

EL JOVEN MAESTRO.

# BOTERO

OBRA TEMPRANA (1948-1963)

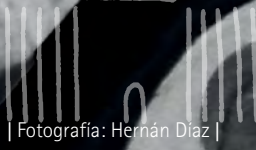
MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA







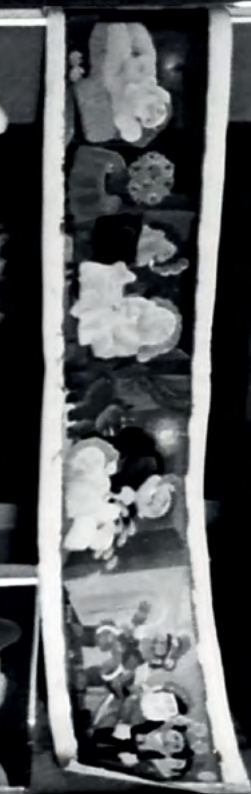




Museo  
Nacional  
de Colombia

| Fotografía: Hernán Díaz |





## Agradecimientos

Adriana Gómez  
Alexandra Gauthier  
Andrés Felipe Ortiz  
Beatriz González  
Camilo Akl  
Camilo Chico  
Camilo Páez  
Carlos Uribe  
Catalina Bautista  
Claudia Hakim  
Daniel Bermúdez  
Diego Llorente  
Elizabeth Duggal  
Emma Araújo  
Ernesto Azuero  
Ernesto Monsalve  
Familia Ossa Gómez  
Felipe Grimberg  
Felipe Echeverri  
Fernando Botero  
Gilda Azuero  
Gina Restrepo  
Gloria Zea  
Guillermo Angulo  
Halim Badawi  
Helena Llorente  
Jader Cartagena  
Jenna Shaw  
José Darío Gutiérrez  
Juan Camilo Castaño  
Juan Carlos Pachón  
Juan Darío Restrepo  
Lionor Uribe  
Lina Botero  
Luis Fernando Pradilla  
María Eugenia Castro  
María Cecilia Álvarez  
Óscar Monsalve  
Pablo Zuloaga  
Pilar Castaño  
Rafael Moure  
Rodrigo Cortés  
Tanya Capriles

Bancolombia  
Biblioteca Luis Ángel Arango  
Biblioteca Nacional de Colombia  
Christie's  
Fundación Arkhé  
Fundación Proyecto Bachué  
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden  
MoMA  
Museo de Antioquia  
Museo de Arte Moderno de Barranquilla  
Museo de Arte Moderno de Bogotá  
Universidad de los Andes



Museo  
Nacional  
de Colombia

**EL JOVEN MAESTRO.**  
**BOTERO**  
**OBRA TEMPRANA (1948-1963)**

**Del 4 de agosto al 28 de octubre de 2018**

CURADURÍA Y TEXTOS

CHRISTIAN PADILLA PEÑUELA

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA







# Botero encuentra a Botero o Botero antes de Botero

Estas dos maneras han sido las más adecuadas para que tanto Álvaro Medina como Beatriz González —él, uno de nuestros más renombrados historiadores del arte, y ella, infatigable artista, historiadora y antigua curadora de las colecciones de arte e historia del Museo Nacional de Colombia— decidieran nombrar un momento crucial en el desarrollo plástico de uno de los artistas colombianos más relevantes de todos los tiempos como es Fernando Botero.

El ensayo de Medina escrito en 1978 y la conferencia dictada por González en el año 2004 son dos propuestas para demostrar cuáles fueron las claves que le dieron forma a uno de los más originales e inconfundibles ejercicios plásticos de la historia del arte universal, tarea que recogió y continuó Christian Padilla en el año 2012 en una publicación editada por Editorial La Bachué y titulada *Fernando Botero. La búsqueda del estilo: 1949-1963*.

Estas tres aproximaciones son hoy la base de una iniciativa que se originó en el Museo de Antioquia, entidad hermana que muy generosamente le entregó la posta al Museo Nacional de Colombia para adelantar esta exposición, la cual hace parte de los Homenajes Nacionales que se han programado en esta institución desde hace más de tres décadas. El carácter de estas muestras, más allá de una expansiva reflexión retrospectiva, invita por el contrario a enfocarse en un aspecto definido de la producción de un artista y de este modo a concentrar la mirada en un periodo en particular o en un conjunto de hallazgos y desarrollos específicos de su trabajo.

Al ser el Museo Nacional de Colombia una de las primeras entidades que conservan un conjunto importante de sus obras y, con él, ejemplos sumamente significativos de esos primeros momentos de búsqueda y exploración, vemos muy propicio dedicar este homenaje al maestro Botero, quien ha honrado a esta institución con un conjunto de donaciones de su producción en tres momentos diferentes: 1960, 1985 y finalmente en el año 2004.

Es por ello una gran oportunidad poder compartir con los ciudadanos este universo de su primera época cuando se inspira en las fragmentaciones cubistas vía Alejandro Obregón; evoca a Paul Gauguin en las playas de Tolú; descubre la magia de la producción artesanal del pueblo alfarero de Ráquira a través de su amigo Ignacio Gómez Jaramillo; no descuida en ningún momento el uso magistral de las transparencias de los acuarelistas antioqueños, la justa línea de los buenos dibujantes y el gesto de los expresionistas abstractos norteamericanos; y construye ingeniosos códigos de reinterpretación de la historia del arte universal por medio de sus versiones de los grandes maestros.

Esperamos, así, que esta exposición permita a los ciudadanos de Colombia y del mundo descubrir las múltiples formas en que Botero encuentra a Botero y cómo Botero se hizo antes de Botero. Un trabajo colectivo que, como se mencionó anteriormente, surge desde el Museo de Antioquia, se inspira en la dedicada labor de Christian Padilla, se materializa por medio de la tarea cotidiana y laboriosa de todo el equipo del Museo Nacional de Colombia y termina por converger muy acertadamente en el aforismo de Antonio Gaudí, quien señala cómo la originalidad consiste en el retorno al origen, pues —según el arquitecto catalán— lo original es aquello que vuelve a la simplicidad de las primeras soluciones.

Queremos entonces compartir las maneras en que la exuberancia de Botero nunca ha dejado de ser original, así como la ingeniosa, variada y creativa simplicidad de sus primeras soluciones, para reconocer finalmente su "original origen" como el gran artista que Colombia y el mundo han admirado desde sus inicios, ahora y por siempre.

Daniel Castro  
Director del Museo Nacional de Colombia

Introducción

---

10  
pág.



**1**  
“El Giotto es mucho  
mejor que Playboy”.  
Descubriendo a los  
grandes maestros:  
1948-1955

---

14  
pág.



**2**  
“Solamente Hércules  
o Sansón podrían  
alzar la mandolina”:  
el descubrimiento  
de un estilo:  
1956-1960

---

30  
pág.





**3**  
“Botero NO triunfó en  
Nueva York”: 1960-1963

---

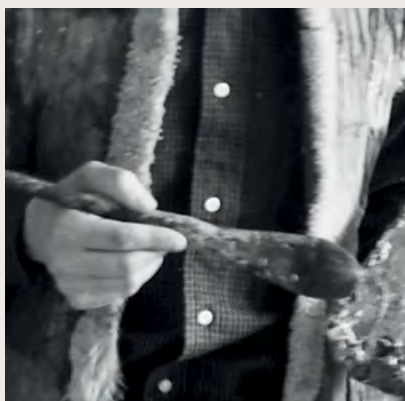
pág.  
**44**



**4**  
Entrevistas

---

pág.  
**54**



**5**  
Catálogo / Bibliografía

---

pág.  
**70**





Museo  
Nacional  
de Colombia

| Fotografía: Hernán Díaz |



La catalogación de "viejos maestros" (*old masters*) en la historia del arte se refiere a artistas que indiscutiblemente han dejado un legado ya consagrado a la cultura universal. En Europa y Norteamérica la connotación de la palabra "maestro" denota una autoridad incontrovertible en algún aspecto de las artes, y normalmente este aspecto suele conseguirse por medio de una extensa carrera y de la experiencia que deviene en erudición. Pero en algunos individuos excepcionales, la precocidad se manifiesta otorgándoles anticipadamente la autoridad que solo se atribuía a la longevidad. El caso de Fernando Botero revela una temprana genialidad que se argumenta en acontecimientos de gran impacto en su carrera como la obtención del segundo premio del Salón Nacional a los diecinueve años (1951), el primer premio a los veintiséis años (1958) y el ingreso a los veintinueve (1962) a la colección de arte contemporáneo más importante del mundo: el MoMA.

Por tanto, afirmar la valoración de "joven maestro" pretende reiterar la manifestación de la temprana genialidad del máximo artista colombiano, el único que ha logrado entrar en la consideración global de la historia del arte reseñando su extensa producción en una profusa bibliografía, y a través de la divulgación y exhibición de su obra en los museos más importantes del mundo. Irónicamente, el proceso en que su lenguaje pictórico se fue consolidando es aún desconocido por la mayor parte del público; incluso su distinción como un joven artista prometedor y brillante en los años cincuenta y

sesenta ha sido opacada por la visión del pintor internacional, exitoso y famoso que ostenta desde los años setenta. A esta preocupación obedece la exposición que el Museo Nacional presenta como homenaje a los setenta años de producción del artista, cumpliendo con el objetivo de mostrar un aspecto poco conocido suyo sin el cual es difícil comprender a plenitud su obra: el proceso de consolidación de su lenguaje plástico. A pesar de su reconocimiento, Botero ha sido objeto de más reseñas anecdóticas que estudios académicos que se centren en los aspectos formales de su trabajo. Entre las contadas investigaciones rigurosas en este aspecto hay que citar la de Álvaro Medina "Botero encuentra a Botero"<sup>1</sup>, compendiada en la primera edición de *Procesos del arte en Colombia*, y el único volumen del proyecto de *catalogue raisonné* que coordinó Edward J. Sullivan, el cual nunca fue culminado<sup>2</sup>.

Estos escasos antecedentes motivaron mi investigación publicada por Editorial La Bachué en 2012 bajo el título *Fernando Botero. La búsqueda del estilo: 1949-1963*, un trabajo acompañado por el artista en la identificación de pinturas que ilustraban el texto. Este encuentro entre el maestro consagrado y el joven maestro llamó mi atención porque por primera vez lo ponía frente a obras de su propia creación que hace más de cincuenta años no veía ni recordaba. Las conversaciones en torno a este reencuentro, que habían permanecido hasta ahora inéditas, se anexan al final de este texto, dándole voz al artista para hablar de sus propias obras y recordando los pormenores de la creación en este proceso.

Desde el inicio de mi investigación para ese estudio era evidente que el Museo Nacional de Colombia resguardaba el conjunto más grande e importante de obras de este periodo, por lo cual cerrar la pregunta sobre el inicio de la producción de Botero desde ese lugar era idóneo y, gracias al respaldo de su director Daniel Castro y su subdirectora Ana María Cortés, se ha hecho realidad.

1 • Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978).

2 • Edward J. Sullivan, *Fernando Botero: catalogue raisonné paintings 1975-1990* (Lausana: Acatos, 2000).





*Camera degli Sposi (Homenaje a Mantegna) II*

1961, óleo sobre tela, 231,7 x 259,8 cm. Colección Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D. C. Donado por Joseph H. Hirshhorn, 1966 | cat. 41 |

Algunos de los obstáculos que por un lado complejizaban desde su inicio esta investigación, pero que al mismo tiempo se convirtieron en el motor para hacer de este proceso un trabajo único y original, fueron tanto la escasez de antecedentes, como la ausencia de archivos fotográficos o inventarios que reunieran la obra del primer Botero. A pesar de todo, el vacío era comprensible hasta cierto punto: a mediados del siglo XX los artistas jóvenes con cierto éxito comercial y cada vez más producción en su taller no tenían una consciencia del registro de su obra porque ni siquiera la labor de los *marchands* o galeristas estaba profesionalizada. El acceso a la fotografía profesional era un lujo que pocos artistas podían darse, y se desconocía que a futuro esta podía ser una herramienta que contribuyera a una catalogación completa de su producción, o incluso para combatir la falsificación de sus

periodos iniciales y menos conocidos. Fernando Botero me reveló que pensar en un estudio sobre esta etapa temprana en su obra era poco probable ya que él mismo desconocía el paradero de la producción realizada durante estos años, gran parte de ella vendida de manera informal e incluso regalada en algunos casos a amigos y cercanos, o posteriormente vendida a coleccionistas en el extranjero durante sus primeros años de estadía entre México y Estados Unidos.

La más grave de estas pérdidas es sin duda *La camera degli sposi (Homenaje a Mantegna)*, obra con que Botero se consagró en 1958 como ganador del primer premio de pintura del Salón Nacional y que, ante la falta de políticas de adquisición de las obras distinguidas, fue sacada al extranjero donde fue comprada por el coleccionista y empresario Patrick McGinnis en la desaparecida Galería Gres de Washington. El cuadro no era solo

una pieza fundamental del proceso del artista sino una obra maestra del arte colombiano, pues rompía con una tradición mexicanista y otra académica, y abría la brecha para una figuración experimental, descarnada y expresionista que después sería aprovechada por los jóvenes artistas y contemporáneos de Botero para emprender una faceta politizada del arte y retomar al hombre abierto y visceral como símbolo de La Violencia en que se había sumido y estancado el final del periodo conservador, el gobierno de Rojas Pinilla y el Frente Nacional.

Ante esta ausencia que ahora cumple sesenta años pretendemos dejar evidencia de su vacío al confrontarnos con la única fotografía que existe de la obra, publicada en los periódicos de la época no solo por su aplaudida premiación sino por su polémica y novedosa anatomía. La importancia de esta obra es esencial tanto por su influjo en otros artistas como por el punto de escisión que marca en la producción de Botero. Luego de meses de ir gestando un universo basado en volúmenes sobredimensionados, el joven maestro compendió todo su manifiesto de pintura en su primera obra de gran formato: con influencias que van desde la escena de Andrea Mantegna, la lítica de San Agustín y la pintura del expresionismo abstracto recién descubierta por el artista, *La camera degli sposi (Homenaje a Mantegna)* es su primera pintura concebida por él como una obra maestra. El misterioso colorido de la paleta quedará por lo pronto oculto en la única imagen con que contamos, tomada en el mismo año de su ejecución. Su repercusión es tan valorada por el mismo artista que con el tiempo le dedicaría varias versiones a la misma composición. Sin embargo, la más cercana a la original, y además la más interesante por su exacerbado expresionismo —ejecutada ya durante su estancia en Nueva York en 1961—, es la del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de la Smithsonian Institution, comprada por el magnate Joseph H. Hirshhorn al artista en su estudio en Greenwich Village, y posteriormente entregada junto con su colección al museo que abriría con su nombre en 1974. Por primera vez en Colombia exhibimos esta pieza y la ponemos en diálogo con su antecesora, la desaparecida de 1958.

Entonces, ¿si la obra maestra está perdida qué podemos esperar de lo que ha pasado en estos setenta años con magníficas piezas de esta época? En un artista con una producción tan profusa, tan disciplinada e ininterrumpida hacer una catalogación completa es bastante difícil. Este puede ser uno de los motivos por los cuales no se haya planteado antes una revisión de este periodo y por el cual se descartara el proyecto de *catalogue raisonné* que la editorial suiza Acatos inició y dejó inconcluso en el año 2000 bajo la coordinación de Edward J. Sullivan.

En muchas ocasiones, los periodos más tempranos de los artistas afamados son los más desconocidos y por ende los más propensos a la falsificación. En cierto sentido, esta exposición, que pretende ser la revisión de un magnífico momento del pintor más importante de Colombia, cumple de manera transversal otro objetivo al poner la investigación académica como un medio para compendiar la obra certificada de Botero y extender el acervo de cuadros reconocidos como piezas originales de los inicios de su carrera. De esta forma, la selección ha sido revisada por Fernando Botero y ampliará el catálogo de obras que ya se conocen de esta época, reuniendo por primera vez pinturas que jamás habían estado juntas, acompañadas de fotografías y documentos de prensa que generarán un completo contexto del artista y de su producción.

Con la exposición *El joven maestro. Botero, obra temprana (1948-1963)* se descubre por primera vez otra faceta que es en gran medida inédita: la construcción de su estilo a través de la pintura, su desarrollo compositivo y colorístico, su coherencia y persistencia a través del tiempo. Además se espera dejar en evidencia la pintura del artista en el escenario de su tiempo, y su descolante figura frente a los artistas contemporáneos suyos que, como Luis Felipe Noé en Argentina, Jacobo Borges en Venezuela o José Luis Cuevas en México, sentaron el precedente para la creación de una nueva figuración expresionista que pusiera a América Latina en el panorama más eminente de la pintura contemporánea universal.

Christian Padilla Peñuela  
Curador de la exposición







Museo  
Nacional  
de Colombia

| Fotografía: Hernán Díaz |



“El Giotto es  
mucho mejor  
que Playboy”.  
Descubriendo  
a los grandes  
maestros:  
1948-1955



La muerte de Gaitán, hace setenta años, cerró una puerta a la posibilidad de un líder popular y regresó a la realidad a un pueblo que seguiría dirigido por la misma aristocracia que lo venía haciendo. Con su muerte, otras puertas se abrirían, la de la Violencia, la de la polarización de los partidos, la del autoritarismo y represión de la fuerza pública y la del surgimiento de las guerrillas. Gaitán era lo más cercano a una revolución del pueblo, social, económica y cultural, que habría podido equiparar la epopeya mexicana de las últimas décadas con José Vasconcelos como profesor de la juventud, los muralistas mexicanos como los primeros maestros latinoamericanos en entrar a la historia del arte universal y una plataforma cinematográfica lo suficientemente sólida como para competir con Hollywood desde América Latina. El final de la Segunda Guerra Mundial marcó el inicio del vertiginoso auge de Estados Unidos como potencia, y con sus dinámicas políticas y culturales para el resto del continente —en contra del comunismo y cualquier atisbo de pensamiento de izquierda— la efervescencia y beligerancia de México empezó a disminuir.

Con Gaitán muerto acabó la esperanza, dando paso libre a Laureano Gómez, quien encarnaba todo lo contrario a lo que Gaitán representaba. Ni siquiera el arte se salvaría. Los dos grandes muralistas colombianos que reflejaban los valores de la epopeya cultural mexicana y que habrían de especializar sus conocimientos en la pintura al fresco con la trinidad mexicana (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco) fueron censurados por el alcance de los planteamientos más conservadores: a Pedro Nel Gómez le taparían los muros del Palacio Municipal de Medellín en 1950 por sus "garrafales adefesios en la pintura de los miembros humanos"<sup>3</sup>, y a Ignacio Gómez Jaramillo en 1954 por haber "iniciado en la pintura la epopeya de la inmundicia"<sup>4</sup>.

Los tres Gómez solo compartían su apellido, pero Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo eran los artistas antioqueños más influyentes de su generación y representaban los valores más antagónicos al credo estético académico, neoclásico y puritano de Laureano Gómez. Bajo ese influjo revolucionario, irreverente y controversial, en medio de una sociedad mayoritariamente conservadora y devota, se gestaron los comienzos de la producción de Fernando Botero. Esta dicotomía nunca será abandonada por su pintura, siempre abordada con ironía y humor como característica de la sociedad latinoamericana en torno a su sumisión ante el poder totalitario y la Iglesia.

Las producciones de ambos maestros antioqueños representaban a su vez estéticas diferentes a pesar de su admiración por México, pero compartían su desdén por la representación más realista, por el orden grecorromano y por la concepción de un arte burgués dirigido exclusivamente para una minoritaria fracción de la población. Así que la confluencia de ambos por temáticas nacionalistas, de reivindicación del hombre de extracción popular y de una estética monumental que magnificara en forma desproporcionada pero heroica a la raza mestiza los llevaba inevitablemente a encontrar una raíz común en la obra y teoría de los muralistas mexicanos. Ambos viajarían a México —Gómez Jaramillo entre 1936 y 1937, y Pedro Nel tardíamente en 1955—, convirtiéndose en reliquia por extensión o por contacto, como los embajadores autorizados y legítimos de la pintura revolucionaria en Colombia, y ambos se transformarían, más que en sus máximos promotores, en los difusores de una idea hasta entonces inadmisibles pero seductora: los artistas que aspiraran a crear el arte del futuro no debían estudiar en Europa sino en México<sup>5</sup>.

Botero es heredero de todos los postulados narrados en este párrafo. Las escasas acuarelas que se conocen de 1948 —año en que empieza a hacerse visible su vocación— exudan no solo de los temas nacionalistas, sino además de un

**3** • Laureano Gómez, "El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte", *Revista Colombiana*, n.º 85 (1 de enero de 1937).

**4** • Dr. Martel Picassot (atribuido a Laureano Gómez), "El pintor del arte patológico", *El Siglo* (Páginas Literarias), 27 de enero de 1945.

**5** • Sobre la cercana relación del arte mexicano con los artistas colombianos de la primera mitad del siglo XX leer: Christian Padilla, "Tequila y aguardiente", *Mundo*, n.º 29 (8 de mayo de 2008).



*Sin título*  
Ca. 1948, acuarela sobre papel, 12 x 16 cm. Colección privada



*La cumbia*  
Ca. 1948, acuarela sobre papel, 17,2 x 12,5 cm. Colección privada



sorprendente afán por no ceñirse a las proporciones clásicas y un manejo admirable de la técnica que emparenta sus dibujos con la obra en acuarela de Pedro Nel. Todas estas características tan maduras y conscientes daban forma a los primeros intereses de un principiante de dieciséis años. Pero había algo más en que emular a los grandes maestros: su discursividad. La escasez de museos, de instituciones culturales y de profesionalización en los sectores del arte autorizaba a los artistas, literatos e intelectuales el papel de comentaristas y expertos en manifestaciones artísticas. Así, ante la falta de ejemplos latentes para observar y debatir la historia del arte, la escasez de material audiovisual en que ilustrarse, y la pésima calidad fotográfica del que se encontraba, las obras maestras de los creadores más importantes eran descritas por quienes tenían el estatus de haber sido sus espectadores, transmitiendo sus impresiones en la misma forma que una narración radial de ciclismo. Quedaba en la mente del lector imaginarse los colores de la obra, las dimensiones y todos los valores espirituales que esta irradiará en el observador. A su voluntad y criterio quedaba si creer o no.

El joven Botero creía con entusiasmo en esas voces autorizadas y las respaldaba con devoción frente a una sociedad pudibunda y filisteo que valoraba como "pereza e inhabilidad" el arte moderno. De ahí que repentinamente y sin ninguna instrucción artística más que lo oído y leído en algún libro se lanzara como columnista en el periódico más importante de Medellín, argumentando airadamente el indiscutible puesto de Picasso en la historia del arte —un artista que a sus sesenta y ocho años no necesitaba ser defendido, ni argumentado su papel transgresor a menos que su incomprendida y demeritada obra lo requiriera para una sociedad donde el arte moderno aún no había llegado—. También fue osado el diario *El Colombiano* por permitir la intromisión en sus páginas de un criterio tan inexperto, tan contrario a los preceptos tradicionales antioqueños y tan antagónico a las buenas costumbres. Después de leer las siguientes líneas y reconocer en Botero al autor de esa provocación, el cura rector del Liceo de la Universidad Bolivariana lo expulsó:

El cubismo, el movimiento pictórico más grande e influyente que ha concebido la humanidad,

prestó a la pintura el servicio de librarla de todo prejuicio académico, pero la mayoría de la opinión y la crítica lo vituperaron en su aparición; no poseían la suficiente grandeza de espíritu para comprender, aplaudir y alentar la más grande de las virtudes: la rebeldía<sup>6</sup>.

