Marta Traba, Casimiro Eiger, Walter Engel y Jorge Zalamea fueron algunos de los escritores que exaltaron el trabajo de un Botero que aún no estaba atado a una misma y repetida solución pictórica, sino que, sin cargar la responsabilidad de mantener un nombre sobre sus hombros, era arriesgado en su trazo, a la vez que demostraba un manejo impecable de los

colores. Eiger señalaba en 1951 que la “*fuerza de Botero reside desde luego en una cualidad muy rara, el excelente equilibrio de los volúmenes, de las masas plásticas consideradas no sólo en su sentido espacial, sino en función de esa armonía peculiar que le confieren los diferentes tonos y colores, vistos en su distinta intensidad*” (Eiger, 1951: 16).

Marta Traba escribió, con respecto a la obra de Botero en 1956: “*el crítico debe tener la suficiente inteligencia para esperar en el buen pintor futuro, y la necesaria discreción como para no especular con el porvenir y medir cautelosamente su alabanza*”(Traba, 1956: 39); cosa que muy pocos críticos han hecho. Ya se da por hecho el buen futuro del pintor (aunque está en su edad más madura), no se especula con su porvenir, y tampoco se mide cautelosamente su alabanza. Por su parte Camilo Solvente³ escribió en 1972 (en ocasión a una exposición del maestro en Nueva York) que “*la obra ha sido totalmente vendida antes de ser expuesta. Pero tendrá que enfrentarse a una crítica severa; a una crítica profesional, la más exigente del mundo. Si pasa el examen, otro cero se añadirá a la cifra muy respetable por la que se cotizan ahora sus cuadros*” (Solvente, 1972 : 141). Ahora Botero se enfrenta poco a la critica profesional exigente, pues abundan, como ya se ha mencionado, alabanzas, alabanzas y alabanzas. A pesar de esto, lo ceros se siguen añadiendo a cotización de sus obras, lo que no quiere decir que todos los que tienen la capacidad económica compren un cuadro del maestro con ceros adicionales⁴.

Han sido pocos los escritos donde se ha analizado la donación por encima de la estéril maraña de halagos — como ya se resaltó con el caso de Antonio Caballero. Sin duda el Museo Botero podría llegar a beneficiarse de más criticas serias, y pasar de ser un lugar destinado únicamente al consumo y deleite de imágenes a un espacio donde ideas se puedan desarrollar. Es de notar que muy pocos críticos de arte, o quienes escriben sobre arte en Colombia, se han atrevido a analizar y criticar tanto el museo, como la figura de Botero como artista y patrón del mismo. El volumen que explota Botero en su obra es recibido con comentario planos. Su obra y museo no son contrastadas con argumentos e ideas, sino son rellenadas con apreciaciones mundanas. Esta situación no sólo refleja la carencia de una critica seria ante la protuberante obra de Botero, sino que demuestra la falta de análisis en la esfera de los museos.

En la obra de teatro “*La Importancia de Llamarse Ernesto*” Oscar Wilde hace una sátira de la importancia del nombre y del estatus social a la hora de relacionarse. La obra tiene más sentido en inglés, pues se hace un juego de palabras entre *Ernest* (nombre propio) y *earnest* (serio) — en la traducción al español esto se pierde. Dos protagonistas de la obra fingen llamarse *Ernest* (Ernesto) para tener una doble identidad frente a las mujeres con las que buscan mantener una relación, y éstas, a su vez, aprecian a su pareja en gran parte por su nombre (Ernesto/ Serio). El nombre

³ seudónimo de Antonio Montaña.

⁴ No hard feelings.

trasmite cierta seguridad y confianza a las mujeres, quienes hacen explícito su gusto. Sin embargo, los hombres en cuestión empiezan a tener dificultades cuando no pueden sostener la mentira de su primer nombre. Esto hace que las mujeres consideren, en un momento, que los hombres no están a la altura de ser Ernestos (Serios). El nombre pesaba más que las intenciones de los protagonistas.

Algo similar pasa con Fernando Botero. Su nombre sonoro es sinónimo de éxito y gran esfuerzo, y por supuesto de seriedad. Se ha insistido a lo largo de este ensayo que muy pocos escritores se han atrevido a mirar con otros ojos el nombre de Fernando Botero, y lo que este representa. Un solitario caso que, con datos en mano, buscó controvertir la firma del maestro en su donación fue Lucas Ospina, con su texto *Donación y Autodonación Botero*. Ospina se atreve a sugerir, con números del mercado del arte, que la donación que hizo Botero también tuvo una repercusión en el precio de su obra; de un momento a otro menos obras de Botero se encontraban circulando en el mercado, lo que catapultó el precio de las obras que si lo estaban. Esto no concierne directamente al artista, por supuesto, ni le trae ningún tipo de remuneración puesto que él no está vendiendo las obras: *"puede que un artista no se beneficie directamente de las subastas, pero las subastas sí se benefician de las donaciones de los artistas; sobre todo si se trata de artistas prolíficos, como lo es Botero(...)"* (Ospina, 2012). El punto es que este tipo de aproximaciones humanizan a esa figura gigante que parece inalcanzable por la crítica, y hacen posibles otro tipo de análisis.

Conclusión

El historiador alemán Christoph Grunenberg realizó un completo estudio sobre la forma en que el Museo de Arte de Nueva York (MoMA) fue fundado en 1929, y cómo se establecieron sus pilares de forma clara desde un comienzo para convertirlo en lo que es hoy: el museo de arte moderno más reconocido a nivel mundial. Explica Grunenberg que dicho establecimiento se enfrentó a varias dificultades en sus albores, puesto que en Estados Unidos la fundación de museos resultaba de la filantropía (muy parecido al caso Colombiano), mientras que en Europa era el Estado en llevar a cabo la tarea en cuestión (Grunenberg, 1994: 193). El autor explica que el Manifiesto del Museo, escrito en 1929, especificaba que el propósito inicial de la institución era la de exhibir exposiciones temporales, que contuvieran una variada muestra de obras de arte moderno producida por grandes maestros, y se establecía que con el tiempo la institución debía encaminar sus recursos para comprar obras y empezar a conformar una colección propia (Grunenberg, 1994: 194.) Los pilares del MoMA fueron cimentados por coleccionistas privados, pero quien se encargó de trazar el camino que el Museo debía seguir fue Alfred H. Barr. Uno de los asuntos que la junta directiva de la institución tuvo que enfrentar, junto con el joven director, fue la adquisición de obras

para establecer la mencionada colección permanente. Cuando ésta se convirtió en realidad el presidente del Museo, A. Conger Goodyear, declaró lo siguiente en 1932: “*La colección permanente no sera inmutable. Tendrá una permanencia parecida a la de un río*” (Grunenberg, 1994:196). Con esto se sugería, desde un inicio, que el museo debía cambiar con el transcurrir del tiempo, en vez de establecerse como una institución cerrada y celosa a futuras intervenciones e interpretaciones. El Museo Botero, es una institución con un espíritu contrario, tal como está planteado hoy — es un templo intocable e inmueble de culto.

Más y mejor trabajo puede ser adelantado por el Museo, como por ejemplo la apertura de su colección a investigaciones y publicaciones (puesto que hay muy pocas). Es cierto que la Donación hace parte del Proyecto de Arte de Google, que busca abrir la colección a más espectadores y hacer públicas las obras por fuera del espacio físico del museo, pero muy poco se ha hecho para que esto tenga un mayor impacto. Tener apertura en internet no significa que se genere un mayor tráfico de visitas de las obras.

George Bataille resaltó en 1932 lo siguiente al hacer referencia a los museos: “*debemos percatarnos que las salas o los objetos artísticos son solo los contenedores, cuyo contenido es formado por los visitantes. Es el contenido el que distingue a un museo de una colección privada (...) Las pinturas no son más que superficies muertas, y es entre el público donde los rayos de luz radiantes, técnicamente descritos por críticos autorizados, son producidos*” (Bataille, 1986:24). El contenido del Museo Botero fue formado por el artista mismo, y las descripciones son apoyadas por críticos autorizados, pero parece que los visitantes no tienen aún la libertad de producir los rayos de luz. A pesar de ser pública la institución es cerrada. Botero sigue siendo el centro gravitacional, he ahí la importancia de llamarse Botero.