Poco se sabía de arte, pero se sabía que defender a Picasso era defender al comunismo, y al hacerlo se defendía al ateísmo, por lo cual un planteamiento estético divergente en la Medellín de mitad del siglo XX no estaba ajeno a ser un comentario político y religioso, dos cosas de las que no debía hablarse. Con su expulsión del Liceo parecían unirse nuevamente esos poderes censuradores que reunían a la Iglesia católica y el poder conservador, y que en su valoración arbitraria del arte habían amenazado a la pintora antioqueña Débora Arango con la excomunión, así como a todo quien visitara sus exposiciones. Pero Botero se refería a los valores formales de la pintura de Picasso, que él parecía comprender en esencia y que coincidían con los inicios de su producción, es decir, con una estética liberada de la tradición. Ni se imaginaba que setenta años después iba a ser invitado a participar en una exposición en Francia que estableciera un diálogo entre su obra y la de Picasso<sup>7</sup>.

La única enseñanza directa en sus años juveniles que el artista ha admitido a lo largo de su vida es la del acuarelista y pintor antioqueño Rafael Sáenz (1910-1998), un discípulo de Pedro Nel Gómez de cierto reconocimiento local, lo cual explicaría el particular tratamiento de la acuarela en las obras del joven Botero, de un curioso efecto expresionista realizado por su ejecución rápida y la mezcla de los colores directamente en el papel. Las instrucciones técnicas de Sáenz acompañaron a Botero en sus primeras incursiones en la revisión a la historia del arte y en el interés por el volumen que en acuarelas como *Mujer llorando* o *La plegaria* revelaban los vínculos entre el joven aprendiz y sus lazos mexicanos.

<sup>6</sup> • Fernando Botero, "Picasso y la inconformidad en el arte", *El Colombiano*, 17 de julio de 1949.

<sup>7</sup> • Botero, *dialogue avec Picasso* (Aix en Provenza: Hotel de Caumont, 24 de noviembre a 11 de marzo de 2018).





Ilustración para *El relato de la vieja Ruperta* de José Jaramillo Zuleta. En: *Suplemento del diario El Colombiano*. Medellín, 24 de abril de 1949. Colección Biblioteca Nacional de Colombia

Él me dio los mejores consejos que he oído en mi vida. Él fue mi único maestro en Colombia y luego cuando estudié en Europa, los únicos consejos que me sirvieron fueron los de él. Él me decía por ejemplo cuando yo le mostraba mis dibujos de los 17 años que eran igualitos a los de la revista *Playboy* —yo estaba asombrado con ellas de lo maravillosas que las veía a estas revistas y maravillado conmigo mismo de que yo pudiera hacerlas igual— y él me dijo “Fernando: es espantoso”, y sacó un desnudo del Giotto y empezó a mostrármelo y a enseñarme algo que nunca olvidó: que el Giotto es mucho mejor que *Playboy*<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> • Fausto Panesso, *Los intocables* (Bogotá: Alcaraván, 1975), 30.

Con una nueva concepción del cuerpo, estilizando y distorsionando la figura humana, Botero no solo se acercaba a la estética mexicana sino al dramatismo literario de sus jóvenes amigos poetas, que a su vez estaban influidos por el nacionalismo de la cultura mexicana. Con este estilo, se prestaría como ilustrador para complementar algunas de las composiciones literarias de escritores emergentes que se publicarían en el suplemento literario semanal de *El Colombiano* durante 1949 y 1950.

En corto tiempo, consolidado como el joven ilustrador del diario más importante de Medellín, Botero adquirió estatus, reconocimiento entre la joven intelectualidad paisa y además algunos encargos profesionales. Colaboraría como ilustrador para el poeta Fernando Charry Lara quien publicó

en 1949 el libro *Nocturnos y otros sueños*, en 1950 para su amigo el director de teatro Fausto Cabrera en su libro *Armonía y ensueño* (ca. 1950) y para el poeta Carlos Castro Saavedra en *Hojas de la patria* (ca. 1952). Hay que tener presente que Botero era casi diez años menor que ellos y, ante la dificultad de emprender un proyecto editorial, integrar a un dibujante adolescente, más que un gesto de condescendencia, era de confianza en su precoz talento.

Siendo exactamente la mitad del siglo XX, consiente de su capacidad y con la ambición de aprender más y encontrar un público menos mojigato, Botero decidió que Medellín le quedaba pequeña y que el siguiente paso era la capital. Y aunque solo regresaría esporádicamente a su ciudad natal, el imaginario de sus dieciocho años de vida en esta región resultaría determinante en toda su producción.

Instalado en Bogotá en 1951 y conectado posiblemente a partir de sus contactos con la intelectualidad paisa, Botero logró encajar en los círculos artísticos de la capital. Más que una enseñanza formal y técnica, valoraba el ambiente bohemio y el intercambio de ideas que brindaban lugares como el Café Automático, donde podía encontrar reunidas a las mentes más brillantes de la política y cultura nacional. Años después resumiría de esta forma su impresión de la ciudad:

Cuando tenía diecinueve años finalmente me fui a Bogotá, y allí conocí algunos intelectuales importantes como el escritor Jorge Zalamea, quien había sido amigo de Lorca. Admito que allí también hablaban de arte abstracto, pero estábamos bastante fascinados por los pintores mexicanos, por Orozco, Rivera y Siqueiros. Sin duda, Bogotá no era una ciudad provinciana como Medellín. En Bogotá la gente estaba mejor informada [...]ª.

Tan solo unos meses después de haber llegado a Bogotá, Botero consiguió hacer su primera exposición individual en la galería del famoso fotógrafo y reportero gráfico Leo Matiz

(1917-1998), tal vez uno de los personajes más interesantes de esta tertulia bogotana por ser íntimo amigo de los protagonistas del muralismo mexicano y por su amplia cultura adquirida a través de viajes por todo el mundo comisionado por la revista *Life* y *Selecciones del Reader's Digest*. En Medellín no hubiera encontrado una persona más interesante que Matiz, quien había compartido anécdotas con Luis Buñuel, Orson Wells, Louis Armstrong, María Félix, Cantinflas o Agustín Lara. Digno de admiración por sus méritos y su intimidante ojo, lograr una exposición en su galería debió ser visto como una proeza. La exposición fue inaugurada el 15 de junio de 1951 y exhibió veinticinco trabajos del joven pintor, entre ellos acuarelas, dibujos y sus primeras incursiones en pintura al óleo. El crítico polaco Casimiro Eiger y el austriaco Walter Engel, satisfechos con el resultado de la exposición, le dedicaron críticas en las cuales agudamente detectaron la influencia de Pedro Nel Gómez y de los muralistas mexicanos<sup>10 11</sup>, lo cual quedó reafirmado en alguna de sus primeras entrevistas, donde quedó consignado: "Cuando se le pregunta por sus propósitos, habla de unos murales en proyecto pero confiesa que primero le gustaría estudiar el fresco con Rivera y Siqueiros. (¿Habría viaje a México?)"<sup>12</sup>.

El dinero recaudado no alcanzó para México pero sí para la población tropical de Tolú, en la costa del Caribe colombiano. Seguramente de tanto oír las historias de Paul Gauguin y leer uno que otro libro sobre él había concluido que el acto de creación exigía un sacrificio solitario y una búsqueda en lo primitivo que solo el artista como observador etnográfico podía lograr. Además, en este punto tener reminiscencias de los maestros antioqueños y los muralistas mexicanos ya no era un punto a favor, por el contrario, parecía sacar a relucir las falencias de una cultura visual limitada. Pero el romántico autoexilio no alcanzaba para

**10** • Walter Engel, "Exposiciones", *El Tiempo*, 24 de junio de 1951.

**11** • Alocución del crítico Casimiro Eiger para la Radiodifusora Nacional de Colombia el 29 de junio de 1951 en el programa *Exposiciones y museos*. Citado en: Mario Jursich Durán, comp., *Casimiro Eiger. Crónicas de arte colombiano (1946-1963)* (Bogotá: Banco de la República, 1995), 213.

**12** • "Arte. El torero y la niñera", *Semana* (7 de julio de 1951): 28.

**9** • Miriam Mafai, "Botero habla de Botero", en *Botero. La corrida: óleos, acuarelas, dibujos* (Ciudad de México: Museo Rufino Tamayo, 1989), s. p.





Ilustración para la selección de poemas *En el amargo linde del adiós* de Jorge Montoya Toro.  
En: *Suplemento del diario El Colombiano*. Medellín, 24 de julio de 1949. Colección Biblioteca Nacional de Colombia



Tahití de por vida, sino para Tolú por algunos meses. Uno de los artistas en mostrar sin reservas su admiración por Gauguin había sido Ignacio Gómez Jaramillo<sup>13</sup>, lo que lleva a suponer que él y Botero habían intercambiado opiniones sobre el pintor, su particular y cálida paleta, y su enigmática y ascética personalidad. Sin embargo, el interés de pintar en la costa colombiana coincidía con la idea de la pintura nacionalista, que presentaba al hombre popular enmarcado en paisajes locales. Así, del drama humano de Picasso y Orozco se había pasado a la sensualidad y festividad de Gauguin. Estos cuadros confirieron al pintor una gran libertad en su paleta y una mayor pericia en el uso del óleo, como pudo evidenciarse en su segunda exposición en la galería de Leo Matiz en mayo de 1952. La crítica no solo celebró el progreso técnico del artista, sino que la elongación y exageración de la anatomía humana fue bien comprendida, pues para Engel "Coco demuestra en sus altas figuras laterales una nueva e importante búsqueda de lo monumental"<sup>14</sup>. Lo mismo puede decirse de *Frente al mar*, obra que el joven pintor envió al IX Salón Nacional de Artistas Colombianos, unos pocos meses después. La pintura aludía a la anécdota del artista que había sido testigo de un episodio de la violencia bipartidista colombiana:

En ese momento el gobierno era un gobierno reaccionario de extrema derecha con Laureano Gómez, y la violencia desatada desde el palacio presidencial con los famosos policías chulavitas. Esa escena del cuadro *Frente al mar* la vi en Tolú. Estaba metido en el mar y pasaron dos policías con un tipo colgado de un palo, dando gritos. Me impresionó mucho. Lo llevaban como si hubieran capturado una fiera en la selva, como vi una vez en Sonsón. Habían cazado un tigre y lo traían de un palo, igual que a este señor: colgado de un palo dando gritos. Me impresionó y me quedó en la imaginación. Tal vez fue el único cuadro que pinté en Bogotá entre el momento que regresé de Tolú y cuando me fui a Europa<sup>15</sup>.

**13** • Ignacio Gómez Jaramillo, "La vida de Pablo Gauguin", en *Anotaciones de un pintor alrededor de su mundo* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1972).

**14** • Walter Engel, "El pintor Fernando Botero", *Sábado*, n.º 458 (6 de septiembre de 1952).

**15** • Fernando Botero, entrevista por Christian Padilla, 10 de julio de 2010, Pietrasanta, Italia.



Ilustración para *Crítica literaria: La Vorágine de Rivera* de Mario Madrid-Malo. En: *Suplemento del diario El Colombiano*. Medellín, 12 de junio de 1949. Colección Biblioteca Nacional de Colombia

Pasando por encima de artistas consagrados en el panorama nacional como Carlos Correa y Luis Alberto Acuña, y sus maestros y modelos Ignacio Gómez Jaramillo y Rafael Sáenz, *Frente al mar* ganó el segundo premio en el Salón. Esta distinción es más significativa si se tiene en cuenta que los primeros premios en pintura y escultura habían sido amañados; la ganadora del primer premio de pintura, Blanca Sinisterra, era sobrina del entonces presidente de Colombia, Laureano Gómez<sup>16</sup>.

**16** • La polémica se describe en el texto: Carmen María Jaramillo, "Arte, política y crítica: una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia", *Textos*, n.º 13 (2005).

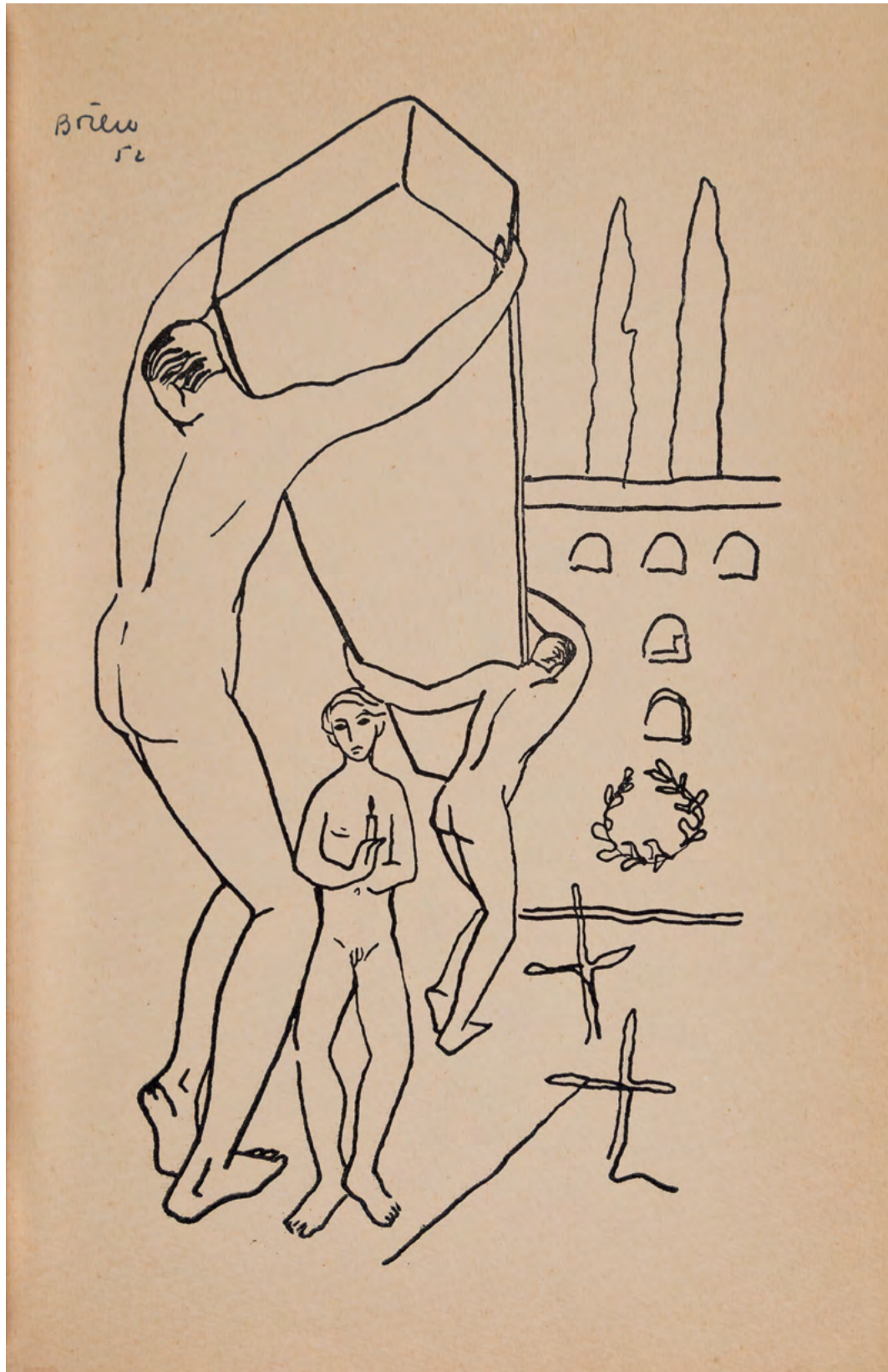


Ilustración para *Hojas de la Patria* de Carlos Castro Saavedra.  
Bogotá: Eddy Torres Casa Editorial, 1952. Colección Biblioteca Nacional de Colombia



Este no era el único reconocimiento que el pintor veinteañero iba a recibir ese año, pues una editorial se atrevió a lanzar un libro sobre su obra. Walter Engel había accedido a escribir los textos y Leo Matiz tomó las fotografías que se reproducirían en blanco y negro en el volumen. Hasta entonces no había otro artista tan joven que hubiera obtenido premio en el Salón —con excepción de Grau y el premio en el I Salón Nacional con la *Mulata cartagenera* con tan solo diecinueve años—, ni uno al que le dedicaran un libro con una carrera tan incipiente. Con tantos logros cosechados en 1952 el novel y distinguido pintor consideró que la mejor forma de concluir el año era terminarlo en Europa. Aprovechando los dos mil pesos del premio del Salón y las ventas en la galería de Matiz zarpó de Buenaventura, con destino final incierto, a su primera parada en España.

A diferencia de la mayoría de los colombianos que viajaban a realizar su formación en España o Francia becados por el Gobierno o por sus departamentos, Botero lo estaba haciendo por sus propios y exiguos medios. Es evidente que uno de los aspectos que más interesaba a los estudiantes de arte de mitad de siglo que conseguían viajar a Europa era el arte moderno, y, como se ha visto, él no era la excepción. La otra opción era estudiar la historia del arte occidental y los grandes maestros en los mejores museos del mundo. Picasso y Gauguin parecían tan accesibles ahora como Velázquez o Caravaggio. De esta forma, las primeras paradas del artista en Madrid a su llegada en agosto de 1952 fueron el Museo del Prado y la Academia de San Fernando como lugares de aprendizaje y formación previos a la capital del arte moderno, París. En Francia incluso iría a cumplir el sueño de conocer a Picasso en Vallauris, pero, a pesar de esperarlo frente a su casa, el maestro español nunca llegó<sup>17</sup>.

En cualquier caso el viaje a París, la ciudad de las vanguardias, resultó para él una decepción, y lo que en el arte moderno no había logrado convencerlo sí lo lograría el Renacimiento en Florencia. Cuatro eventos de características



*La pantera negra*  
1951, óleo sobre tela, 80 x 60 cm. Colección privada

académicas marcaron definitivamente su fijación por el pasado y su preferencia por los grandes maestros por encima de los revolucionarios artistas del siglo XIX y XX:

1. El encuentro con el volumen de la *Historia del arte italiano* del historiador Lionello Venturi, y una reproducción en el libro de *La visita de la reina Saba a Salomón* de Piero della Francesca.
2. Las conferencias sobre el Renacimiento impartidas por el académico Roberto Longhi en la Universidad de Florencia.
3. El juicioso estudio de los dos volúmenes de *Los pintores italianos del Renacimiento* de Bernard Berenson.
4. La exposición *Mostra di quattro maestri del primo Rinascimento*, en el Palazzo Strozzi entre abril y julio de 1954, donde se reunían las obras más importantes de Masaccio, Paolo Ucello, Piero della Francesca,



Domenico Veneziano y Andrea del Castagno, traídas de distintos museos europeos.

Estos cuatro eventos coincidían en centrar su atención en una serie específica de artistas, y también en reafirmar su más intuitiva preocupación formal: la búsqueda del volumen en la pintura. En *Los pintores italianos del Renacimiento*, Berenson explicaba su teoría de los valores táctiles tomando como principal ejemplo a Giotto:

La pintura es un arte que aspira a dar una impresión duradera de la realidad artística con solo dos dimensiones. El pintor debe, por tanto, hacer conscientemente lo que todos hacemos de forma inconsciente —construir su tercera dimensión. Y él puede cumplir su tarea solo como la logramos nosotros mismos. Su primer



*El flautista*  
1951, óleo sobre tela, 100 x 70 cm. Colección privada

asunto, por lo tanto, es despertar el sentido del tacto; para que yo pueda tener la ilusión de diferentes sensaciones musculares dentro de mi palma y dedos correspondientes a las diversas proyecciones de esta figura, antes debo dar por sentado que es real, y dejar que me afecte de forma duradera<sup>18</sup>.

Y, respecto de la importancia de Berenson para su teoría, Botero se referiría así:

[...] Me ayudó mucho porque habla sobre una escala de valores del arte basada en la capacidad de producir lo que él llama "valores del tacto". De alguna manera, su teoría funciona. Dice que las mismas composiciones han sido hechas durante siglos, pero que fue Giotto quien les dio la tridimensionalidad y creó la sensación de que se pueden tocar las cosas, creó un espacio y de alguna manera, el arte italiano y el Renacimiento. [...] Berenson le daba mucha importancia a la habilidad de crear volumen y espacio. Cuando leí su libro fue como una racionalización de las cosas que me habían atraído en forma instintiva. Me di cuenta de la importancia de los valores plásticos<sup>19</sup>.

Los otros tres eventos podrían encadenarse armónicamente, porque es a través de esa "racionalización" que Botero miró con otros ojos las obras de Paolo Ucello y de Piero della Francesca que se exhibían en la exposición del Palazzo Strozzi, y de las cuales Venturi y Longhi habían producido extensos estudios. Una atracción especial ejercería sobre él *La batalla de San Romano* (ca. 1435-1436), donde la voluptuosidad de los caballos y la desproporción en la pintura servirían de modelo para obras como *Paisaje urbano de Florencia* (cat. 9), *Paisaje de Fiesole* (cat. 10) y una serie de caballos en la playa, todos ejecutados en el mismo año de 1954. Además, sus viajes por Italia a conocer los frescos de los grandes maestros en Arezzo, Siena, Venecia, Rávena, Padua y Urbino reafirmaron efectivamente que Giotto era mucho mejor que *Playboy*. El mismo periplo había sido hecho por Diego Rivera más de treinta años atrás, dejando como consecuencia para la historia la apoteosis de la pintura mexicana. En cierta forma, su apasionamiento por la pintura

<sup>18</sup> • Bernard Berenson, *Italian Painters of the Renaissance. Vol. II* (Nueva York: Phaidon, 1968), 2.

<sup>19</sup> • "Entrevista a Botero", en *Fernando Botero* (Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1987), 52.

mural y el volumen como valor pictórico conflúan en las inquietudes del muralismo mexicano, lo cual lo impulsó a profundizar sus conocimientos en la técnica del fresco en la Escuela de San Marcos, y en la lectura de *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, de Max Doerner. Así, la desilusión por el arte moderno terminaría dejando campo a la reafirmación del oficio del pintor y afianzando sus conocimientos técnicos de la mano de la historia del arte antes de crear una imaginería propia, lo que explica su escasa producción durante sus años de formación en Europa.

En marzo de 1955, un mes antes de cumplir los veintitrés años, Botero regresó a Colombia, después de dos años y medio de ausencia en los cuales se dieron cambios definitivos en el ambiente artístico local. Por una parte, la crítica argentina Marta Traba se había instalado en Bogotá en septiembre de 1954 —apenas meses antes de su retorno— y rápidamente se había posesionado en los círculos culturales del país por medio de columnas de arte en publicaciones locales y programas pedagógicos sobre el tema en la recién inaugurada televisión colombiana. Casi inmediatamente, Traba encausaría una cruzada contra el nacionalismo que en poco tiempo marcaría el apogeo de esta generación y con ella del influjo mexicano, aprovechándose del débil ejercicio de la crítica de arte local y sustituyendo la crítica laudatoria y los panegíricos por el debate y las polémicas, así como promoviendo las últimas manifestaciones artísticas que a diferencia de Botero había asimilado positivamente en Europa. Precisamente uno de sus focos de combate sería el pintor Ignacio Gómez Jaramillo, con quien protagonizó en contrapunto sendas disputas que la consolidarían a ella como referente de la crítica moderna y encasillarían al pintor como adalid de un arte ya caduco<sup>20</sup>.

El otro acontecimiento relevante había sido el regreso a Colombia —también pocos meses antes que Botero— del pintor Alejandro Obregón (1920-1992) y su consolidación como el nuevo gran maestro del arte colombiano, especialmente

gracias a la obtención del Premio Guggenheim en 1956 y a la acérrima defensa de Marta Traba a su obra, quien lo catalogaría más adelante como el primer moderno en Colombia<sup>21</sup>. El nuevo relevo generacional dejaba paso al grupo liderado por Obregón, a los pintores Guillermo Wiedemann (1912-1969), Enrique Grau (1920-2004) y a los escultores abstractos Eduardo Ramírez Villamizar (1923-2004) y Edgar Negret (1920), que en su producción novedosa y cargada de un lenguaje moderno hacían ver anacrónica la obra de los viejos pintores nacionalistas.

En este ambiente de transición se abrió en Bogotá, durante mayo de 1955, la primera exposición individual de Botero luego de su regreso. La exhibición, realizada en la Sala Gregorio Vásquez de la Biblioteca Nacional, estaba conformada por cuarenta obras realizadas en Europa; entre ellas había retratos como *Cabeza griega* (1954) (**cat. 12**) y *La italiana* (1954) (**cat. 11**), paisajes y la serie de pinturas que creó inspirado en los caballos de Ucello. Los postulados del valor táctil estaban ya presentes en esta serie, y en pinturas como *Cabeza griega* o *Mujeres peinándose* (1953) (**cat. 8**), una premonición de la manera en la que su figuración actuará en años posteriores, donde el cuadro es un lugar habitado por la forma, que amenaza con desbordar el bastidor por su imponente tamaño. Pero la contundencia de estos trabajos parecía incongruente con obras como *La italiana*, que parecían por el contrario negar su búsqueda por la monumentalidad. Esta debilidad por la diversidad de los trabajos y su dispar tratamiento fueron olfateados por la crítica, que lanzó en jauría sus dictámenes negativos de la exposición. Para Casimiro Eiger "el pintor empobreció sus propias facultades creadoras y arruinó una parte de su técnica [...] En este sentido nos parece que el joven pintor no ha logrado su cometido"<sup>22</sup>.

**21** • Marta Traba, "Comienzo de la pintura moderna: Alejandro Obregón", en *Historia abierta del arte colombiano* (Cali: Museo de Arte Moderno la Tertulia, 1974).

**22** • Alocución del crítico Casimiro Eiger para la Radiodifusora Nacional de Colombia el 3 de junio de 1955 en el programa *Exposiciones y museos*. Citado en: Jursich Durán, comp., *Casimiro Eiger...*, 406-407.

**20** • Christian Padilla, "El relevo generacional", en *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2009), 199-250.



Ilustración para la portada de la revista *Lámpara*. Vol. V. N.º 28. 1958. Colección Biblioteca Luis Ángel Arango

Sobre los paisajes Traba concluyó radicalmente: "me parecen el camino equivocado; irresolutos entre la abstracción, la escenografía y la realidad, coloreados de manera puramente instintiva, no es un mérito que parezcan trabajos de niños"<sup>23</sup>. Finalmente la crítica del uruguayo Aristides Meneghetti cerraba toda discusión:

Otro de los peligros es la rapidez con que asimila las maneras de otros pintores, las que con frecuencia desvirtúan el contenido de sus obras. A esto debe agregarse el hecho de que trabaje como ilustrador de revistas. Nunca será suficiente repetir que más de un artista de talento se ha

frustrado en la ilustración y en la publicidad, donde es fácil entrar pero muy difícil salir<sup>24</sup>.

En términos generales la exposición había sido un contundente fracaso. Y ese fracaso, representado además en términos económicos, solo era medianamente solventado por el ejercicio de ilustraciones que Meneghetti denunciaba. Como una lámpara en la oscuridad, Botero, recién llegado de Europa, sin ahorros ni entradas económicas, trabajó durante 1955 y los primeros meses de 1956 en la asesoría gráfica e ilustraciones de la revista *Lámpara* de Esso Colombiana, S. A., una publicación que tenía como fin promover el conocimiento

**23** • Marta Traba, "Columna de arte: Botero", *El Tiempo*, 24 de mayo de 1955.

**24** • Aristides Meneghetti, "Botero y el problema del arte americano", *La República*, abril de 1956.



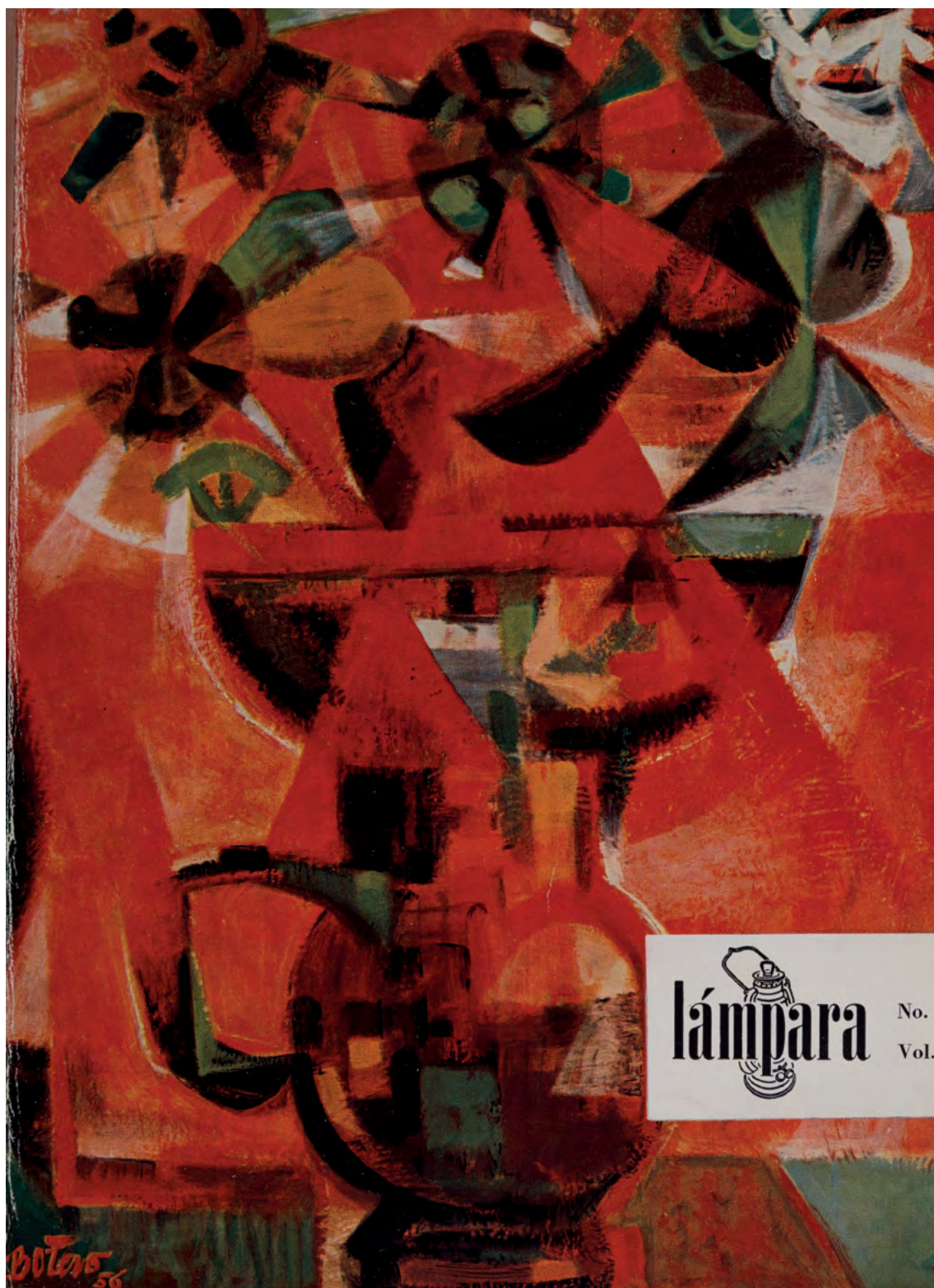
en torno a la industria petrolera, pero que con el tiempo se convertiría en una revista cultural de gran valía, especialmente a partir de la dirección editorial del poeta Álvaro Mutis, la colaboración de otros artistas del calibre de Obregón, Grau o Ramírez Villamizar y la fotografía de Leo Matiz<sup>25</sup>. En varias de sus ilustraciones, el artista aprovechaba las fotografías tomadas por Matiz de complejas estructuras de extracción de petróleo, torres, plataformas y taladros, y convertía las máquinas en entramados de líneas que de no ser por el contenido de la revista pasarían por ejercicios de abstracción.

En la revista *Lámpara* n.º 19, de febrero a abril de 1956, se podía apreciar un súbito cambio que empezaba a operar y que conducía a Botero a un estilo totalmente diferente del de su última exposición. Se trataba de una portada ilustrada con un bodegón de formas geométricas divididas en planos de colores cálidos. La frustración ante la crítica lo había llevado a replantear su estética, dejando en evidencia su admiración por Obregón y su necesidad de un lenguaje novedoso en el cual comunicarse en términos más contemporáneos. Los primeros y tímidos intentos por adentrarse en esa geometría prestada fueron los bodegones de 1955, y rápidamente la fragmentación se estilizó en espacios más dinámicos y sueltos por medio de formas orgánicas y naturalezas muertas más complejas como en *Bodegón rojo* (1955) (cat. 14).

Botero no era el único en languidecer ante la sensual pintura de Obregón; todos los jóvenes artistas e incluso muchos de los viejos también

intentaron emular su pintura influenciada por el artista catalán Antoni Clavé (1913-2005), y con claras reminiscencias al periodo cubista de Picasso y Braque. Su novedosa y fresca figuración, sumada al éxito en certámenes internacionales, posterior a su regreso a Colombia en 1955, lo llevaron a convertirse en el cabecilla de la nueva generación y en una fuerte influencia sobre los artistas jóvenes quienes retomaron sus espacios planos de colores vibrantes y fragmentaron geométricamente la figuración a partir principalmente de los bodegones, en los cuales Obregón incluía elementos que sacaban su cubismo de la tradición europea y le conferían una identidad caribeña muy llamativa y novedosa que le impedía ser acusado de copista del arte moderno. Los ejercicios de fragmentación geométrica realizados para la revista *Lámpara* correspondían a esas características y eran consecuentes con la pintura que Botero iniciaba, especialmente a partir de pinturas como *Retrato de Gloria* (1956) (cat. 16), o bodegones como *Contrapunto* (1957) (cat. 18).

Sin trabajo, sin éxito y con nada que lo atara, partió a México a cumplir el aplazado viaje que años atrás prometiera en busca de los muralistas mexicanos. Sin embargo, era consciente de que así como en Colombia la influencia de estos se había tornado en un cariz nocivo, en México posiblemente sucedía lo mismo aunque le siguiera atrayendo la idea de una pintura americanista. El reto, como siempre, sería conciliar todos los elementos que venía apropiando y pasarlos a través del tamiz de sus intereses propios.



lámpara

No.

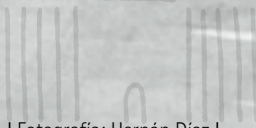
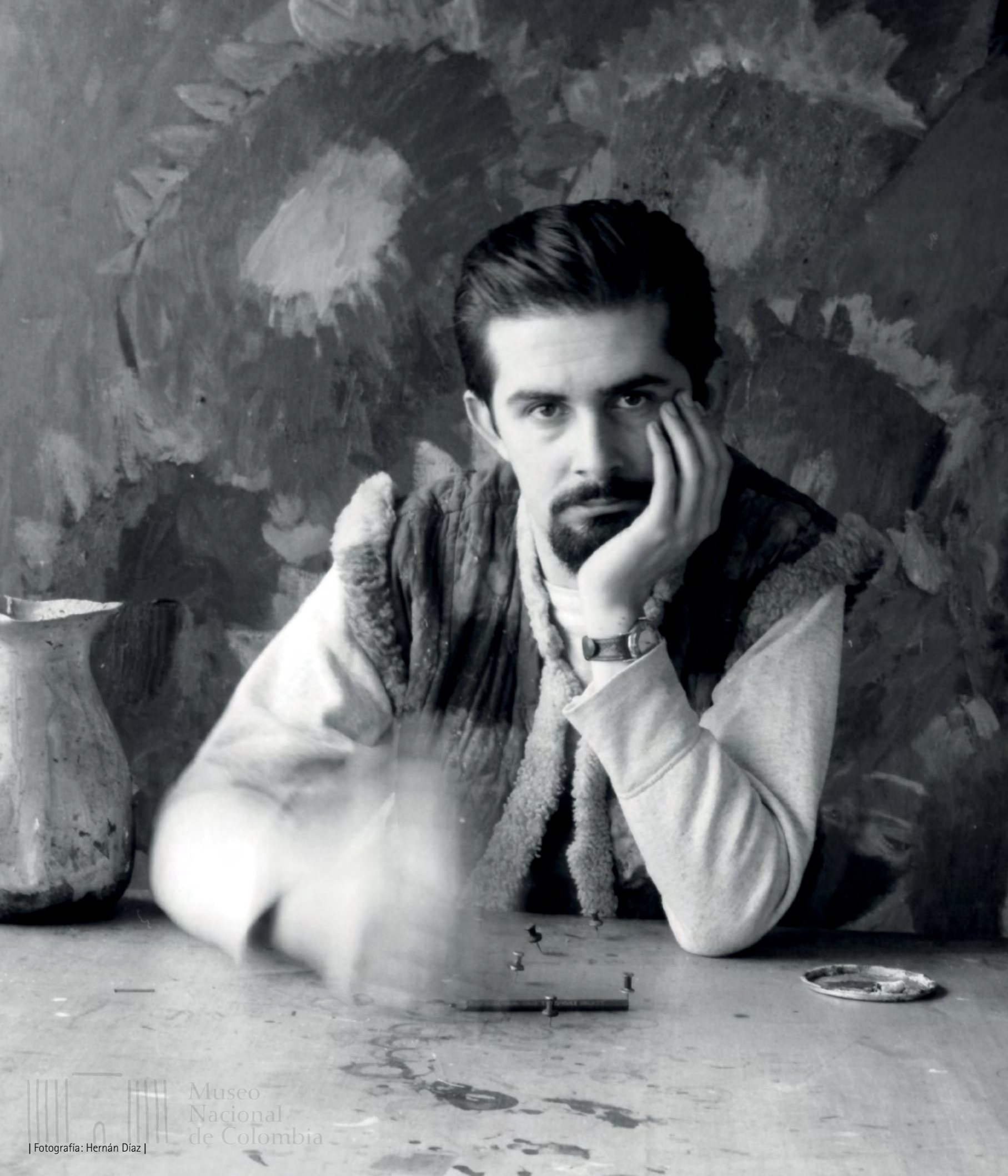
Vol.

Ilustración para la portada de la revista *Lámpara*  
Vol. IV. N.º 19. Febrero-abril de 1956. Colección Biblioteca Luis Ángel Arango

29

Museo  
Nacional de Colombia  
de Cumbria  
"EL GIOTTO ES  
MUCHO MEJOR  
QUE PLAYBOY".  
DESCUBRIENDO  
A LOS GRANDES  
MAESTROS:  
1948-1955





Museo  
Nacional  
de Colombia

| Fotografía: Hernán Díaz |



“Solamente  
Hércules o Sansón  
podrían alzar la  
mandolina”:  
el descubrimiento  
de un estilo:  
1956-1960

2

Otra desilusión. Rivera, Siqueiros y Orozco no resultaron ser lo esperado. Después de haber conocido los frescos del Renacimiento y la pintura de los grandes maestros, el muralismo mexicano pareció obsoleto. Al relevo generacional que había ocurrido en Colombia le correspondió su equivalente en los artistas mexicanos, y su líder era Rufino Tamayo (1899-1991), que, al igual que Obregón en Colombia, había introducido los problemas formales al servicio de un arte moderno y exento del discurso político de los muralistas. A cambio de la faceta revolucionaria, Tamayo había integrado elementos de la cultura popular y de investigación del arte precolombino, incorporando una paleta rica en color y una técnica informalista, con relieves pastosos de un poder expresivo muy atractivo. Que no hablara de la historia de México no alejaba a su obra de ser profundamente americanista en un lenguaje abiertamente universal. De hecho, si los muralistas acusaban a Tamayo de hacer un arte que no representaba a México, algunos críticos indicarían, por el contrario, que "Los colores de Rufino Tamayo parecen extraídos de la corteza y la pulpa de los frutos mejicanos más característicos"<sup>26</sup>. A los ataques de los muralistas contra su pintura el mismo Tamayo respondió:

Cuando la pintura mexicana empezó a desarrollarse, hace veinte años, era todavía vigorosa y revolucionaria, y sin embargo hoy en día no es capaz más que citarse a sí misma [...]. Se ha quedado encallada en los temas de una revolución que hace mucho que ha dejado de ser revolucionaria, tanto en la política como en la propaganda. Ciertos artistas (orientados hacia el nacionalismo), llamados "nacionalistas", intentan presentar teorías políticas en sus cuadros, pero descuidan lo esencial. Los elementos plásticos<sup>27</sup>.

El color como elemento plástico y conceptual de una pintura americana se convirtió en una nueva búsqueda para Botero en México. En este aspecto su admiración por Tamayo no se

hizo esperar mucho tiempo luego de su llegada a México, como se hizo evidente en esta entrevista:

El auténtico [americanismo] es el caso de un pintor como Tamayo, de una verdadera raíz popular, y que ha hecho una versión intelectual y universalizada de los Judas del arte popular mexicano con una gama que recuerda el puesto de frutas que atendía en su juventud en el mercado de México<sup>28</sup>.

En este sentido, el nuevo planteamiento de Botero empezaba a coincidir con la propuesta de Marta Traba según la cual, más que un discurso político, la pintura americana debía identificarse por unos valores formales estrechamente ligados al color, a la composición y a una nueva interpretación de las corrientes modernas —como lo venía desarrollando Obregón con su cubismo de elementos y colores caribeños—.

Nuevos elementos aparecieron en su pintura, como la textura informalista y la violenta aplicación de tonalidades fuertes en la composición. La preocupación por el volumen y los valores táctiles que era latente desde el inicio de su producción se empezó a incrementar en México, y empezó a manifestarse en forma de mandolinas: si bien podían ser elementos recurrentes a lo largo de la historia del arte, lo cierto es que coincidían con una serie de obras realizadas por Tamayo con el mismo instrumento.

Las naturalezas muertas se convirtieron en un objeto de estudio reiterativo para poder empezar a comprender el espacio partiendo de ceros, profundizando en la monumentalidad de las formas y abandonando progresivamente la fragmentación geométrica que había tomado prestada de Obregón. Eliminar el tema para centrarse de forma exclusiva en el bodegón era un procedimiento de experimentación que ponía al contenido en un papel secundario, es decir, el tema quedaba supeditado a la búsqueda de una estética. Algún día entre finales de 1956 e inicios de 1957, tal vez por serendipia, inspiración divina o resultado de esa inconsciente búsqueda intuitiva,

**26** • Xavier Villaurrutia, *Tamayo, 25 años de su labor pictórica* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1948).

**27** • Citado en: Blair Partridge, "La polémica Tamayo: la identidad nacional mexicana en el arte", en *Imágenes y visiones: Arte mexicano, entre la vanguardia y la actualidad* (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1995).

**28** • Fernán Torres León, "En América existe un americanismo epidérmico que es preciso suprimir", *El Tiempo*, 31 de mayo de 1959.



*Amarillo*  
1956, óleo sobre tela, 40,2 x 50,4 cm. Colección privada

algo especial ocurrió en uno de estos bodegones con mandolina, y desde entonces nada volvió a ser lo mismo: "Un día que dibujé una mandolina y por equivocación puse un punto diminuto en lugar de la apertura de sonido en medio de la caja, el instrumento daba una impresión de hinchado, masivo..."<sup>29</sup>.

A diferencia de Colombia, en México Botero pintaba y vendía. Su reputación se fue afianzando al ingresar a la galería de Antonio Souza —la misma de Tamayo— y gracias a su primera exposición individual en Estados Unidos, en la Unión Panamericana de Washington (del 17 de abril al 15 de mayo de 1957). Parece que el nuevo camino estaba empezando a evidenciar por fin un lenguaje

propio, o por lo menos la crítica norteamericana así lo apreció:

El trabajo de Botero es muy parecido al de su compatriota Alejandro Obregón, quien ha tenido un gran éxito en este país. Tanto en el color como en la temática existe una marcada similitud, pero la búsqueda de Botero de lo monumental es muy personal. Él magnifica la forma de sus colosales bodegones hasta que parecen arquitectura [...] <sup>30</sup>.

Además de ser su primera exposición de gran aliento en Estados Unidos y de ponerlo en el mapa continental, los comentarios especializados parecían empezar a detenerse con ojos agudos en los problemas estéticos que planteaba. Algunos con un poco más de humor y menos erudición

**29** • Fernando Botero (Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1987), 35.

**30** • Leslie Judd Porter, "Art in Washington", *The Washington Post and Times Herald*, 28 de abril de 1957. La traducción es del autor de este texto.



describieron la exhibición de una forma simpática: "Casi todos los temas de la muestra parecen ser de tamaño y peso Brobdingnagianos [...] Solamente Hércules o Sansón podrían alzar la mandolina de un bodegón que luce como tallada en un bloque de granito"<sup>31</sup>.

Los últimos influjos de la etapa obregoniana se exhibieron en mayo de 1957, a su regreso a Bogotá. Se trataba de dos bodegones de composición cubista, de gamas azules contrastadas con malva rosácea, donde los instantes finales de experimentación en torno al ordenamiento en bloques y planos daban paso a la preocupación por el volumen. *Mandolina sobre una silla (en rojo y azul)* se presentó en mayo al Salón de Arte Moderno en la Biblioteca Luis Ángel Arango, y *Contrapunto* obtuvo el segundo puesto en el IX Salón Nacional de Artistas Colombianos.

Su lenguaje empezaba a ser tan personal que por primera vez la crítica comentó sus valores formales sin compararlo con nadie. No parecían encontrar exactamente dónde estaba el componente de su estilo nuevo: mientras que para el crítico Clemente Airó "su central preocupación queda ubicada en un virtuosismo de inusitadas gamas colorísticas"<sup>32</sup>, para Traba estaba en lo que le daba "una plenitud y redondez a toda la idea del cuadro"<sup>33</sup>.

El objetivo de centrarse exclusivamente en el bodegón había dado sus frutos. Ahora debía incorporar las figuras de esos Sansones y Hércules que levantarán las mandolinas. Debían ser coherentes y monumentales, pero los primeros intentos de figuración humana fueron programáticamente desechados en la medida en que no se acoplaban a su nuevo universo. El problema se resolvió con otro fortuito encuentro. En la casa de Ignacio Gómez Jaramillo, Botero reconoció las figuras de los caballitos de Ráquira,

propios de la cerámica popular boyacense. Este sentido primitivo de volumen fue hábilmente matizado con la más sofisticada monumentalidad y orden de las cabezas olmecas y la lítica de San Agustín. Ambas influencias, del arte popular y del arte precolombino, han sido siempre humildemente reconocidas por el artista:

Para mí, claro, ha sido de gran interés el arte precolombino, pues me interesa encontrar raíces más profundas a mi expresión. Quiero encontrar la medida exacta en que esta tradición está dentro de mí, no solamente en el arte precolombino sino en el arte popular que es la continuidad de la cultura precolombina en nuestro tiempo.



*Sin título*  
1956, óleo sobre tela, 121,9 x 81,3 cm. Colección privada

**31** • Por "Brobdingnagianos", el autor del artículo establece una comparación con los gigantes personajes de *Los viajes de Gulliver* y la anatomía boteriana. Florence Berryman, *The Sunday Star*, 12 de mayo de 1957. La traducción es del autor de este texto.