Figuras

- 1- Charles Wilson Peale. El Artista en su Museo. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Artist_in_His_Museum
- 2- Cuarto para Arte Constructivista: <http://grupaoak.tumblr.com/post/52386156634/el-lissitzky-room-for-constructivist-art>
- 3-Afiche : “The Importance of Being Earnest”: http://s3.amazonaws.com/criterion-production/release_boxshots/764-379b9cc04159f2cc999c89f7f2fc202b/158_box_348x490_original.jpg
- 4-Fernando Botero <http://www.banrepcultural.org/prensa/boletin-de-prensa/fernando-botero-celebrar-sus-80-os-en-el-museo-botero-de-bogot>

Lecturas

Bataille, Georges. Michelson, Annette. Museum. In: October, Vol. 36, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing (Spring, 1986), pp. 24-25.

Botero, Fernando. Inaugural speech Botero Museum. in: <http://www.banrepcultural.org/museo-botero/discurso-botero>

Caballero, Antonio. In: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/colbo/colbo01a.htm>. 2002.

Dabrowski, Magdalena. El Lissitzky. in: McShine, Kynaston. The Artist as Muse Artists Reflect. New York: The Museum of Modern Art, 1999.

Eiger, Casimiro. Fernando Botero. 1951. en: Inolvidable Botero: Antología de Textos sobre Fernando Botero y su obra desde 1949. Bogotá: Laguna Libros. 2011.

Erickson, Kristen. Marcel Broodthaers. in: McShine, Kynaston. The Artist as Muse Artists Reflect. New York: The Museum of Modern Art, 1999.

Grunenberg, Christoph. The Politics of Presentation: The Museum of Modern art, New York. in: Pointon, Marcia R. Art Apart: Art Institutions and Ideology Across England and North America. New York: Manchester University Press, 1994.

Hooper-Greenhill, Eilean. Museums and the Interpretation of Visual Culture. New York: Routledge, 2000.

Hooper-Greenhill, Eilean. Museums and the Shaping of Knowledge. New York: Routledge, 2001.

Felfe, Robert. Collections and the Surface of the Image: Pictorial Strategies in Early-Modern Wunderkammern. In: Schramm, Helmar. Swarte, Ludger. Lazardzig, Juan. Collection, Laboratory, Theater: Scenes of Knowledge in the 17th Century. Berlin: Walter de Gruyter, 2005.

Ospina, Lucas. Donación y Autodonación Botero. In: http://lucaspina.blogspot.nl/2012_04_02_archive.html. April 2, 2012.

Roca, José. El Placer del Museo Botero. in: <http://www.banrepcultural.org/museo-botero/textos-historicos>. November, 2000.

Solvente, Camilo. Botero ante la crítica, 1972. en: Inolvidable Botero: Antología de Textos sobre Fernando Botero y su obra desde 1949. Bogotá: Laguna Libros. 2011.

Stewart, Susan. Charles Wilson Peale. in: McShine, Kynaston. The Artist as Muse Artists Reflect. New York: The Museum of Modern Art, 1999.

Traba, Marta. Un Pintor Colombiano. 1956. en: Inolvidable Botero: Antología de Textos sobre Fernando Botero y su obra desde 1949. Bogotá: Laguna Libros. 2011.

Melo, Jorge Orlando. Desde noviembre (y para siempre). In: <http://www.banrepcultural.org/museo-botero/textos-historicos>. November, 2000.

Lampugnani, Vittorio Magnano. Insight versus Entertainment: Untimely Mediations on the Architecture of Twentieth-century Art Museums. in: Macdonald, Sharon. A Companion to Museum Studies. Sussex: Blackwell, 2011.

McShine, Kynaston. Introduction: The Museum as Muse. in: McShine, Kynaston. The Artist as Muse Artists Reflect. New York: The Museum of Modern Art, 1999.

van Bruggen, Coosje. Claes Oldenburg. in: McShine, Kynaston. The Artist as Muse Artists Reflect. New York: The Museum of Modern Art, 1999