**32** • Clemente Airó, "El X Salón de Artistas Colombianos", *El Tiempo*, 26 de septiembre de 1957.

**33** • Marta Traba, "Salón de arte moderno de la biblioteca del Banco de la República", *Prisma*, n.º 11-12 (noviembre-diciembre de 1957).



— Don Nuño, bufón  
1957, óleo sobre tela, 99,9 x 80,3 cm. Colección privada



*Pero tu pintura parece muy poco influida por este arte.*

No, al contrario, hay mucha influencia. Las formas llanas, redondas, son frecuentes en ciertas culturas latinoamericanas. También se advierte la misma tendencia en el arte popular<sup>34</sup>.

De esta forma empezó a aparecer la característica macrocefalia en sus primeros personajes. La primera solución fue la frontalidad, y sirvió para abordar como tema a obispos y personajes religiosos como protagonistas de las telas —extraídos del Renacimiento en gran medida—, acompañados en algunos de los casos con sus ya resueltos bodegones. Tanto el cromatismo como el tratamiento espacial que ya había consolidado se mantuvieron brevemente. El resultado había finalmente satisfecho a su creador, logrando producir un mundo único por medio de un lenguaje personal. Para algunos críticos que venían siguiendo su trabajo, como Marta Traba, parecía ser obvio.

Es claro que a un nacimiento tan excepcional de las cosas no podía corresponder una figura humana común y corriente. Debía ser enorme y arbitraria, de manera que resultara natural su existencia en este universo de frutas de plomo y de cafeteras gigantescas<sup>35</sup>.

Ahora que la figura humana protagonizaba las escenas pintadas, el espacio y sus objetos empezaron a pasar a un segundo plano, como un accesorio que reafirmaba la monumentalidad de sus personajes. A la exploración le sucedió la ruptura con el hieratismo de la anatomía y así escenas como *El obispo dormido* (1957) aparecieron. Ahora que habían sido controlados todos los elementos de la pintura, Botero estaba listo para hacer una obra maestra.

Para el Salón Nacional de Artistas Colombianos de 1958, presentó *La camera degli sposi* (Homenaje a Mantegna), una pintura que por primera vez lo enfrentaba a unas dimensiones tan pretenciosas (170,2 x 200,6 cm), razón de sobra para creer que ya estaba seguro de haber llegado al

punto culminante de un estilo bien definido. Era su versión de *La cámara de los esposos* (1465-1474), el fresco de Andrea Mantegna en el Castillo de San Giorgio en Mantua, donde representaba la corte de Gonzaga en el momento en que Ludovico III recibía la orden de nombramiento de su hijo Francisco como cardenal. Botero reinterpretó la escena original de una manera muy libre, prescindiendo de la arquitectura, suprimiendo personajes y revalorando la jerarquía de unos sobre otros.

Su extraña y poderosa nueva figuración produjo sentimientos encontrados. El jurado de admisión, al no comprender cómo un tema de la historia del arte era trabajado con tal expresionismo y deformación, rechazó la obra por pensar que era una ironía caricaturesca del artista<sup>36</sup>. Solo Marta



*El nuncio (Arzobispo rojo)*  
1958, óleo sobre tela, 119,4 x 93,7 cm. Colección privada

**34** • “Entrevista a Fernando Botero realizada por Michel Lancelot para la televisión francesa”, en *Botero* (Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1976).

**35** • Marta Traba, *Seis artistas contemporáneos colombianos* (Bogotá: Editorial Antares, 1963).

**36** • “Preludios de Salón”, *Semana* (9 de septiembre de 1958).





*Camera degli Sposi (Homenaje a Mantegna)*

1958, óleo sobre tela, 170,2 x 200,6 cm, Colección privada.

Fotógrafo desconocido. En revista *Semana*. 9 de septiembre de 1958. Colección Biblioteca Nacional de Colombia

Traba pareció comprender en principio los valores formales de la obra de Botero y, luego de defenderla vehemente, convenció con sus argumentos al jurado: "tan antibarroca como anti clásica, tan antiexpresionista como antiabstracta [...] Botero da vida a una forma figurativa que, apasionada unilateralmente por el color, no acepta sacrificarse a él y se resiste, solidificada, a los impulsos de la pincelada lírica y violenta"<sup>37</sup>.

Una vez aceptado, el monumental cuadro causó una tremenda reacción por su contraste con un conjunto de obras y artistas todos derivados de Obregón. El cuadro no solo había ganado un espacio por su originalidad, también se ganó el Salón. Con tan solo veintiséis años, el joven

maestro se había consolidado finalmente como el pintor colombiano de mayor reconocimiento, y lograba por primera vez opacar a Obregón.

En términos generales la crítica elogió la obra, resaltando el carácter monumental de los personajes que remitía a la lírica agustiniana, así como las dimensiones de la pintura y la aplicación violenta de los colores que caracterizaba tanto a su paleta como a su marcado expresionismo. Lamentablemente de esto último no podemos dar fe porque de la gran obra maestra premiada solo conocemos una fotografía en blanco y negro, pero tocaría fiarse en la crítica de *The Sunday Star* de Washington que al respecto comentó: "el color es la nota predominante de sus obras. Un color particularmente efectivo y rico en su obra maestra, *Homenaje a Mantegna* que recibió

**37** · Marta Traba, "Un gran cuadro en el Salón Nacional", *El Tiempo*, 14 de septiembre de 1958.

un primer premio de pintura en Colombia<sup>38</sup>. Estas características, propias de la obra ganadora (formato, color, pincelada y estilo) serían abordadas en la producción que vendría a continuación, especialmente en los *Obispos muertos* (1958) (cat. 21), y en *La apoteosis de Ramón Hoyos* (1959).

Si en su primera visita a Estados Unidos en mayo de 1957 había tenido la oportunidad de informarse sobre el expresionismo abstracto y su avasalladora repercusión en la cultura americana, un segundo viaje a Estados Unidos influiría más profundamente en su pintura. Entre el 30 de octubre y el 25 de noviembre de 1958, Botero presentó una exposición individual en la Galería Gres de Washington, donde la comentarista de *The Sunday Star* vio y describió *La camera degli sposi*. Allí la obra fue vendida y desde entonces su paradero ha sido incierto para infortunio de la historia del arte colombiano.

Por las mismas fechas, además, participó en el Premio Guggenheim, realizado en Nueva York. Allí, el expresionismo abstracto era el nuevo movimiento artístico que, en palabras del historiador Serge Guilbaut, le había robado la idea de vanguardia a París<sup>39</sup>; era la nueva capital artística del mundo. Su surgimiento y consolidación tenía —ahora que el tiempo lo ha permitido revisar— tantas facetas políticas como formales, pues era una contestación a los movimientos intelectuales ligados con la izquierda y una pintura abstracta que se desligaba del alegato social. Sin embargo, sus representantes habían tomado elementos del cubismo tardío de Picasso, aspectos del surrealismo como el automatismo e incluso de la experimentación del muralismo mexicano —que había tenido una influencia fuerte en Estados Unidos por los encargos realizados a Rivera y Orozco, y el Experimental Workshop de Siqueiros, donde tuvo de alumno a Jackson Pollock—.

Uno de los aliados estratégicos para la consagración del expresionismo abstracto como la vanguardia americana fue el Museo de Arte



Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau, Alejandro Obregón, Fernando Botero, Armando Villegas y Guillermo Wiedemann, ca. 1959. Fotografía de Hernán Díaz. Colección privada

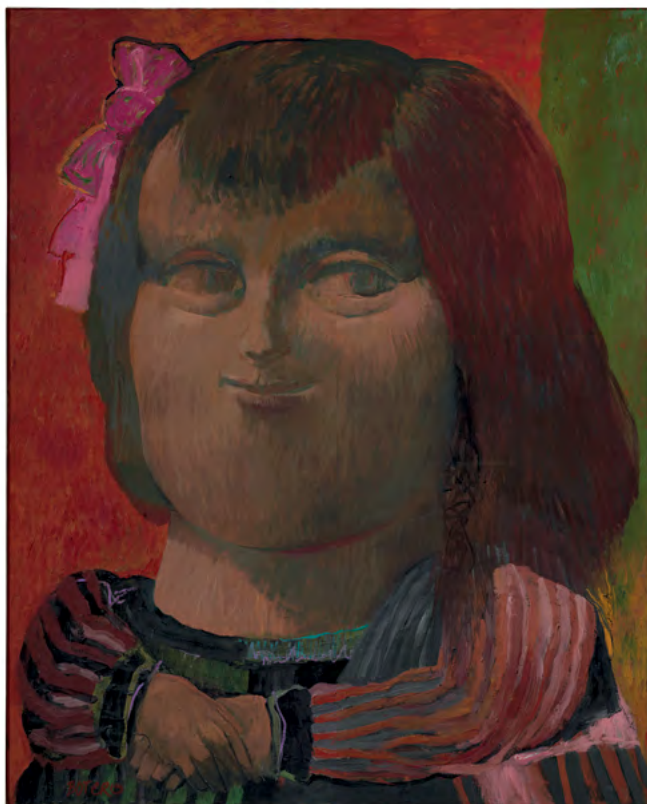
Moderno de Nueva York, fundado y regentado por la familia Rockefeller, quienes no solo habían sabido hacer del arte una parte de la trama política y económica en la posguerra, sino un elemento ideológico capital en la Guerra Fría contra el comunismo<sup>40</sup>. Fue en esta institución donde Botero reencontró esta pintura y donde tendría un nuevo choque revelador, como años más tarde lo reconocería en algunas entrevistas: “le impresionaron especialmente las pinturas de Kooning y Kline: Botero piensa que las solas medidas del cuadro lo impresionaron, pero también pasar la línea del pincel muy suavemente [...]”<sup>41</sup>. De

**38** • Citado en: “El pintor Fernando Botero triunfa por segunda vez en los EEUU”, *El Tiempo*, 23 de noviembre de 1958.

**39** • Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (Madrid: Mondadori España, 1990).

**40** • Frances Stonor Saunders, *La CIA y la Guerra Fría Cultural* (Bogotá: Random House Mondadori, 2013), 290-319.

**41** • “Fernando Botero: Cómo llegó a hallar su estilo”, *El Tiempo*, 6 de febrero de 1966.



*Mona Lisa*  
1959, óleo sobre tela, 163,8 x 130,8 cm. Colección privada

Willem de Kooning (1904-1997) podríamos suponer que fue la transgresión de la figuración humana, y de Franz Kline (1910-1962) la gestualidad de sus líneas a lo largo de sus apoteósicos formatos. No tardaría mucho en adoptar estas características formales en su pintura, así como no tardaría mucho en ser catalogado como expresionista por Marta Traba, quien para este momento ya no solo lo destacaba como el pintor más avanzado del panorama nacional, además lo ponía a la par con figuras de talla mundial como el pintor irlandés Francis Bacon. Y para nada se trataba de un atrevimiento, no había sino que hacer una mirada panorámica para concluir que Marta Traba estaba en lo correcto cuando se preguntaba: "¿Qué artista, entre los veinte y treinta años, tenía en Colombia una personalidad tan acusada que le permitiera figurar sin desmedro en el exterior? Únicamente Fernando Botero"<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> • Marta Traba, "Exposición Botero", *Semana* (12 de noviembre de 1959).

Traba no era la única en pensar así. A ese marcado expresionismo que algunos críticos empezaban a denominar con la catalogación de "feísmo" le sucedieron nuevos éxitos, como ocurrió con *El sueño místico de Cosme y Damián* (1959), con el que Botero participó en el II Salón Anual de Pintura del Centro Artístico de Barranquilla y obtuvo el segundo premio después de Obregón. Según la prensa: "Se premió así, también respectivamente, al mejor pintor colombiano contemporáneo, al más controvertido y espectacular de los 'jóvenes maestros' (cuya veta para aligerar un poco el gigantismo de su estilo, está virando hacia cierta concepción humorística de las formas)"<sup>43</sup>.

Con la inclusión de Botero dentro de los seis pintores que Marta Traba seleccionaría para representar al país en la Bienal Internacional de Sao Paulo en 1959<sup>44</sup>, se demostraría su precoz genialidad frente a un grupo de artistas mayores que él al menos una década: Alejandro Obregón, Enrique Grau, Guillermo Wiedemann, Armando Villegas y Eduardo Ramírez Villamizar. De esta manera empezaría a darse forma al grupo generacional impulsado por Marta Traba, reconocido en gran medida como una época dorada del arte colombiano.

Botero no esperaba dejar sucesor en su puesto y se presentó al Salón Nacional de 1959 con una pieza descomunal de 314 x 172 cm: *La apoteosis de Ramón Hoyos*. Sin embargo, por disposición de la organización no podía ganar dos años seguidos, así que su pintura, acompañada del estatus de "fuera de concurso", sería distinguida con el honor de ser enviada a la Bienal de Venecia del siguiente año para representar a Colombia —cosa que no pasaría por los sempiternos problemas derivados de una pésima organización—<sup>45</sup>. A pesar de esto, algunos críticos como Casimiro Eiger se lamentaban porque la supremacía de Botero debía haber sido destacada: "merecía no solo todos los

<sup>43</sup> • "Concursos: Impulso costeño", *Semana* (21 de abril de 1959).

<sup>44</sup> • *Semana* (8 de septiembre de 1959).

<sup>45</sup> • "Bienal de Venecia: Mala organización", *Semana* (25 de agosto de 1960): 48.



premios sino un sitio prominente en cualquier museo del mundo"<sup>46</sup>.

*La apoteosis de Ramón Hoyos* era una obra extraña por representar un tema contemporáneo nada común en las temáticas de una pintura: tomaba a un reconocido y exitoso ciclista antioqueño en el momento de vencer a sus rivales para coronarse campeón de la carrera. Como en los *Obispos muertos*, los competidores yacen amontonados en el suelo mientras Ramón Hoyos pasa triunfal sobre ellos. Extraído el tema de las noticias y el diario acontecer colombiano, la obra no podía ser menos que tomada como un antecedente nacional del *pop art*, donde se ponía al servicio del arte colombiano una posición internacional que dialogaba con las vanguardias.

Al interés por reinterpretar la historia del arte le sucede a finales de 1959 la famosa serie de las Mona Lisas, presentadas en la exposición individual *Obras recientes* en la Sala Gregorio Vásquez de la Biblioteca Nacional en Bogotá. Botero había concluido que los detalles del rostro de la *Mona Lisa*, al ser trasladados a sus enormes cabezas que casi desbordaban del bastidor, lograban dar la ambigua impresión de que ambas imágenes —la suya y la del Renacimiento— convivían en una sola forma. A medida que la serie fue avanzando, el pintor fue realizando variaciones en la disposición, expresión, composición y color de cada una de las obras. La pieza más destacada de la serie era la *Monalisa a los doce años* (pág. 62), una versión donde el artista incorporaba unas flores en los brazos de la niña como excusa para un colorido y violento ejercicio de pincelada, cercano a la abstracción expresionista que lo inquietaba por esos días. Como había ocurrido con *La camera degli sposi*, la obra era una monumental y por tanto ambiciosa apuesta —211 x 195 cm—, y no se equivocaría porque solo un par de años después iba a ser adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La recepción a las Mona Lisas y en general a la exposición fue celebrada como un éxito rotundo, e



*El niño de Vallecas*  
1959, óleo sobre tela, 132 x 141 cm. Colección privada

incluso la revista *Semana* la destacó como “el más emocionante espectáculo creador del año”<sup>47</sup>.

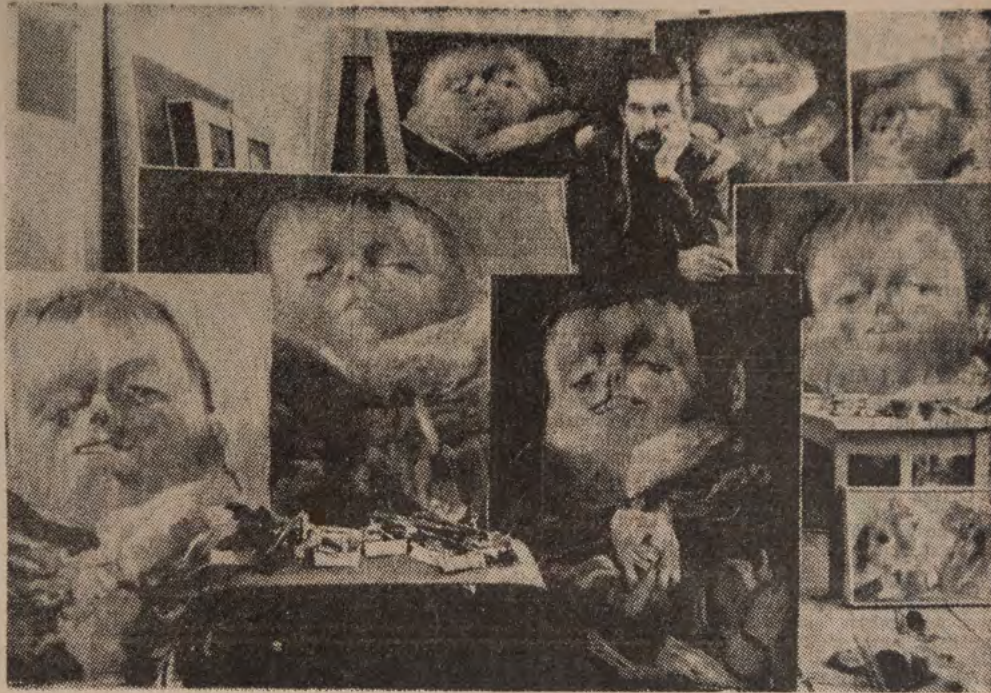
Otro homenaje del artista a los grandes maestros sería la ejecución el mismo año de la serie de once pinturas en torno a *El niño de Vallecas* de Velázquez (1636), pero, a diferencia de las Mona Lisas, Botero llevó la deformación del personaje y el dinamismo de la pincelada a un punto más extremo de su estilo expresionista. Nuevamente los elementos básicos de la composición original permanecían básicamente respetados, pero la reinterpretación de los colores hacía que todas las piezas de la serie fueran radicalmente distintas unas de otras.

Durante 1959 y los primeros meses de 1960, también se desempeñó esporádicamente como asesor artístico e ilustrador de la revista *Lámpara*, e incluso colaboró con el diario *El Tiempo* al hacer las ilustraciones para el cuento corto “La siesta del martes” del joven escritor Gabriel García Márquez, publicado el 12 de enero

46 • Casimiro Eiger, “El XII Salón de Artistas Colombianos. Audiciones Radio Nacional, octubre 15 de 1959”. Citado en: Camilo Calderón Schrader, ed., *50 Años: Salón Nacional de Artistas* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1990).

47 • “Balance: año polémico”, *Semana* (14 de enero de 1960): 66.

## Los "Autorretratos" de Botero en Washington



El miércoles 18 de octubre se inaugurará en la Gres Gaallery de Washington una nueva exposición de Fernando Botero. Con esta tarjeta en que aparece Botero rodeado de sus cuadros, se está haciendo la propaganda a la exposición. Y también se publica una biografía del pintor, así como algunas declaraciones de las que extractamos el siguiente párrafo: "Cuando pinto tengo la sensación de que solo existe la tela y el universo. Y luego trato de llevar al lienzo lo que soy. Así todas mis pinturas son de cualquier forma, autorretratos...".

Fernando Botero en su estudio junto a la serie de "El niño de Vallecas".  
Fotógrafo desconocido. En: *El Tiempo*. 16 de octubre de 1960. Colección Biblioteca Nacional de Colombia

de 1960. Su contribución consistía en el dibujo de una niña con flores muy semejante a la *Mona Lisa a los doce años*, un tema que estaba por convertirse en una iconografía recurrente en su producción, y que en 1959 se había estrenado con un dibujo presentado en el XII Salón Nacional de Artistas Colombianos. Así, en 1960 inicia una serie de niñas dibujadas con carboncillo, pastel y crayón sobre papel en formatos grandes, adornadas en ocasiones con sombreros y flores que realiza con trazos nerviosos y estriados trasladando de esta forma el expresionismo de su pintura al terreno del dibujo.

Botero había hecho algunas esporádicas e inconspicuas incursiones en la pintura mural, pero en febrero de 1960 recibió su primera y única gran comisión al respecto. De esta forma,

el tan anhelado sueño de hacer obra mural quedó satisfecho con el encargo del Banco Central Hipotecario de Medellín, donde además puso en práctica sus estudios de pintura al fresco en Italia<sup>48</sup>. En *Escena con jinete* —título del mural— reaparece la figura de la niña con flores junto con otras formas humanas, donde el protagonismo lo encarna un hombre con sombrero montando un caballo y empuñando un machete. Se trataba de una representación poética de la historia antioqueña que fue descrita por un comentarista del diario antioqueño *El Colombiano* mientras entrevistaba a su autor en medio de la ejecución del proyecto:

48 • "La gente", *Semana* (11 de febrero de 1960): 42.





*Escena con jinete*  
1960, pintura al fresco, 250 x 900 cm (aprox.). Mural para el Banco Central Hipotecario en Medellín

A la izquierda, una niña duerme sobre el lomo de un tigre. Los zapatos tocan un cielo que no alcanza a verse, mezclado entre una selva estruendosa, llena de explosiones rojas y verdes. El grueso cuerpo de la pequeña cae sobre una masa de arbustos que respetan la bomba ajustada de su manga. Más allá un gallo descomunal, como un gladiador doméstico, levanta el aire rojo de la cresta, se posesiona de sus centímetros de tierra y picotea, manso en su tamaño de asesinato frente a una nena, la escudilla repleta de un alimento misterioso. Al centro, dispensando la fuerza, distribuyendo su músculo de domador, el hombre asienta su volumen en el lomo rechoncho del caballo pequeño y poderoso. En la mano del vencedor se estaciona, como un aire verde, congelado, una lengua de hierro que ausculta el asecho de la selva. Por la izquierda, en un trágico sueño, otra niña ignora las cuatro alas de dos pájaros gigantescos. Detrás de las figuras crece el color, se descompone y lanza sus llamaradas de milagro. Ahí está la poesía. De ahí huyen las formas convencionales para dar campo a la magia de las formas. He ahí el mural de Fernando<sup>49</sup>.

Al ser preguntado sobre el onírico tema del mural el joven maestro contestó: "El tema es un trampolín para llegar al signo plástico. En el mural no se trata de hacer historia, sociología o política. Se trata de hacer pintura"<sup>50</sup>. Ni en el lenguaje plástico, ni en la forma de la narrativa, ni en esa mirada poética a la región se acercaba al muralismo

mexicano. Definitivamente la época de admiración por ellos ya había pasado.

Para la ejecución del mural realizó varios bocetos en un formato horizontal bastante alargado y poco común, que se inspiraba en las predelas italianas —retablos horizontales en la base de los altares de las iglesias renacentistas—, un formato que ya venía utilizando para contar historias de cierta complejidad. En Italia, había conocido las predelas de Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Andrea Mantegna y Fra Angélico, y había comprendido la utilización de ese formato para narrar la vida de santos y otras escenas alegóricas cristianas, semejantes en su disposición a los cómics contemporáneos en su posibilidad de contar una historia. De ahí surgen numerosas pinturas entre las cuales destaco *El milagro de San Hilarión* (1958-1959), *Predela (San Miguel Arcángel)* (cat. 30), *El viaje* (1961) y *Teresita la descuartizada* (1963). La asociación entre el Renacimiento y los cómics no es fortuita. En la misma entrevista, cuando se le preguntara al pintor sobre sus influencias contestaría con algo de ironía "las tiras cómicas y Walt Disney [por] La simultaneidad. Las diferentes épocas en un solo cuadro"<sup>51</sup>.

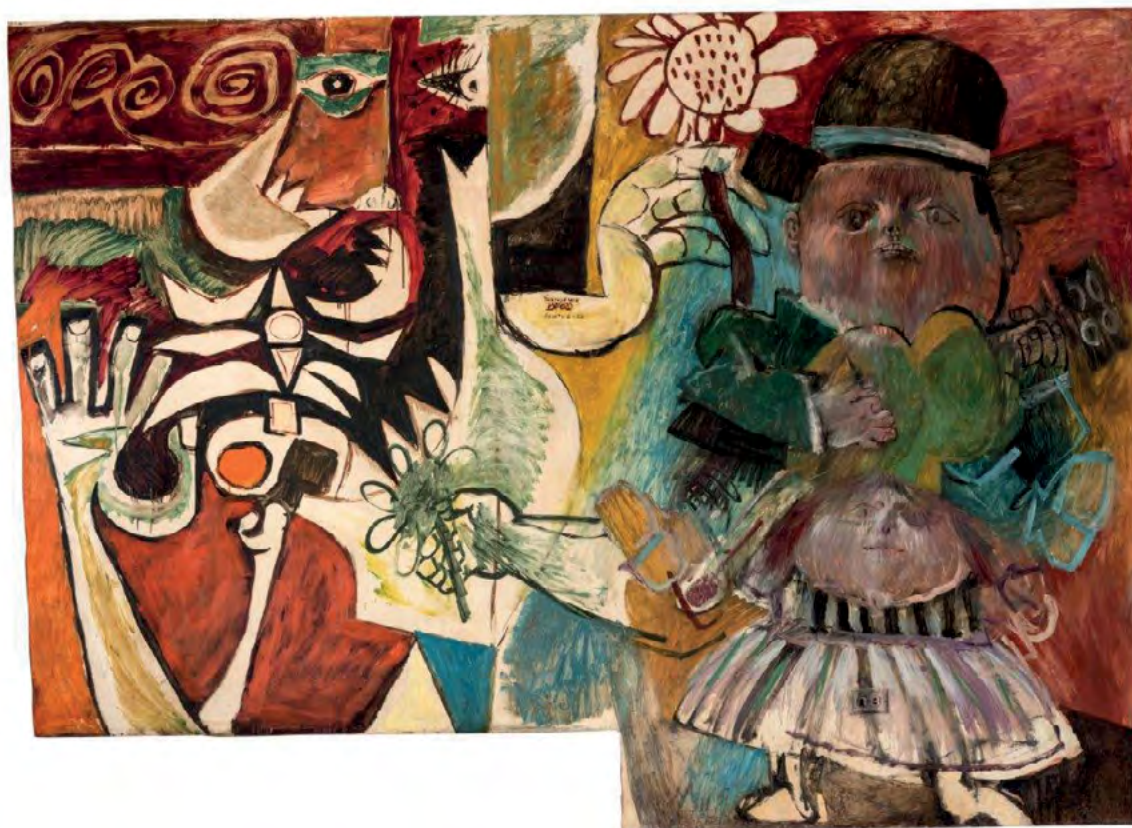
En mayo de 1960 se presentó nuevamente para el concurso del Premio Guggenheim —consistente en una bolsa de trabajo para desarrollar su obra en Nueva York durante un año— con

<sup>49</sup> • Óscar Hernández, "El primer Botero costó dos pesos; hoy se venden centenares de telas en E.U. en seiscientos dólares", *El Colombiano*, 25 de marzo de 1960.

<sup>50</sup> • *Ibid.*

<sup>51</sup> • *Ibid.*





Fernando Botero y Oswaldo Guayasamín  
*Sin título*  
 1960, pintura al fresco. Mural para residencia privada en Bogotá

*Arzodiabolomaquia* (cat. 33) y *Lección de guitarra* (cat. 32), dos monumentales pinturas que hoy alberga en su colección el Museo Nacional de Colombia. Si el tema del mural empezaba a dar paso a una serie de contenidos fantásticos, en *Arzodiabolomaquia* se continuaba este nuevo camino en una composición donde un diablo se posaba en la espalda de un obispo, una contradictoria y satírica imagen que Botero atribuía al "espíritu tenebroso que nos han metido en Antioquia, desde niños"<sup>52</sup>. El apunte crítico que hacía referencia a la educación conservadora antioqueña rompía con escenas mucho más sencillas que había venido abordando como naturalezas muertas o retratos femeninos, dándole una mayor libertad tanto para su pincelada como para su color, y permitiéndole retornar a posibilidades mucho más insólitas como en los *Obispos muertos* (1958) o *El*

<sup>52</sup> • Fernán Muñoz Jiménez, "Mons. Félix Henao inspirador de *Arzodiabolomaquia*", *El Espectador*, 5 de junio de 1960.

*milagro de la niña devorada por un colibrí* (1960) (cat. 34). Su originalidad fue gratificada con el Premio Guggenheim<sup>53</sup>.

Ante la emergencia de un viaje de largo aliento a Nueva York, Botero donó *Lección de guitarra* a la colección del Museo Nacional de Colombia el mismo año, y dejaría un grupo de obras en préstamo al Museo por motivos prácticos. *La Arzodiabolomaquia* fue alejada de su bastidor, enrollada y echada al olvido. Casi dos décadas después, en 1976, durante una remodelación del Museo fue encontrada por azar en un rincón del auditorio<sup>54</sup>. Desde entonces el Museo no la ha vuelto a perder de vista y es sin duda una de las piezas maestras de su colección y uno de los mejores Boteros tempranos.

<sup>53</sup> • Eugenio Barney Cabrera, "Índices Artísticos. Premios Guggenheim", *Semana*, n.º 720 (20 de octubre de 1960): 48.

<sup>54</sup> • Beatriz González, "Fernando Botero en la colección del Museo Nacional de Colombia", en *Botero en el Museo Nacional. Nueva donación* (Bogotá: Villegas Editores, 2004).





Museo  
Nacional  
de Colombia

| Fotografía: Hernán Díaz |



# “Botero NO triunfó en Nueva York”: 1960-1963

3





Fernando Botero llegó a Nueva York unos días después de la última visita de Fidel Castro a la misma ciudad, y por los mismos días de octubre en que el joven senador Kennedy utilizaba la ciudad para hacer campaña presidencial. Nueva York era un nido de tensiones e incertidumbre frente al futuro político del mundo, y el campo del arte no era ajeno a ello. El expresionismo abstracto había sido usado como arma política, y a pesar del triunfo de la vanguardia americana, el pintor había regresado sin saberlo en el apogeo de su influjo. Pero en cualquier caso ya era un mérito y una gran fortuna ganar un premio que lo destinara a vivir en la ciudad donde ya anhelaba estar. Sus previos viajes lo habían convencido de que este era el lugar más apropiado en el mundo para pintar.

Tan pronto como llegó a Estados Unidos exhibió la serie de *El niño de Vallecas* en la Galería Gres de Washington. Pero el éxito internacional aún sería esquivo y tardaría en llegar. Las condiciones económicas del pintor no fueron nada alentadoras en este periodo, por lo cual su pintura conoció algunos sacrificios que explicarían decisiones evidentes en su obra de este año:

Pintar es caro, y carísimo cuando no hay dinero. Un tubo de rojo de cadmio valía lo mismo que un mercado para una familia de cinco niños. Lo que hacía era evitar ese rojo, hasta donde se podía, y comprar otros colores más baratos. El ocre amarillo, por ejemplo<sup>55</sup>.

Frente a esta confesión del mismo artista se podría comprender el cambio en su paleta por unas tonalidades bastante sobrias basadas en colores ocre, amarillos, azules cobalto, grises y negros, tonos absolutamente distantes de obras recientes como las rimbombantes *Lección de guitarra* y *Arzodiabolomaquia*. Algunas de esas nuevas obras fueron exhibidas en Bogotá entre junio y julio de 1961 en la Galería El Callejón de Bogotá, donde además de bodegones y las pinturas en torno a *El niño de Vallecas* se destacó una serie de doce ilustraciones basadas en el libro *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea, utilizadas como ilustraciones para el formato en acetato de una edición en audiolibro leída por



Ilustración para "El Gran Burundún-Burundá ha muerto" 1961, tinta y témpera sobre papel, 94 x 68 cm. Colección privada



Ilustración para "El Gran Burundún-Burundá ha muerto" 1961, tinta y témpera sobre papel, 66 x 54 cm. Colección privada

el mismo autor. El crítico Walter Engel detectó ágilmente el súbito cambio pero aun así celebró las obras porque "demuestran una vez más el enorme poderio creativo de Botero, aun prescindiendo del color" y un "dominio de volúmenes y masas que transforman la implacable crítica humana en grandeza plástica"<sup>56</sup>.

Mientras estas obras eran exhibidas en Colombia, Botero era entrevistado en Nueva York al respecto de su producción:

"Yo nunca uso modelos —dice Botero—, solo uso mi imaginación. Soy un latinoamericano y lo demuestran mis cuadros". Según dice, no

<sup>55</sup> • José Hernández, "Nueva York treinta años después", *El Tiempo*, 1 de septiembre de 1993.

<sup>56</sup> • Walter Engel, "Dos artistas ausentes", *El Espectador*, 2 de julio de 1961.



*El viaje de Santa Rosa*  
1961, óleo sobre tela, 131,4 x 45,7 cm. Colección privada

pertenece a ninguna escuela de pintura, pero si admite que se acerca mucho a la tendencia "expresionista". Los cuadros que tiene en su estudio en Nueva York son de un tamaño muy grande y de mucho color. Casi todas sus obras tratan con escenas de naturaleza muerta, o de niñas o de obispos que duermen<sup>57</sup>.

Pero tanta promoción en prensa y tanta fama no eran necesariamente sinónimo de bonanza económica. Botero estaba en quiebra y en unas circunstancias alarmantes. Por tanto le parecieron irónicos los titulares de los periódicos colombianos que celebraban su éxito en Nueva York, especialmente uno publicado en *El Tiempo* bajo el título "Fernando Botero artista que triunfa en Estados Unidos". Inmediatamente se enteró de su supuesto éxito escribió al periódico pidiendo con algo de sarcasmo la rectificación de la noticia:

Le agradecería mucho publicar esta carta, ojalá con el título: "Botero NO triunfó en Estados Unidos", pues no le quiero quitar a otro antioqueño que venga por aquí y se establezca con la pintura, el derecho a ser el primero<sup>58</sup>.

Tendría que esperar unos meses para que las cosas mejoraran. Un día de octubre de 1961 recibió en su taller la visita de la curadora del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Dorothy C. Miller, quien seleccionó la *Mona Lisa a los doce años* para ser adquirida por la institución. Fernando Botero sería el único artista latinoamericano al cual el Museo le comprara obra en ese año<sup>59</sup>. Y como parte de la lógica mercantil del arte, una vez ingresó a la colección del MoMA, el entusiasmo por coleccionar Boteros se difundió como rumor y repentinamente —pero brevemente— se disparó.

De repente, el costoso rojo de cadmio que se había ausentado por unos meses reapareció sin ninguna restricción en su obra. De este periodo es la segunda versión de *La camera degli sposi*, comprada por el magnate Joseph H. Hirshhorn, y que actualmente custodia el Hirshhorn Museum and

**57** • "Fernando Botero, artista que triunfa en los Estados Unidos", *El Tiempo*, 17 de julio de 1961.

**58** • "Correo de El Tiempo: Botero dice que no triunfó", *El Tiempo*, 9 de julio de 1961.

**59** • Alfred H. Barr, *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art. 1929-1967* (Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1977), 643.





*Niña a caballo*  
1961, óleo sobre tela, 135 x 129 cm. Colección privada

Sculpture Garden de Washington (junto con dos obras más de este mismo año: *Bodegón en azul*, y la predela *La vida de Honorio III*). Además de ser una reinterpretación de su obra maestra de 1958, es un ejercicio cada vez más expresionista y libre, hasta el punto de que su preocupación por la volumetría parece haber quedado en el olvido, opacada por la feroz aplicación de la pintura, que le generaba excesivo dramatismo en sus gestos.

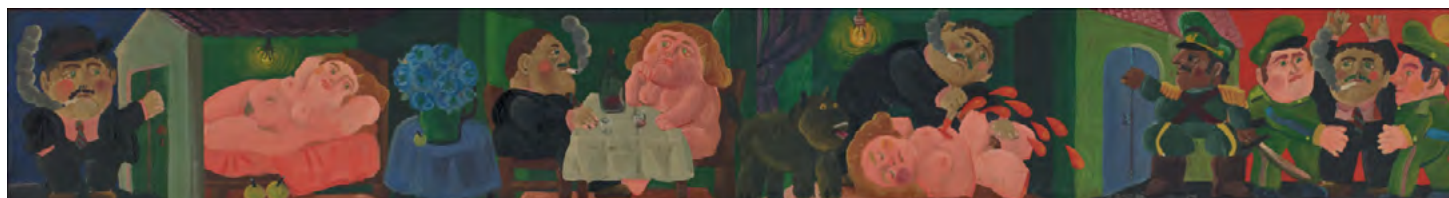
Como en un nuevo aforismo, éxito comercial no era sinónimo de favorecimiento por parte de la crítica. Sus exposiciones en Estados

Unidos no solo no fueron bien recibidas, sino que además fueron combatidas con los comentarios más despectivos. Botero había presentado dos exposiciones individuales: una en la Galería Gres de Chicago entre febrero y marzo de 1962, y otra en la galería The Contemporaries —su primera exposición individual en Nueva York—. Refiriéndose a esta última exposición, pero además haciendo un comentario sobre la obra recién adquirida por el MoMA, el crítico Jack Kroll de la revista *Art News* describió la obra como una "monstruosa Lolita que llena un lienzo grande, como el secreto

aborto de Mussolini con una campesina idiota [...] (Botero hace que Cuevas parezca como un Ingres mexicano)", mientras que las obras de la exposición simplemente fueron descalificadas como "intrincadas y ligeramente repugnantes" y "de una verdadera y espectacular tontería"<sup>60</sup>. El crítico y artista minimalista Donald Judd manifestó que "el trabajo es perverso e inicialmente desagradable. Al final también es desagradable"<sup>61</sup>. Fueron tan contundentes los dos juicios que inmediatamente la emoción por adquirir Boteros fue sustituida por serias reservas hacia su obra, por lo cual la galería decidió cancelar su representación con el pintor.

Este tipo de conmociones causaban en el artista momentos de seria reflexión e introspección sobre su propia obra. Era natural que se produjeran cambios frente a cuestionamientos en torno a

los valores plásticos de su producción. Botero dedujo que si bien el estilo expresionista le había conferido elementos formales de gran impacto como las posibilidades cromáticas más extremas, la búsqueda en torno al volumen que había emprendido desde los inicios de su producción había quedado relegada. Así, las aproximaciones más radicales al expresionismo, que se llevarían a cabo a lo largo de 1962, fueron desechadas. Un nuevo ordenamiento de la pincelada que aportaba en la construcción del volumen empezó a aparecer en las figuras femeninas que pintó al final del año. Los fondos caóticos empezaron a ser sustituidos por áreas planas de color, y las tonalidades pasaron de ser explosivas y cacofónicas a una sobriedad que finalmente eliminaba la violencia que hasta entonces se destacaba en su producción. El *Obispo negro* (1963) es prueba de ese nuevo camino, pero,



*Teresita la descuartizada*  
1963, óleo sobre tela, 20,5 x 153 cm. Colección privada

además, de que la economía del color no medraba la concepción volumétrica de las formas. En otras palabras, la apariencia escultórica no estaba determinada por una paleta profusa en color.

Asimismo, apartarse del expresionismo en este momento coincidía con un nuevo relevo generacional que se aproximaba. Nueva York comenzaba a dar paso a una nueva corriente que opacaba al expresionismo abstracto, conduciéndolo a su decadencia en Estados Unidos: el *pop art*. Después de todo, en Botero había existido siempre la inconsecuencia de ser un pintor figurativo admirador de un movimiento que era abstracto, por lo cual la aparición del *pop* retornaba el interés por

las imágenes populares y de fácil reconocimiento. Así, su pintura fue viendo durante este año un transitorio proceso de eliminación de la expresión y de abolición de la pincelada visible, retomando los planteamientos del volumen renacentista por medio de una vía contemporánea. Así lo haría saber un tiempo después en entrevista a la periodista cultural Gloria Valencia Diago:

Yo no fui a los Estados Unidos a ponerme al día y en realidad la pintura norteamericana me interesa muy poco, con excepción del "pop art" que está barriendo con el arte abstracto. Debo reconocer que la prometedora libertad de los pintores expresionistas abstractos me impresionó en el primer momento, pero ese fue un pecado de juventud ya superado<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> • Jack (J. K.) Kroll, "Reviews and Previews: New Names this Month", *Art News* 61 (diciembre de 1962): 20.

<sup>61</sup> • Donald Judd, "Fernando Botero", *Arts Magazine* 37 (enero de 1963): 55.

<sup>62</sup> • Gloria Valencia Diago, "Estoy a favor de la anécdota y el arte impuro, dice Botero", *El Tiempo*, 1 de marzo de 1964.



Como en otras ocasiones donde se había producido un punto de inflexión en su obra, Botero retomaba la naturaleza muerta como tema para poder concentrarse en soluciones formales antes que en su contenido. Al igual que siempre, la historia del arte le proveía material para abastecerse tomando por ejemplo a Cézanne o Matisse como referentes para sus nuevos bodegones. Una vez reinventado el universo boteriano, como había ocurrido anteriormente, las demás formas se compaginaron en composiciones más complejas y poéticas como en *Nuestra Señora de Fátima* (1963) (cat. 52), en la cual una virgen de cabellera rosa y voluminosa apariencia le confiere a la pintura una iconografía alejada de cualquier otra representación femenina en la historia del arte religioso. Lo más cercano a esta forma de representación podría ser el arte colonial de fácil acceso en las iglesias y colecciones públicas en Colombia. Después de todo su admiración por la ingenuidad del arte popular estaba ahí presente, y la difusión de la imagen religiosa en un país católico hacía de esta obra —como en el caso de *La apoteosis de Ramón Hoyos*— una suerte de apropiación del *pop art*. Esta conducta se reiteraría en otro cuadro cuya temática sería extraída de la prensa y cuyo formato retomaría nuevamente la predela italiana —y su asociación con el cómic— como modelo: *Teresita la descuartizada* (1963).

En ella, el artista tomaba una noticia de crónica roja recreando la historia de un hombre que asesinaba a su amante luego de la cena, para ser finalmente capturado por la policía. El artista comprendía que otra bondad del *pop art* era poder hablar de la vida contemporánea y del contexto en que se originaba, de forma tal que le proporcionaba un aparato de narración de sus propias vivencias y preocupaciones. Si el pop de Estados Unidos hablaba de Estados Unidos, su obra podía hablar de Colombia, y así sería desde entonces.

Tanto en *Nuestra Señora de Fátima* como en el *Obispo negro* la estructura de la anatomía humana de sus personajes había cambiado, no solo erigiéndose en las enormes cabezas, sino que los torsos y las extremidades habían crecido de forma tal que ahora podían soportar el peso de su totalidad. En este punto había encontrado una fórmula coherente para dar proporción a la desproporción



*El atelier de Leonardo*  
1963, óleo y collage sobre tela, 38,1 x 38,1 cm. Colección privada



*El taller de Vermeer*  
1964, óleo y collage sobre tela, 128,8 x 125,7 cm. Colección privada

de su figuración humana; su mundo había logrado llegar al punto de equilibrio y coherencia. Con un gran sentido del humor, se adentraría a hacer una serie que explicaría de forma conceptual este resultado. Tomando como tema la historia del arte, recortó de libros reproducciones de obras famosas de los grandes maestros y las pegó en el centro de sus lienzos. Cada uno de estos *collages*, pintado como si estuviera sobre un caballete en el momento mismo de su ejecución, reproducía de forma delgada y proporcionada el universo boteriano que lo rodeaba. Ambas imágenes dispuestas juntas muestran dos lenguajes distintos que parecen retroalimentarse mutuamente, una magnífica y



*Autorretrato con naturaleza muerta (after Courbet)*  
1963, óleo y collage sobre tela, 114,3 x 132,1 cm. Colección privada



graciosa simbiosis que consiste en invertir la idea de quién es el creador: la imagen del caballete refleja lo que un pintor ha querido imitar del mundo boteriano, y de esta forma se proclama a su vez como autor del modelo y al original en copia.

Apoyado en el *collage*, tomó otro elemento del pop y lo integró en su obra, pero, como señalaría Marta Traba, sin caer "en el mimetismo literal del modelo norteamericano"<sup>63</sup>. De esta serie de pinturas en torno a los talleres de pintores clásicos surgen *Zurbarán pinta a Santa Teresa*, *La mujer de Rubens*, *El estudio de Sánchez Cotán*, *Homenaje a Chardin* (cat. 51), entre otras. El historiador Santiago Londoño Vélez acertadamente resumió este objetivo del artista cuando lo definió como "una reflexión visual sobre las relaciones entre la pintura como representación y la realidad como modelo. La tesis que sustentan es que la pintura es deformación y que la representación artística no debe ser una fotografía del modelo"<sup>64</sup>. Evidenciar esta relación entre dos pintores hace al espectador reflexionar en torno al papel del artista-observador que escruta la obra del creador original poniéndose en su papel para comprender las pulsiones de su pintura, algo que ocurría cada vez que Botero revisaba en su producción la obra de otro artista de la lista de sus maestros más admirados.

El joven maestro había finalmente llegado a concluir el aprendizaje resultante de esa intensa búsqueda plástica: "El color, por más efectivo que sea, nunca tiene la duración física ni la perennidad de la forma. Deformar es para mí, afirmar la sensualidad total de la forma, por completo ajeno a toda implicación humanística"<sup>65</sup>.

Este extenso proceso de búsqueda llega a su final con las obras de 1964, en las cuales ya encontramos su estilo definitivo. A partir de entonces, tanto la construcción de las formas como la pincelada lisa se mantendrán constantes, dando espacio solo a cambios abruptos en la paleta y a

las temáticas que trabaje en distintos momentos. Botero había encontrado precozmente su estilo con tan solo treinta y dos años.

Aunque el reconocimiento internacional tardaría aún unos años en venir, esencialmente es este mismo Botero el que lo consigue. Entre 1963 y 1964 dos eventos de gran importancia se producen para la consolidación indiscutible de su obra en Colombia: el primero es su inclusión en el libro *Seis artistas contemporáneos colombianos* de Marta Traba, que lo ubicaba incontrovertiblemente en el lugar más relevante de la producción artística de Colombia de su tiempo junto con Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau, Guillermo Wiedemann y Edgar Negret; el otro es su primera retrospectiva en Colombia, en el recién fundado Museo de Arte Moderno de Bogotá, bajo la curaduría de la misma crítica argentina.

Ambos sucesos eran el origen de la construcción de un mito que con el tiempo llevaría a convertir a Fernando Botero en el artista colombiano más destacado de todos los tiempos. Al evaluar su producción en aquella exposición se lograba mostrar, por primera y última vez —esta exposición retrospectiva sería la última que un museo colombiano le dedicaría—, todo el camino recorrido en su rigurosa y disciplinada aunque breve carrera. Es decir, sería para el artista una evaluación que determinaba el camino a seguir, y una constatación de que el proceso formativo ya había concluido con su estilo consolidado. Plantearse una exposición retrospectiva de un joven pintor de tan solo treinta y dos años era reconocer la temprana maestría del artista, y la consolidación de un estilo ya personal, único y definido. Era apostarle a un temperamento efervescente en la capacidad de convertirse en una figura descolante a nivel mundial. El Museo Nacional reconstruye con esta exposición esa mirada a un artista joven, original, apasionado, irreverente y arriesgado, y con esto espera responder la eterna pregunta sobre dónde surge ese universo tan particular de uno de los artistas más reconocidos de la pintura universal.

**63** • Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970* (México: Siglo XXI Editores, 1973), 105.

**64** • Santiago Londoño Vélez, *Botero la invención de una estética* (Bogotá: Villegas Editores, 2003), 365.

**65** • Marta Traba, "Yo entrevisto a Fernando Botero", *Magazín Dominical de El Espectador*, 1 de marzo de 1964.

Sección  
E

EL ESPECTADOR  
MAGAZINE DOMINICAL

DOMINGO  
MARZO 1º  
1964



(Foto de GUILLERMO ANGULO. - Textos de M. T.)

### Un Reportaje al Oleo...

En una rara excepción, que revela sin embargo lo que ella llama su "pasión secreta", Marta Traba abandona su aguda pluma de crítica para convertirse en una inquisidora periodista que interroga implacablemente al gran pintor colombiano Fernando Botero a su regreso a Colombia.

En las páginas centrales de esta edición publicamos un reportaje —al óleo, hemos querido llamarlo nosotros— de Marta Traba con Botero en

que se dicen cosas sobre pintura, sobre arte, que no se habían dicho jamás antes entre nosotros.

Es un reportaje, por lo tanto, excepcional, como excepcional es esta fotografía —fotografía al óleo— de Guillermo Angulo en que Marta Traba y Fernando Botero, en un mundo de figuras creadas por el artista, se estrechan la mano en un saludo de crítica arte, de periodismo y pincel.

Marta Traba con Fernando Botero en el estudio del artista en Bogotá. Fotografía de Guillermo Angulo. En: *El Espectador*. 1 de marzo de 1964. Colección Biblioteca Nacional de Colombia

53

"BOTERO NO  
TRIUNFÓ EN  
NUEVA YORK":  
1960-1963

Museo  
Nacional  
de Colombia

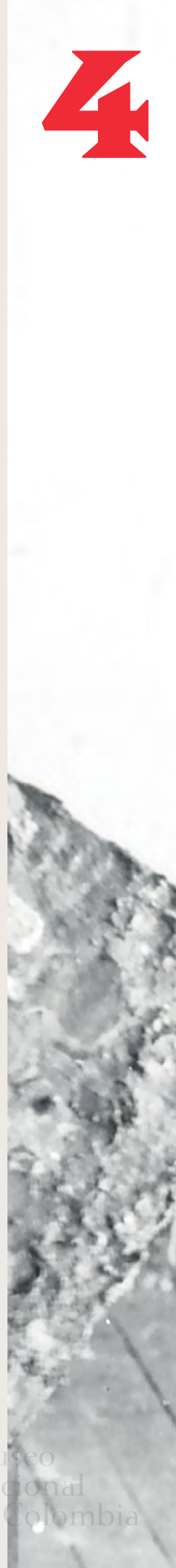




Museo  
Nacional  
de Colon

| Fotografía: Hernán Díaz |

# Entrevistas



Museo  
Nacional  
de Colombia



## París: 21 de noviembre de 2009

Aunque Botero se había instalado en París desde 1973, fijó su estudio permanente en la Rue du Dragon a partir de 1977, a solo unos metros de la que fuera alguna vez una de las sedes de la Académie Julian. Este primer encuentro tenía como objetivo indagar en la ausencia de catálogos o archivos de su obra temprana y por tanto, a partir de esta entrevista y de los vacíos que se hicieron evidentes en esta conversación, tomaría mayor impulso mi motivación por estudiar su obra temprana. Es una conversación muy general sobre la producción de este periodo, enfocada en ampliar la mirada en la cultura visual y el repertorio histórico que tomaría como influencias. En la medida en que la conversación avanzó pude notar que el maestro se sentía más desenvuelto y en confianza, lo cual me llevó a intuir que gran parte de sus entrevistas se centraban en la misma manida y tendenciosa pregunta que revela el desconocimiento sobre su producción: "¿Por qué pinta gordas?".

**CHRISTIAN PADILLA:** ¿Por qué no existe una catalogación completa de la obra de su primera época?

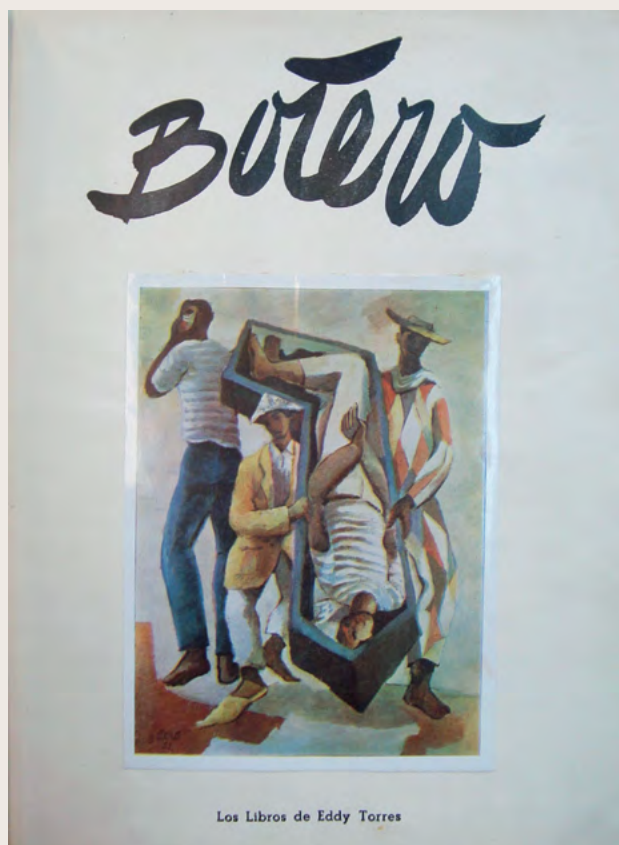
**FERNANDO BOTERO:** Cuando uno empieza a tener cierto éxito, empiezan los editores a tratar de hacer libros, catálogos, etcétera. Hay un libro de Salomón Lerner (escrito por Germán Arciniegas) que fue publicado en 1970. Es más o menos el primer libro importante que tuve. Antes había catálogos que explicaban un poco el trabajo, pero el libro de Arciniegas es el más importante y el que más reproducciones tiene.

**CP:** Y sin embargo no hay muchas imágenes de obras anteriores...

**FB:** Es que en los años cincuenta, si uno está empezando nadie corre a hacerle un libro. Cuando tenía diecinueve años, Eddy Torres hizo un pequeño libro, que fue increíble que me dedicara cuando estaba empezando. Tenía veinte reproducciones, con un texto de Walter Engel, y pues para mí era importante tenerlo. En realidad era como un catálogo, con las impresiones sueltas. En esa época no le hacían a ningún pintor ese tipo de homenaje, total que para mí fue muy importante.

**CP:** Sigue siendo difícil acceder a imágenes de esas obras tempranas...

**FB:** Yo vendía esos cuadros en la casa. Había una galería que se llamaba El Callejón, pero la mayor parte de pintores vendían en la casa. Y no quedaba ningún récord, ninguna foto ni nada. No había una organización con el deseo de preservar las obras, las fotos. Yo empecé a tener consciencia de que era importante tener un récord fotográfico ya estando en Nueva York, como a los cinco o seis años. Primero que todo porque era costoso. Fue cuando empecé a trabajar con la Galería Marlborough que se volvió automático, todo lo que hacía se fotografiaba. Hoy en día todo lo que yo hago se fotografía. Ahora está bien organizado, tengo un archivo fotográfico muy grande a partir de hace veinte o treinta años. Pero antes...



Walter Engel  
*Botero*. Bogotá: Eddy Torres Casa Editorial, 1952.  
Colección Museo de Antioquia

**CP:** ¿Entonces no existe un archivo visual completo de su obra?

**FB:** No, es que hay muy poca información. Ha querido alguien hacer un *catalogue raisonné* de esa época pero la verdad es que es muy difícil obtener el material. Primero que todo, eran ensayos, no se había concretizado aún el estilo. Yo tuve influencia mexicana, influencia de Picasso de la época azul, influencia de este, influencia del otro, de Gauguin... Solo cuando empecé a trabajar en Italia ya empecé a tener un camino más o menos claro. A partir del año 1958 ya las cosas son más coherentes. Sin embargo, había todavía influencias claras de muchos artistas. Yo empecé a tener un estilo más personal, más sin influencias, a partir del año 1966 o 1967 estando en Nueva York.

**CP:** ¿Tenía usted un amplio conocimiento de la historia del arte en sus inicios como pintor en Colombia?

**FB:** La verdad es que en esa época ningún pintor hablaba de historia del arte. Todo el mundo hablaba de las cosas más recientes. Hablaban de los impresionistas, hablaban de Picasso, un poquito de Chagall o de Matisse pero no se hablaba de los grandes maestros porque nadie los conocía. En mi caso también. En ese momento tenía la idea de que la pintura clásica eran esos cuadros como dorados, pensaba yo en mi ignorancia. Una estupidez horrible. Estando yo recién llegado a España fue que tuve la oportunidad de descubrir a los maestros. Antes lo único que pensaba era Picasso, Matisse, Chagall, ni siquiera en la abstracción porque de eso ni se hablaba. Cuando llegué a Europa y vi los grandes museos empecé a interesarme ya en la historia del arte, los primitivos italianos, Velázquez, Goya, todos los grandes pintores. Empezó una emoción por ese tipo de pintura, pero antes ni sabía que eso existía, yo pensaba era en cuadros dorados. Era un caso dramático de ignorancia.

**CP:** ¿Existía en el ambiente local una fuerte influencia de México?

**FB:** Había mucho ambiente de izquierda entre la juventud, y como el arte mexicano era de izquierda, y había la idea del arte comprometido, del arte revolucionario, era una cosa muy atractiva para los jóvenes. El único arte revolucionario que había con un claro mensaje político era el mexicano, porque ni Picasso ni ningún europeo había hecho arte realmente expresivo como diciendo los ricos son un desastre y los pobres maravillosos. Además había mucha información sobre arte mexicano. Era el arte de América Latina que se miraba, y los pintores que había en Medellín estaban todos influenciados del arte mexicano. El deseo de hacer fresco viene de México y ese toque social viene de México.

**CP:** ¿Tenía cercanía con Ignacio Gómez Jaramillo?

**FB:** Era muy amigo. La cosa empezó porque en casa era muy amigo de gente de mi familia, gente mayor. Y a través de mis tíos que eran íntimos amigos de él conocí a Ignacio. Después lo frecuenté mucho en Bogotá. El tipo tenía muchas anécdotas que contar, muchas indicaciones técnicas también. En esa época cualquier indicación era legítima y él tenía mucha información, entonces, claro, era una delicia hablar con él y enterarse de muchas cosas. Total que sí cultivé mucha amistad con Ignacio y debo decir que era una persona que quise mucho y que realmente hace falta. Fue un tipo sensacional.

**CP:** ¿Cómo apreciaban los artistas jóvenes la obra de la generación que les precedía?

**FB:** Los jóvenes no estaban de acuerdo totalmente. Uno tenía una mezcla de admiración y rechazo por la obra. Es normal que sea así. El pintor joven que llega en total admiración del viejo no tiene oficio que hacer. Siempre he dicho que el creador es como un corrector, un tipo que viene a corregir algo que está mal o a proponer algo que es distinto. Por eso



el creador siempre tiene oposición en el sentido que está contra lo establecido en ese momento. Esa fue la actitud de los jóvenes. Alejandro Obregón llegó y propuso una cosa que tuvo mucho éxito entre los jóvenes, porque llegó con algo que no había pensado nadie, influencia de Picasso... de un seguidor de Picasso, el pintor Clavé. Se ve que era el ídolo de Alejandro porque sus cuadros se parecen mucho a los de Clavé. Él llegó de Europa envuelto en cierto mito, porque había vivido allá varios años... y que él había conocido a Picasso, y le contaban a uno todos esos cuentos... Y durante un cierto momento hasta tuve influencia de Obregón, me duró un par de meses, pero sí debo reconocer, cuando llegó me deslumbró lo que estaba haciendo e hice unos cuadros muy obregonianos en que estaba la obra fracturada, fragmentada. Después obviamente volví a mis creencias sobre la forma compacta. Tuve mi momento de debilidad, como tuve mi momento de debilidad al llegar a Nueva York con el arte abstracto de los expresionistas. Empecé a pintar con pincelada súper visible que estaba en negación de la forma general. Es decir, la forma general no se ajustaba a ese expresionismo. Uno tiene que pasar por muchas cosas y después se va afirmando una sola. Eso es lo que se llama el estilo. Debe haber una convicción muy grande sobre una cosa, y todos los pintores han tenido una convicción que ha marcado la obra.

**CP:** ¿Conoció a Obregón en esa época? ¿Cuál era su impacto en la juventud?

**FB:** Yo no conocí a Obregón sino hasta el año 1955 cuando llegó de Europa, llegó un par de meses después que yo. Había vivido seis o siete años en Francia. Se hablaba de él con cierto mito, que había conocido a Picasso, pero la gente no conocía bien la obra. Después vino Obregón con sus cuadros a Bogotá y produjeron mucho impacto entre la gente joven, y yo era obviamente joven. Total que Obregón fue muy importante en despertar a los jóvenes a cierta libertad que antes era muy condicionada a cierta cosa muy mexicana, muy falta de imaginación.

**CP:** Alternaba a veces su obra con ilustración para algunas publicaciones...

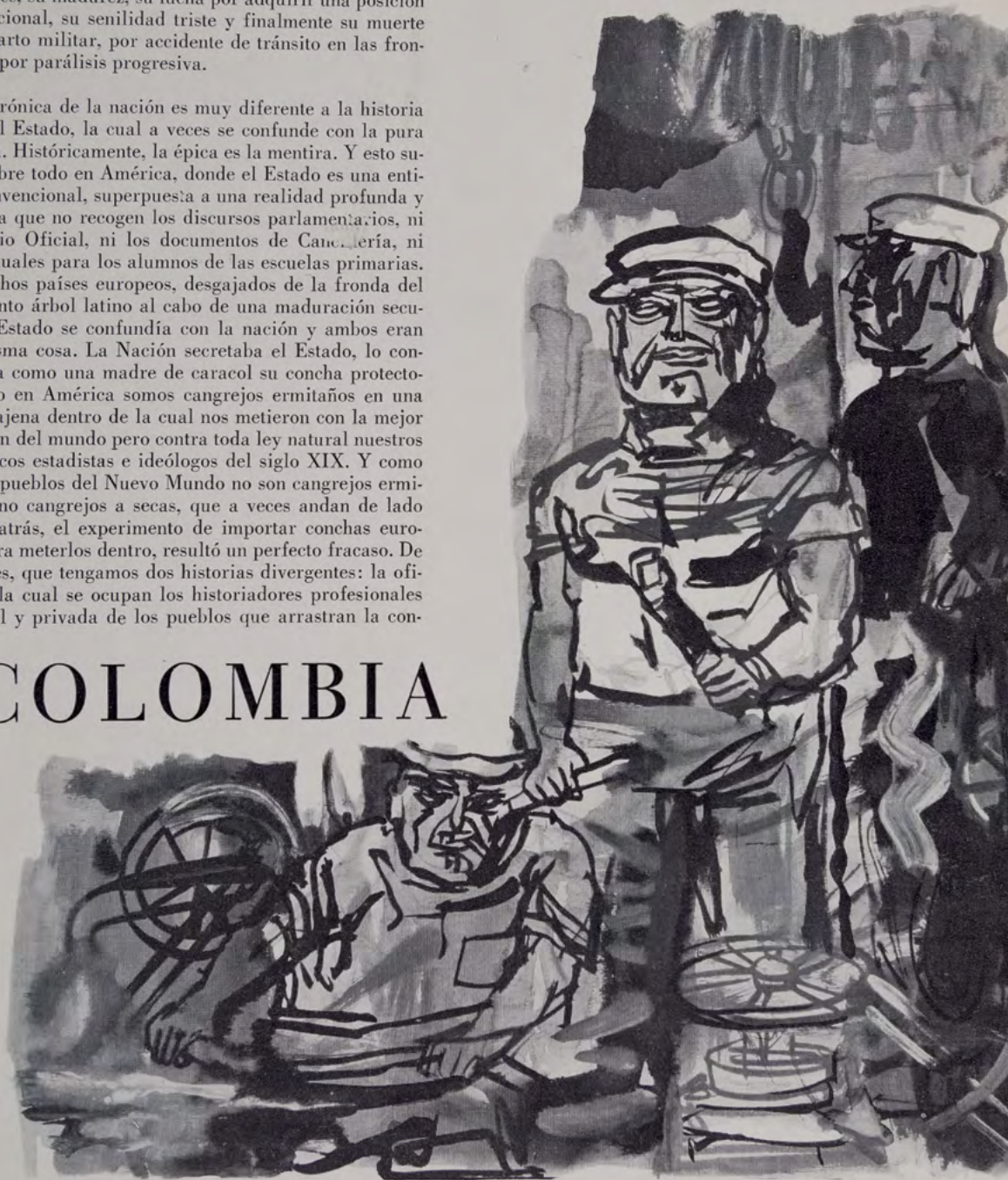
**FB:** Al principio lo que hice fue ilustraciones para *El Colombiano* que eran también mexicanistas. Después al volver de Europa, pero ya no por vocación sino por falta de plata, me tocó hacer ilustraciones para la revista de Esso. Era la única forma de ganarse unos pesos. Pero fue poco tiempo porque yo volví de Europa en junio y en enero del año siguiente me fui a vivir a México como un año y medio, no porque quisiera imitar a los pintores mexicanos sino porque todos los pintores y los jóvenes estábamos muy interesados en América Latina como continente futuro, como energía del futuro. No solo los pintores sino todos los jóvenes que venían estudiando en Europa en ese momento. Como México era el país de una cultura indígena más fuerte, de una solidaridad más fuerte, de una manera de pensar más latinoamericana, del arte popular, el arte precolombino, los muralistas, todo eso era un paquete grande muy atractivo para la juventud latinoamericana. Así que cuando emigré de Colombia emigré hacia México. Además era un país donde ya había galerías, donde la gente podía vivir de la pintura. Y efectivamente yo llegué a México y pude vivir de la pintura porque tuve la galería de Tamayo, la más importante, la galería de Antonio Souza. Yo vendía mis cuadros en México, modestamente, pero se vendía algo. En Colombia no se vendía nada. Yo hice una exposición en Colombia que fue muy mal recibida porque le pareció a todo el mundo que era muy fría, porque había mucha influencia del arte del cuatrocientos, con colores más moderados, muy europeos. En cambio yo había hecho una exposición en el año 1952 con unos colores muy tropicales amarillo, rojo, azul, y un dibujo más desordenado. Cuando vine con una cosa más estructurada, con colores más serenos, ya eso gustó menos.

Entonces criticaron que era muy fría, decían "qué lástima, este talento se fue por el mal

oficiales, pero ya dije que estos son en su inmensa mayoría tan convencionales e inocuos como una fotografía de Primera Comunión o una partida de matrimonio. Se refieren principalmente al Estado y a quienes tuvieron la oportunidad de intervenir en su alumbramiento, su lactancia, sus primeros pasos, sus enfermedades, sus convulsiones de la dentición cuando le brotaron los primeros generales, su madurez, su lucha por adquirir una posición internacional, su senilidad triste y finalmente su muerte por infarto militar, por accidente de tránsito en las fronteras o por parálisis progresiva.

LA crónica de la nación es muy diferente a la historia del Estado, la cual a veces se confunde con la pura leyenda. Históricamente, la épica es la mentira. Y esto sucede sobre todo en América, donde el Estado es una entidad convencional, superpuesta a una realidad profunda y anónima que no recogen los discursos parlamentarios, ni el Diario Oficial, ni los documentos de Cancillería, ni los manuales para los alumnos de las escuelas primarias. En muchos países europeos, desgajados de la fronda del corpulento árbol latino al cabo de una maduración secular, el Estado se confundía con la nación y ambos eran una misma cosa. La Nación secretaba el Estado, lo conformaba como una madre de caracol su concha protectora; pero en América somos cangrejos ermitaños en una coraza ajena dentro de la cual nos metieron con la mejor intención del mundo pero contra toda ley natural nuestros románticos estadistas e ideólogos del siglo XIX. Y como aun los pueblos del Nuevo Mundo no son cangrejos ermitaños sino cangrejos a secas, que a veces andan de lado y para atrás, el experimento de importar conchas europeas para meterlos dentro, resultó un perfecto fracaso. De ahí, pues, que tengamos dos historias divergentes: la oficial de la cual se ocupan los historiadores profesionales y la real y privada de los pueblos que arrastran la con-

## COLOMBIA





camino". Entonces no se vendía nada, era muy difícil vivir de la pintura. Había que hacer ilustraciones y cosas así, y eso fue lo que hice unos meses para sobrevivir. Y ya en México pude vivir de la pintura.

**CP:** ¿Por qué el encuentro con el arte de vanguardia europeo no marcó una influencia importante en su obra?

**FB:** Como todo pintor joven uno sueña en ir a París y ser Picasso. Yo no alcanzo ni a visualizar cuál era mi mentalidad en ese momento. Una cosa que sí sabía cuando salí de Colombia es que yo quería aprender el oficio de pintar. Yo decía, si yo voy a ser un artista primero que todo debo tener un dominio completo porque tengo que tener la capacidad de expresar en la tela exactamente lo que tengo en la imaginación. Y eso no lo podía hacer antes. Me metí a la Escuela de Bellas Artes, trabajé mucho dibujando, pintando el modelo y todo eso para desarrollar una técnica. Esa fue mi primera inclinación, y no era la inclinación de los demás pintores jóvenes que había en la Escuela porque todo el mundo estaba ya haciendo la obra. Uno no entendía por qué había una modelo ahí, nadie la pintaba, todo el mundo hacía cuadros abstractos. Yo decía, yo sí estoy aquí para aprender a pintar, y no quise hacer durante dos años obras. Entre el año 1953 y 1954 no hay obra, en el sentido que yo lo que quise era pintar para aprender. No era el caso de todos los demás alumnos ahí. Y luego dio la casualidad (una cosa que he contado muchas veces) que una noche caminando por la calle en Madrid vi un libro de Lionello Venturi abierto sobre el famoso fresco de Piero della Francesca *La visita de la reina Saba a Salomón*. Yo vi ese cuadro reproducido y quedé como si me hubiera caído un rayo. Me produjo tal fascinación que al día siguiente volví y compré el libro y empecé a impregnarme de la historia del arte. Eso me hizo cambiar, empecé a apreciar el arte en otra forma. Ya no pensé en ser Picasso en París sino que vine a París a conocer. Me quedé tres o cuatro meses y me fui inmediatamente a Florencia, donde me quedé dos años. Decía, ahí es donde está la gran pintura. Debo decir que me considero muy afortunado de haber descubierto esa pintura tan maravillosa del cuatrocientos, que sigo pensando que es la más importante que ha existido.

**CP:** Pero también podía uno encontrar una conexión entre el arte del Renacimiento y el muralismo mexicano...

**FB:** En el fondo, una cosa que era absolutamente evidente era que los mexicanos habían copiado los frescos italianos del cuatrocientos. Le pusieron cabeza de indio y uniformes españoles... esos son los frescos italianos, se los copiaron todos. Total que una vez que vi la gran pintura italiana, ya la mexicana me interesó muchísimo menos. Bueno, me interesó el hecho que pintaban a América Latina, eso me pareció importante. Pero ya ni me interesó la calidad de la pintura, porque obviamente uno ve los grandes frescos del cuatrocientos, la cosa es completamente distinta. Por eso cuando fui a México yo ya ni miraba la pintura mexicana, miraba más bien el arte popular, el arte precolombino y México en sí, pero no es que le echara viaje para ver un fresco de Orozco o de Rivera.

**CP:** ¿Y qué encontró en el arte precolombino y el arte popular para su estilo?

**FB:** Sí, yo miraba el arte popular con mucha atención y siempre me ha parecido una fuente de inspiración por la irresponsabilidad que tiene el artista popular que hace cosas que son muy atractivas. Siempre he mirado el arte popular y he encontrado cosas increíbles, en el arte precolombino también. Todo lo que uno mira con interés al final de una forma u otra se manifiesta en lo que uno hace. En el cuadro del *Homenaje a Mantegna*...

**CP:** Con el que ganó el Salón Nacional de 1958...

**FB:** Tuve ahí otra vez polémica, porque el cuadro había sido rechazado por el jurado de admisión. Eso creó en los periódicos una polémica tremenda, como había pocas en esa época. En medio de tal escándalo que hubo en la prensa, volvieron a poner el cuadro en la selección y el jurado calificador me dio el primer premio. Entonces pasó de cuadro rechazado a primer premio. Total que fue un escándalo.



Fernando Botero con la "Camera degli sposi (Homenaje a Mantegna)".  
Fotógrafo desconocido. En: revista *Semana*, 9 de septiembre de 1958.  
Colección Biblioteca Nacional de Colombia

**CP:** ¡Es lamentable que siendo una obra tan importante esté perdida!

**FB:** La última vez que la vi la tenía un hijo de un tipo muy rico que se llamaba McGinnis, el tipo era presidente del Ferrocarril de Nueva York. El hijo que se llamaba Patrick McGinnis, lo tenía en Nueva York en su apartamento, hace treinta años. Total que no sé qué ha pasado...

**CP:** ¿Nunca se le hizo una reproducción a color? Me parece curioso que siendo tan importante la obra nunca tuvo una fotografía a color...

**FB:** De ese cuadro no he visto una reproducción a color. Es que en esa época no teníamos plata ni siquiera para la foto. Era muy difícil la cosa. Pero yo hice después otra versión que está en el Hirshhorn Museum...

**CP:** A partir de su primer viaje a Nueva York se evidencia una influencia del expresionismo abstracto...

**FB:** Yo ya había estado en Nueva York una vez y había visto eso del expresionismo abstracto, era una pintura muy seductora, muy sensual, muy llena de vigor. Entonces había empezado ya en Colombia a pintar con una pincelada expresionista pero buscando siempre la idea de los volúmenes. El cuadro en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, *Mona Lisa a los doce años*, es una enorme cabeza muy volumétrica pero pintada en brochazo aparente. Después en Nueva York, trabajé dos años con una pincelada

así. Luego volví a repensar la cosa y me di cuenta de que estaba en contradicción con lo que yo estaba tratando de hacer, entonces volví a una pincelada integrada a la forma. Nunca volví a pintar expresionista, siempre ha sido algo con otro espíritu.

**CP:** A propósito de la *Mona Lisa*, siempre ha habido un interés por reinterpretar la historia del arte en su producción...

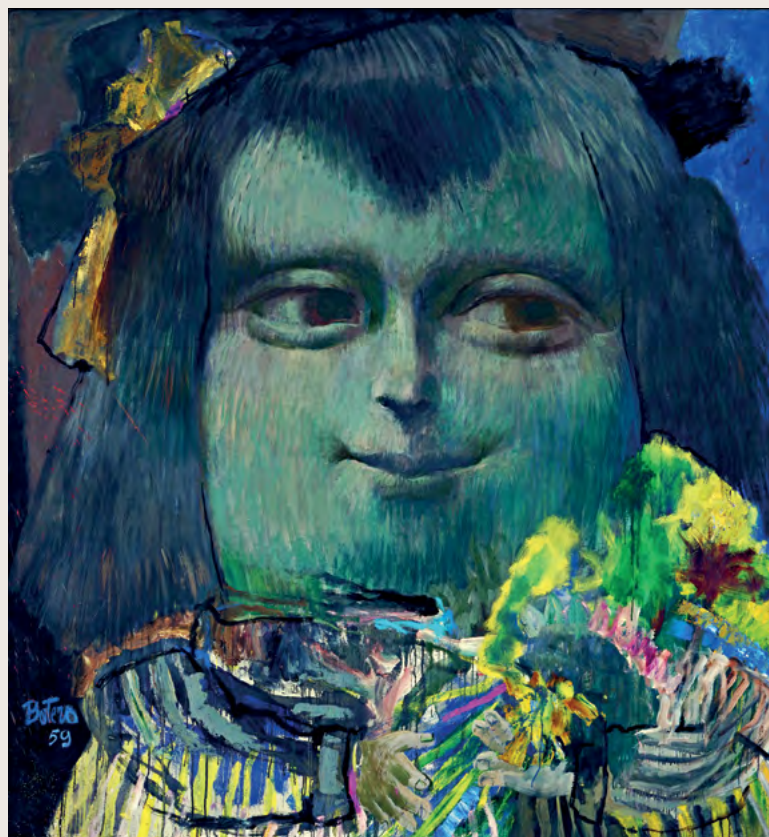
**FB:** Había influencias de muchos artistas, pero que apenas lo rozaban a uno. De Velázquez, de Rubens, de Piero della Francesca, de Paolo Ucello, pero ya la pintura comenzaba a tener un carácter tan boteriano si se puede decir, de esos contrastes entre las grandes masas y los pequeños detalles, que uno sabía que había influencias pero seguía siendo un Botero. Es muy importante porque en el fondo toda la pintura tiene influencias, nadie



viene de nada. En Piero della Francesca está Domenico Veneziano, Paolo Ucello. En Velázquez está Caravaggio, está Rubens. Pero la pintura empieza a tener una cosa que hace que el cuadro sea básicamente de un artista, la filosofía del arte, sus ideas, su concepto del arte uno lo ve predominante en la obra. Después uno ve cosas que recuerdan a otros, pero el espíritu central ya empieza a ser propiedad del artista. Uno sigue siempre adorando artistas y le pasan a uno rozando pero el tronco no se mueve, sigue firme, porque ya tenía una convicción muy profunda de qué eran para mí los valores del arte.

**CP:** ¿En Nueva York se apropió luego del arte pop?

**FB:** Yo había hecho una cosa que ya era pop. El pop surge en el año 1962 en Nueva York. En el año 1958 yo había hecho *La apoteosis de Ramón Hoyos*. En el fondo coger un campeón del ciclismo como tema de la pintura era una especie de pop. Yo había hecho *Teresita la descuartizada* y el *Doctor Mata*, una serie de crímenes en Colombia que pinté y que representaba los crímenes que aparecían en el periódico. Todo eso en el fondo era casi pop. Antes de esos cuadros no había nadie que hubiera pensado en hacer un cuadro de tres metros basado en ciclistas. Era una cosa novedosa en esos momentos.



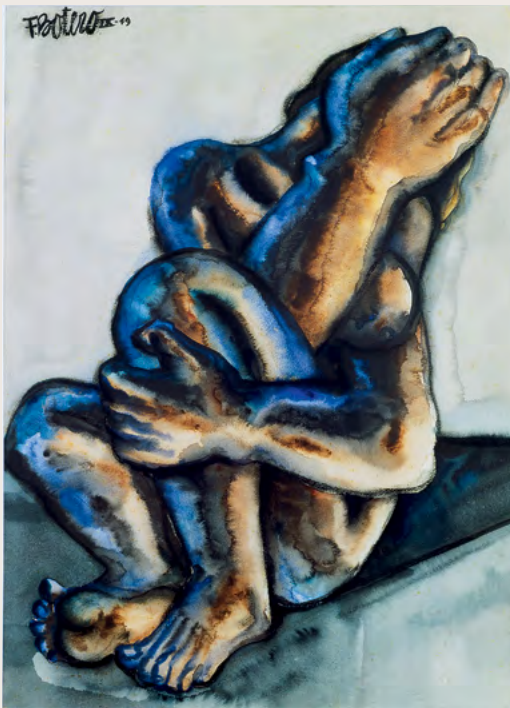
*Mona Lisa, Age Twelve* (Mona Lisa a los 12 años)  
1959, óleo y témpera sobre tela, 211 x 195,5 cm. Inter-American Fund. Colección The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York



*La apoteosis de Ramón Hoyos*  
1959, óleo sobre tela, 172 x 314 cm. Colección privada

# Pietrasanta: 10 de julio de 2010

Al finalizar la conversación en París, el maestro me impuso un reto: encontrar más de cien imágenes de su producción temprana. Una vez reunida y ampliada la información que disponía del periodo le pedí un nuevo encuentro que esta vez coincidió con su estadía veraniega en Pietrasanta. La conversación en este caso gira en torno a las imágenes de las obras que voy mostrándole cronológicamente en la medida en que las comentamos: es una entrevista a partir de imágenes, muchas de las cuales él no había visto en más de cincuenta años. Fotografías de obras suyas y de artistas que influyeron en su producción dialogaban entre sí para proponerle cruces y semejanzas que él iba refutando o admitiendo. Esta transcripción se centra en las obras en las que nos detuvimos mayor tiempo, las cuales generaron más elementos para esclarecer las condiciones en que fueron creadas. Aunque la conversación duró más de una hora, los últimos quince minutos de la entrevista inesperadamente dejaron de ser grabados por fallas técnicas.



*Mujer llorando*  
1949, acuarela sobre papel, 55 x 42 cm. Colección privada

## *Mujer llorando*

**FB:** Mi primera influencia fue José Clemente Orozco, una pintura trágica y este cuadro de la *Mujer llorando* está dentro de la línea de la filosofía mexicana de representar el drama. Siempre me ha interesado esa acuarela porque en el brazo que está cubriendo la cara de la mujer ya se siente que hay un interés en el volumen que ha sido permanente desde el primer momento.

Tengo en París las reproducciones de los cuadros que expuse en la primera exposición, más o menos quince fotografías. Y hay claramente una idea de volumen, es decir, una cosa que estaba presente intuitivamente en mí.

**CP:** Su primer acercamiento a la pintura parece partir de la acuarela y su interés por lo social...

**FB:** Los amigos que yo tenía eran jóvenes escritores muy metidos en la cosa social. Los ídolos eran Rivera, Orozco, el muralismo mexicano en general. Era una cosa romántica que tenía de pensar que el arte podía cambiar el mundo. Solamente cuando uno tiene quince o dieciséis años cree en eso. En esa época yo creía.

**CP:** Los temas eran tratados con mucho dramatismo...

**FB:** Muy dramático, muy orozquiano, muy romántico, de ese romanticismo que tiene uno cuando tiene dieciocho años, de cementerio, de flor marchita. Sentimentalismo total. Era el momento en que la poesía que leíamos era Porfirio Barba Jacob, de una gran tristeza. Si no era triste no era bueno, tenía que ser profundamente triste. Me acuerdo cuando vivíamos en Marinilla nos íbamos a hablar de poesía sentados en el cementerio...

**CP:** Incluso los títulos de las obras parecen sacados de boleros...

**FB:** *Amor mulato, Paisaje en metal...* Una cursilería que solo tiene uno cuando está muy joven... y es de Medellín, una de las dos cosas. Era terrible... la mentalidad de tango... ¡Qué barbaridad!



## Frente al mar

**FB:** Estos cuadros estilizados fueron hechos en el momento en que descubrí la época azul de Picasso. Entonces hice exactamente lo contrario de lo que estaba haciendo antes, me puse en una línea estilizada que duró solamente unos pocos meses. Yo estuve en Tolú unos ocho o nueve meses y acababa de descubrir a los impresionistas, Picasso de la época azul, a Gauguin. Eso me produjo un gran impacto y me llevó al extremo opuesto de lo que yo estaba haciendo. Sin embargo, no duró mucho ese periodo de estilización melancólica y volví a una pintura más asentada. La verdad es que no hubo mucho tiempo para pintar, porque yo hice esta exposición al regresar de Tolú, en mayo de 1952. En agosto me gané el segundo premio nacional de pintura con un cuadro que se llamaba *Frente al mar*, y de ahí me fui a Europa. Entre mayo que volví a Bogotá y mi viaje a Europa hubo poca oportunidad de pintar, estaba más bien tratando de organizar el viaje. Y cuando llegué a Madrid no estaba en el plan de hacer obras, más bien en el plan de aprender una forma académica de poder realizar mis ideas. Estaba más interesado en aprender una técnica de pintura que hacer obras con un concepto. Yo veía que la mayor parte de los compañeros que estaban en la Escuela estaban haciendo cuadros abstraccionistas, expresionistas. Yo estaba en el plan de aprender, de copiar a la modelo, de ir al Museo del Prado a hacer copias. Cuando no había modelo iba al museo de escultura, de réplicas y en general copias en yeso de las obras maestras de la escultura, a dibujar.

**CP:** ¿Hacia ese cuadro referencia a algo que sucedía en Colombia? ¿El surgimiento de las guerrillas...?

**FB:** Sí, en ese momento había un Gobierno reaccionario de extrema derecha con Laureano Gómez, y la violencia desatada desde el palacio presidencial. Los famosos policías chulavitas y los pájaros... Esa escena de *Frente al mar* la vi yo estando en Tolú. Estaba metido en el mar y pasaron dos policías con un tipo colgado de un palo dando gritos. Me impresionó mucho. Lo llevaban como si hubieran capturado una fiera en la selva, como vi una vez estando niño en Sonsón. Habían traído un tigre que habían cazado en la montaña y lo llevaban de un palo, igualito a como vi a este señor colgado dando gritos. Me quedó en la imaginación. Fue uno de los únicos cuadros que pinté en Bogotá entre el momento que regresé de Tolú y cuando fui a Europa.

Lo pinté sobre unas canecas de basura. Yo vivía en un apartamento en la calle 44, dormía en el mismo cuarto con mi hermano. Acababa de llegar de Tolú y no había dónde pintar. En el patio de atrás de ese edificio, donde ponían las canecas de basura, puse la tela encima y ahí pinté el cuadro, en las condiciones más horribles. El que quiere pintar pinta donde sea, total que pinté el cuadro sobre las canecas y me gané el segundo premio con ese cuadro.

**CP:** ¿Entonces las obras de las dos exposiciones en la galería de Leo Matiz fueron hechas...?

**FB:** Los cuadros de la primera exposición venían de Medellín. La segunda de Tolú.



*Frente al mar*  
1952, óleo sobre tela, 129,5 x 109,2 cm. Colección privada

### *Caballos en la playa*

**FB:** Yo en realidad empecé a tratar de hacer obra cuando estuve en París pasando el verano. Ahí dibujaba, ya no una cosa académica sino un dibujo más conceptual, que se volvió más conceptual cuando llegué a Italia y descubrí de una forma más profunda la pintura de



*Paisaje de Fiesole*  
1964, acuarela sobre papel, 54 x 69 cm. Colección Museo de Antioquia, Medellín

Ucello, de Piero della Francesca. Ahí hice unos cuadros de caballos en la playa, una mezcla del espíritu metafísico de Chirico y los caballos de Ucello. Eran unas grandes playas con caballos de distintos colores, muy deformes.

**CP:** No he encontrado ninguna mención de que usted haya conocido *La batalla de San Romano* de Ucello, pero al ver estas imágenes parece haber una conexión...

**FB:** Yo vi todos los cuadros de *La batalla de San Romano* en el año 1954. Todos vinieron a Florencia. Hubo una exposición extraordinaria en el Palazzo Strozzi que era toda la obra de Paolo Ucello, de Piero della Francesca, de Doménico Veneziano, de Andrea del Castagno. Hasta desmontaron unos vitrales del Duomo de Florencia. Trajeron la predela de Urbino que está en Londres, *La caza* que está en Oxford, *El bautismo* de Piero della Francesca que está en la

National Gallery. Se dice que es la exposición más ambiciosa que se ha hecho en toda la historia y yo tuve la suerte infinita de ver esa exposición.

### *Paisaje urbano de Florencia*

**FB:** Esto es completamente ucelliano. Es un buen cuadro, es un cuadro que cultiva completamente el cubo, la forma redonda, etc. El espacio del labrador se ve en *La batalla* de Ucello, en el fondo hay unos personajes que son totalmente desproporcionados por la sensación del espacio y eso me pareció formidable. Ver un personaje grande que debería ser visto pequeñito. Eso me entusiasmó.

### *Paisaje de Fiesole*

**FB:** Esto lo pinté en Fiesole. Hice la misma cosa. Es muy interesante porque hace que la composición se mantenga en un primer plano. A pesar del volumen, la superficie está siendo decorada con la misma intensidad por todas partes. Como la visión, la visión del hombre enfoca solamente lo que está mirando y el resto está desenfocado. En la pintura flamenca y en la pintura del cuatrocientos el hombre tiene la posibilidad de aumentar su capacidad en el sentido en que está enfocando simultáneamente todo. En la pintura flamenca está enfocado todo hasta el último rincón, hecho todo con la misma precisión dando la oportunidad al hombre de mirar de lejos y de cerca con la misma intensidad.



*Caballos*  
1954, óleo sobre tela, 95 x 127 cm. Colección privada

**CP:** Al convertir los soldados de Ucello en personas que están arando la tierra me hace pensar que conservaba aún ese interés nacionalista... mexicano...



**FB:** Claro. Porque en el fondo toda la juventud que estaba estudiando en Europa estaba con un interés muy grande en lo latinoamericano. Todo el mundo quería crear una identidad latinoamericana muy fuerte, una cosa muy apasionada entre todos los que estaban ahí. En Florencia había estudiantes de Arquitectura, de Medicina, de Derecho, de Arte, colombianos y de otras nacionalidades, y se hablaba de México como el país latinoamericano de América Latina.

#### *Bodegón rojo*

**FB:** Obregón produjo un impacto muy grande cuando llegó a Colombia. Había vivido en París y en un pueblo del sur de Francia. Cuando llegó a Bogotá nos produjo a todos... a mí me produjo un sacudidón enorme que me duró varios meses. Esto es obregoniano completamente. Después me parece que es un pintor muy menor, sobre todo por el hecho de que ni siquiera se influenció por Picasso sino por un pintor discípulo que se llamaba Antonio Clavé. Si uno se va a influenciar vaya de una vez al padre, al creador, pero no de un seguidor. Todo lo que hizo era como la pintura de Clavé, muy decorativa, pero tenía mucha seducción. Cuando yo vi eso me dio un impacto que dije "hay que hacer una cosa mucho más moderna". En mi vida he tenido sacudones que me han sacado de mi ruta durante varios meses, como cuando vi el expresionismo abstracto. Un sacudidón que uno no sabe adónde va, un momento de duda profundo.

Obregón nos produjo un gran impacto a todos. En el caso de Obregón pasé unos meses pintando como él. Grau duró pintando como Obregón muchos años. Se fue hasta Florencia, vivió dos años en Florencia y como si no hubiera ido a Florencia. Pintaba como Obregón en Florencia y volvió pintando como Obregón.

#### *Mandolina sobre una silla*

**CP:** En México la influencia de Obregón pareció ser matizada por la de Rufino Tamayo... Puede verse algo de esto en esta mandolina...

**FB:** Yo me fui en abril del año 1956

a México, duré solo unos meses en Colombia. A mí me pasó lo siguiente con la pintura mexicana. Yo la admiraba mucho antes de conocer a los grandes maestros, cuando los conocí ya no me pareció tan buena. Primero que todo porque yo vi que era copia de la pintura del cuatrocientos, porque eso es lo que es Diego Rivera. Cuando uno ve a Ucello, a Domenico Veneziano, a Masaccio... pues él lo que hizo es que les puso sombrero mexicano a todos y listo. Él como pintor al óleo es terriblemente malo, muy poquitas obras se salvan. Él se volvió famoso porque con gran talento hizo una pintura de tipo social, que era muy popular, y por otra parte, hizo lo que nadie había hecho antes que era coger la pintura del Renacimiento y traducirla a la mexicana. A mí ya no me impresionó eso porque ya había



*Variaciones sobre Cézanne*  
1963, óleo sobre tela, 125,9 x 148,7 cm. Colección privada

visto a Piero della Francesca y a los grandes maestros. Ya no me parecía ni bien hecho, ni bien pintado, ni bien dibujado. Todo es hecho a la carrera, por llenar muros. Diego Rivera se iba de viaje y seguían los estudiantes o los asistentes pintando y cuando volvía ya había

veinte metros más de pintura. Eso era un problema de cantidad. Así que no me impresionó la pintura mexicana.

Uno que me llamó la atención por el colorido y por la poesía fue Tamayo. Me interesó mucho, muy mexicano. Lo que más me interesó fue el arte precolombino, el arte popular, el colorido de Tamayo que era muy conectado con el arte popular...

**CP:** Es muy interesante que cuando encuentra el volumen definido empieza por objetos y bodegones antes de acercarse a la figura humana...

**FB:** Yo hice una serie de naturalezas muertas para entrar en el detalle de la mandolina mezclado con la generosidad del trazo exterior...

*La camera degli sposi*

**FB:** Esto ya empieza a ser muy boteriano, siendo una versión de Mantegna. Este cuadro fue rechazado por el jurado de admisión y hubo un escándalo que hizo Marta Traba porque habían bajado el cuadro. ¡Terminó ganando el primer premio!...



*El gallero*  
1960, carboncillo y pastel sobre papel, 133 x 105 cm. Colección privada

**CP:** Además Marta Traba empezó a hablar irónicamente del concepto de feísmo, como bautizando una vanguardia...

**FB:** Yo lo veía completamente al contrario. Yo no cultivaba lo feo. Estaba tratando de crear una cosa que estaba deforme pero tenía un equilibrio interno. Nada más deforme que el arte africano, pero eso tiene su equilibrio interno así como Picasso lo tiene. Uno deforma aquí pero compensa allá, una cosa que al final se vuelve un mundo coherente, armónico y balanceado. De eso se trata.

**CP:** ¿Cómo fue ese proceso entre las naturalezas muertas donde se descubre el volumen y la figuración humana?

**FB:** En el fondo yo era muy consciente de que había vislumbrado un camino. Yo creo que lo que hice fue tratar de hacer una serie de naturalezas muertas para entrar más en posesión de la idea que tenía de ese contraste entre lo pequeño y lo grande. Después hice figuras en las cuales las facciones eran pequeñas y la forma exterior era grande. Lentamente, (era el año 1958) yo ya llevaba dos años tratando de encontrar una expresión en la figura humana que correspondiera a ese contraste. Ahí se empieza a formar un estilo.



**CP:** Por primera vez parece tener la idea y el formato de una obra maestra...

**FB:** Esto tiene más o menos dos metros. Yo ya había visto la pintura norteamericana que es de gran dimensión. Entendí que la dimensión del cuadro era importante, y empecé a hacer cuadros que no se hacían en Colombia. Hasta Obregón pintaba más o menos pequeño. Yo ya había estado en Washington, había ido a Nueva York y vi toda esa pintura de grandes dimensiones y me di cuenta de que todo se volvía más decorativo en cierta forma. Es que la pintura es una mezcla entre lo decorativo y lo expresivo: si un cuadro de Matisse fuera pequeño no sería un Matisse. Matisse tiene su dimensión que es decorativa y la pintura americana también; esas dimensiones venían de la pintura norteamericana. Después pinté cuadros de más de tres metros, por ejemplo *La apoteosis de Ramón Hoyos* y los cuadros del Museo Nacional que son muy grandes. En Europa no había esas dimensiones. En Colombia tampoco. Yo fui a Nueva York y empecé a pintar esas dimensiones exageradas, unas dimensiones distintas.

**CP:** Algo que detectó Walter Engel en su momento, y posteriormente Marta Traba, fue la conexión de estas primeras figuras con el arte precolombino y especialmente de San Agustín...

**FB:** Sí claro, obviamente hay una conexión porque a mí siempre me gustó el arte precolombino. Esa cosa de las cabezas grandes y el torso pequeño viene de ahí. Sobre todo cuando hice las *Mona Lisas*. El arte precolombino que vi en México y que había visto en Colombia y que me interesó también tuvo una influencia muy grande sobre mi trabajo de pintor.

#### *La camera degli sposi II*

**CP:** También se hace evidente la influencia del expresionismo abstracto...

**FB:** Todo eso era muy seductor porque era hecho con gran fuerza y sensualidad aplicada a la forma. Ahí se ve la pincelada suelta. Yo había tenido siempre una pincelada incorporada en la forma, entonces empecé de pronto a pintar con una pincelada expresionista, hecho a gran velocidad y con una pincelada visible. Este cuadro está en el Hirshhorn Museum.

#### *Obispos muertos*

**CP:** En muchas iglesias renacentistas y barrocas se encuentran las tumbas en mármol de obispos que son presentados como si estuvieran dormidos. ¿Tiene algo que ver con estos obispos?

**FB:** No, estos *Obispos dormidos* vienen más bien del famoso fresco de Piero della Francesca, *El sueño de Constantino*. Hay una tolda y un personaje dormido. Esa obra me impresionó mucho. Lo llamaba Roberto Longhi una pintura matinal. Es la única obra del Renacimiento que es pintada como si fuera de noche.

#### *Teresita la descuartizada*

**FB:** Las famosas predelas de la pintura del cuatrocientos. Todos los pintores las hacían: Fra Angélico, la famosa predela de Urbino de Paolo Ucello, Piero della Francesca, etc. Eso de hacer el retrato del santo y después contar como una tira cómica la vida del santo en varios episodios. La más famosa es la predela de Urbino que es la historia de la profanación de la hostia, un cuadro que me impresionó a mí, de una modernidad extraordinaria eso de pintar toda una historia así. Entonces utilicé ese formato muchas veces. Hice el asesinato de María Rosa Calderón, que en el fondo era un poco *pop art* antes del *pop art*. A nadie se le había ocurrido antes coger un personaje de la cultura popular como era un ciclista y hacer un cuadro basado en eso, o el doctor Mata, o Teresita la descuartizada. Eso de las predelas me dio la oportunidad de hacer historias de la crónica roja de los periódicos.







# Catálogo

5



Museo  
Nacional  
de Colombia



**1**  
“El Giotto es  
mucho mejor  
que Playboy”.  
Descubriendo  
a los grandes  
maestros:  
1948-1955



72

EL  
JOVEN  
MAESTRO

**1**  
*Sin título*  
Ca. 1948  
Acuarela sobre papel  
31,8 x 22,3 cm  
Colección Llorente, Bogotá

de Colombia





**2**  
*Sin título*  
Ca. 1948  
Acuarela sobre papel  
37 x 22 cm  
Colección Llorente, Bogotá





**3**

*La plegaria*

1949

Acuarela sobre papel

73,3 x 53 cm

Colección familia Ossa Gómez, Bogotá

de Colombia





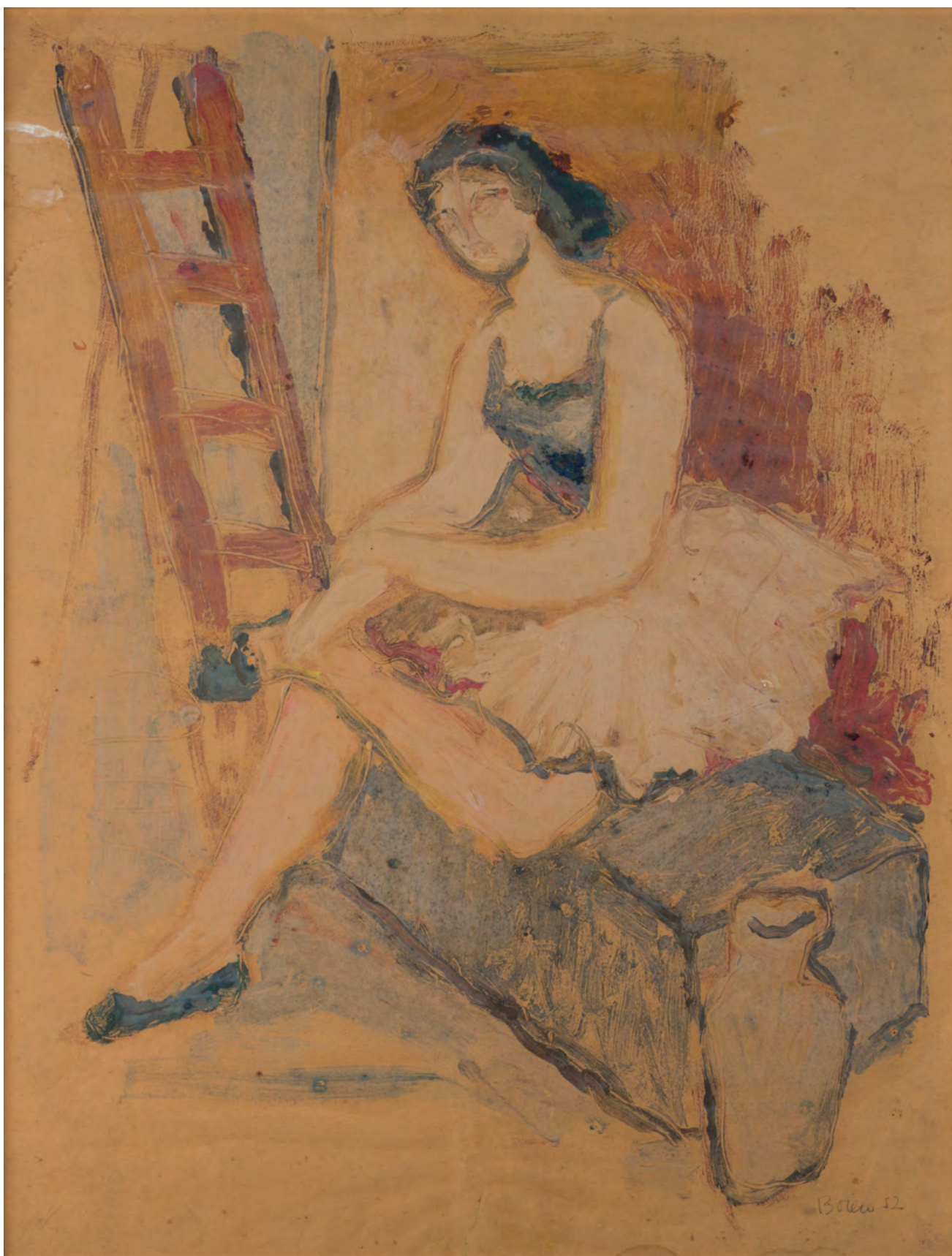












78

EL  
JOVEN  
MAESTRO

7

*Sin título*  
1952  
Monotipo, óleo sobre papel  
60,5 x 47,4 cm  
Colección privada, Bogotá

de Colombia















82

EL  
JOVEN  
MAESTRO

**11**

*La italiana (Paola)*

1954

Óleo sobre tela adherida a madera

98 x 79 cm

Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 3740

Donado por el Banco Popular (20.11.1996)

de Colombia





**12**  
*Cabeza griega*  
1954  
Óleo sobre cartón  
54 x 43 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 6861  
Transferido por el Banco Bancafé a la Nación (31.5.2007)





**2**  
"Solamente  
Hércules o Sansón  
podrían alzar la  
mandolina":  
el descubrimiento  
de un estilo:  
1956-1960



**14**  
*Bodegón rojo*  
Ca. 1955  
Óleo sobre tela  
110,4 x 139,8 cm  
Colección Llorente, Bogotá

85

CATÁLOGO

Museo  
Nacional  
de Colombia





86

EL  
JOVEN  
MAESTRO

15

*El ringletero*

1956

Óleo sobre tela

95 x 76,8 cm

Colección Grupo Bancolombia S. A.

Museo Nacional  
de Colombia





**16**  
*Retrato de Gloria*  
1956  
Óleo sobre madera  
110 x 87 cm  
Colección privada, Bogotá





**17**

*Las hamacas de Tolú*  
1956  
Óleo sobre tela  
95 x 140 cm  
Colección privada, Bogotá









## 19

*Bodegón con mandolina*

1957

Óleo sobre tela

43,3 x 59 cm

Colección Juan Carlos Pachón G. y Linda Delgado, Bogotá





**20**  
— *Bodegón con guitarra*  
1958  
Óleo sobre tela  
137 x 156 cm  
Colección privada, Medellín



**3**  
“Botero NO  
triunfó en  
Nueva York”:  
1960-1963



92

EL  
JOVEN  
MAESTRO

**21**

*Obispos muertos*  
1958  
Óleo sobre tela  
167 x 195 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 3196  
Donado por el autor (14.2.1984)

Museo  
Nacional de Colombia









94

EL  
JOVEN  
MAESTRO

**23**

*Mona Lisa*  
17/06/1959  
Carboncillo y pastel sobre papel  
130 x 104 cm  
Colección Pablo Zuloaga, Bogotá

de Colombia

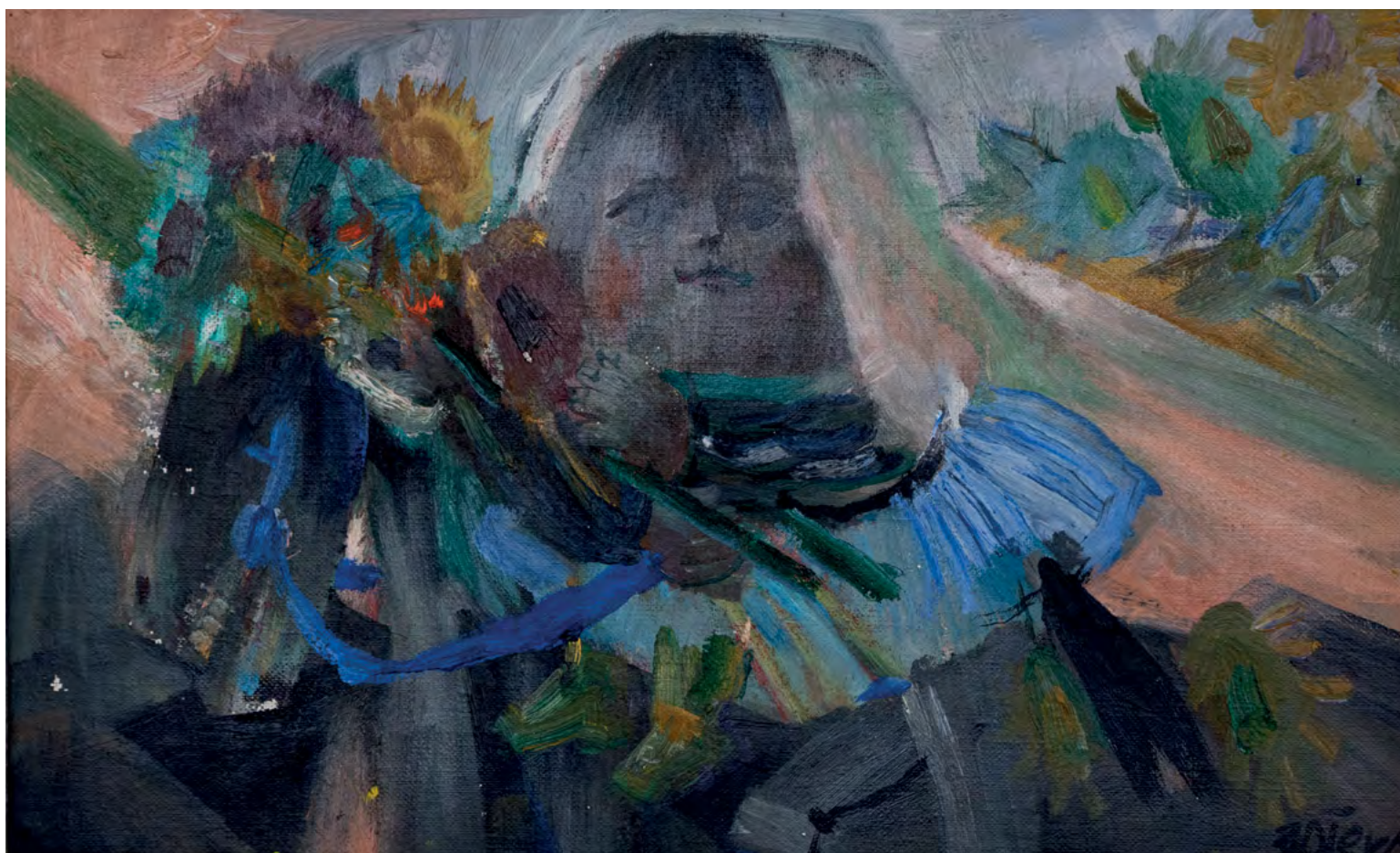




24

*Desnudo femenino*  
1959  
Carboncillo y pastel sobre papel  
105 x 133 cm  
Colección privada, Medellín





**25**

*Mona Lisa en burro*

1959

Óleo sobre tela adherida a madera

30 x 49 cm

Colección privada, Bogotá



**26**

*Sin título*

Ca. 1958

Óleo sobre madera

12,5 x 23 cm (pintura)

36 x 86 x 3 cm (marco)

Colección privada, Bogotá

**97**

CATÁLOGO





**27**

*Mona Lisa*

Ca. 1960

Óleo sobre tela

60 x 52 cm

Colección Galería Cero, Bogotá







**29**

*Los girasoles*

Ca. 1959

Óleo sobre tela

168 x 166,5 cm

Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 3739  
Donado por el Banco Popular (20.11.1996)



**30**  
*Predela (San Miguel Arcángel)*  
Ca. 1959  
Óleo sobre tela  
31 x 125,5 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 3788  
Donado por el Banco Popular (20.11.1996)





102

EL  
JOVEN  
MAESTRO

**31**

*Niña con flores*  
Ca. 1959  
Óleo sobre cartón entelado  
24,3 x 19 cm  
Colección privada, Bogotá

de Colombia









**33**

*Arzodiabolomaquia*

1960

Óleo sobre tela  
190 x 284,6 cm

Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 3849  
Donado por el autor (13.11.1998)





**34**  
*Milagro de la niña devorada por un colibrí*  
1960  
Óleo sobre tela  
132 x 157 cm  
Colección Museo de Arte Moderno de Barranquilla













**37**

*Sin título (ilustración para revista Lámpara)*

Ca. 1960

Tinta, carboncillo y grafito sobre cartón

52,5 x 39,8 cm

Colección privada, Bogotá



**38**  
*Sin título (ilustración para revista Lámpara)*  
Ca. 1960  
Tinta, carboncillo y grafito sobre cartón  
36,9 x 52 cm  
Colección privada, Bogotá









**40**  
*Santa Rosa's Mystic Dream (Sueño místico de Santa Rosa)*  
1961  
Óleo sobre tela  
36 x 30,7 cm  
Colección Llorente, Bogotá





41

*Camera degli Sposi (Homenaje a Mantegna) II*

1961

Óleo sobre tela

231,7 x 259,8 cm

Colección Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D. C.

Donado por Joseph H. Hirshhorn, 1966



**42**  
*Bodegón con mandolina*  
1961  
Óleo sobre tela  
166,4 x 220 cm  
Colección Grupo Bancolombia S. A.





114

EL  
JOVEN  
MAESTRO

**43**

*Girasoles*

1961

Óleo sobre tela

157 x 135 cm

Colección Proyecto Bachué

Museo Nacional  
de Colombia





44  
*Bodegón con manzanas*  
1961  
Óleo sobre tela  
123 x 113 cm  
Colección Proyecto Baehue



los uniformes de los  
territoriales eran de una  
tela vegetal del color  
de la luz rosca podada...



116

EL  
JOVEN  
MAESTRO

45

Ilustración para "El gran Burundún-Burundá ha muerto"

1961

Tinta y témpera sobre papel  
94 x 68 cm

Colección privada, Bogotá

de Colombia





**46**  
Ilustración para "El gran Burundún-Burundá ha muerto"  
1961  
Tinta y témpera sobre papel  
66 x 54 cm  
Colección privada, Bogotá







**48**  
Ilustración para "El gran Burundún-Burundá ha muerto"  
1961  
Tinta y témpera sobre papel  
66 x 91,5 cm  
Colección privada, Bucaramanga





120

EL  
JOVEN  
MAESTRO

49

*Sin título (Obispo)*

1961

Óleo sobre tela

185 x 174 cm

Colección Llorente, Bogotá

Museo  
de Colombia



Botero 62

**50**  
*Sin título (Bodegón con naranjas)*  
1962  
Óleo sobre tela  
131,1 x 161,2 cm  
Colección Llorente, Bogotá

**121**

CATÁLOGO

Museo  
Nacional  
de Colombia





51

*Homenaje a Chardin*

1963

Óleo sobre tela

127 x 136 cm

Colección Llorente, Bogotá





**52**  
*Nuestra Señora de Fátima*  
1963  
Óleo sobre tela  
182 x 177 cm  
Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá

Museo  
Nacional  
de Colombia





124

EL  
JOVEN  
MAESTRO

53

*Bodegón con rosas*

1963

Óleo sobre tela

168 x 172,5 cm

Colección Grupo Bancolombia S. A.

Museo Nacional  
de Colombia



**54**

*Girasoles*

1963

Óleo sobre tela

147,2 x 127,3 cm

Colección Grupo Bancolombia S. A.

**125**

CATÁLOGO

Museo  
Nacional  
de Colombia





# Bibliografía

Airó, Clemente. "El X Salón de Artistas Colombianos". *El Tiempo*, 26 de septiembre de 1957.

"Arte. El torero y la niñera". *Semana* (7 de julio de 1951): 28.

"Balance: año polémico". *Semana* (14 de enero de 1960): 66.

Barney Cabrera, Eugenio. "Índices Artísticos. Premios Guggenheim". *Semana*, n.º 720 (20 de octubre de 1960): 48.

Barr, Alfred H. *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art. 1929-1967*. Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1977.

Berenson, Bernard. *Italian Painters of the Renaissance. Vol. II*. Nueva York: Phaidon, 1968.

Berryman, Florence. *The Sunday Star*, 12 de mayo de 1957.

"Bienal de Venecia: Mala organización". *Semana* (25 de agosto de 1960): 48.

Botero. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1976.

Botero, *dialogue avec Picasso*. Aix en Provenza: Citadelle & Mazenod, 2017.

Botero en el Museo Nacional. *Nueva donación*. Bogotá: Villegas Editores, 2004.

Botero, Fernando. "Picasso y la inconformidad en el arte". *El Colombiano*, 17 de julio de 1949.

Botero. *La corrida: óleos, acuarelas, dibujos*. Ciudad de México: Museo Rufino Tamayo, 1989.

"Botero y Picasso, juntos en Francia". *El Colombiano*, 1 de diciembre de 2017.

"Concursos: Impulso costeño". *Semana* (21 de abril de 1959).

"Correo de El Tiempo: Botero dice que no triunfó". *El Tiempo*, 9 de julio de 1961.

Dr. Martel Picassot (atribuido a Laureano Gómez). "El pintor del arte patológico". *El Siglo* (Páginas Literarias), 27 de enero de 1945.



| Fotografías: Hernán Díaz |



"El pintor Fernando Botero triunfa por segunda vez en los EEUU". *El Tiempo*, 23 de noviembre de 1958.

Engel, Walter. "Dos artistas ausentes". *El Espectador*, 2 de julio de 1961.

\_\_\_\_\_. "El pintor Fernando Botero". *Sábado*, n.º 458 (6 de septiembre de 1952).

\_\_\_\_\_. "Exposiciones". *El Tiempo*, 24 de junio de 1951.

"Fernando Botero, artista que triunfa en los Estados Unidos". *El Tiempo*, 17 de julio de 1961.

"Fernando Botero: Cómo llegó a hallar su estilo". *El Tiempo*, 6 de febrero de 1966.

*Fernando Botero*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

Gómez Jaramillo, Ignacio. "La vida de Pablo Gauguin". En *Anotaciones de un pintor alrededor de su mundo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1972.

Gómez, Laureano. "El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte". *Revista Colombiana*, n.º 85 (1 de enero de 1937).

Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori España, 1990.

Hernández, José. "Nueva York treinta años después". *El Tiempo*, 1 de septiembre de 1993.

Hernández, Óscar. "El primer Botero costó dos pesos; hoy se venden centenares de telas en E.U. en seiscientos dólares". *El Colombiano*, 25 de marzo de 1960.

*Imágenes y visiones: Arte mexicano, entre la vanguardia y la actualidad*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1995.

Jaramillo, Carmen María. "Arte, política y crítica: una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia". *Textos*, n.º 13 (2005).

Judd, Donald. "Fernando Botero". *Art News* XXXVII (enero de 1963).

Jursich Durán, Mario, comp. *Casimiro Eiger. Crónicas de arte colombiano (1946-1963)*. Bogotá: Banco de la República, 1995.



| Fotografías: Hernán Díaz |

Kroll, Jack (J. K.). "Reviews and Previews: New Names this Month". *Art News* 61 (diciembre de 1962).

"La gente". *Semana* (11 de febrero de 1960): 42.

Londoño Vélez, Santiago. *Botero la invención de una estética*. Bogotá: Villegas Editores, 2003.

Meneghetti, Aristides. "Botero y el problema del arte americano". *La República*, abril de 1956.

Muñoz Jiménez, Fernán. "Mons. Félix Henao inspirador de Arzodiablomaquia". *El Espectador*, 5 de junio de 1960.

Padilla, Christian. *Colombia: 100 años en movimiento*. Bogotá: ExxonMobil Colombia y La Recámara, 2017.

———. *Fernando Botero. La búsqueda del estilo: 1949-1963*. Bogotá: Editorial La Bachué, 2012.

———. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2009.

———. "Tequila y aguardiente". *Mundo*, n.º 29 (8 de mayo de 2008).

Panesso, Fausto. *Los intocables*. Bogotá: Alcaraván, 1975.

Porter, Leslie Judd. "Art in Washington". *The Washington Post and Times Herald*, 28 de abril de 1957.

"Preludios de Salón". *Semana* (9 de septiembre de 1958).

Stonor Saunders, Frances. *La CIA y la Guerra Fría Cultural*. Bogotá: Random House Mondadori, 2013.

Torres León, Fernán. "En América existe un americanismo epidérmico que es preciso suprimir". *El Tiempo*, 31 de mayo de 1959.

Traba, Marta. "Columna de arte: Botero". *El Tiempo*, 24 de mayo de 1955.

———. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*. México: Siglo XXI Editores, 1973.

———. "Exposición Botero". *Semana* (12 de noviembre de 1959).

———. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Museo de Arte Moderno la Tertulia, 1974.



| Fotografías: Hernán Díaz |



———. "Salón de arte moderno de la biblioteca del Banco de la República". *Prisma*, n.ºs 11-12 (noviembre-diciembre de 1957).

———. *Seis artistas contemporáneos colombianos*. Bogotá: Editorial Antares, 1963.

———. "Un gran cuadro en el Salón Nacional". *El Tiempo*, 14 de septiembre de 1958.

———. "Yo entrevisto a Fernando Botero". *Magazín Dominical de El Espectador*, 1 de marzo de 1964.

Valencia Diago, Gloria. "Estoy a favor de la anécdota y el arte impuro, dice Botero". *El Tiempo*, 1 de marzo de 1964.

Villaurrutia, Xavier. *Tamayo, 25 años de su labor pictórica*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1948.



| Fotografía: Hernán Díaz |

## Ministerio de Cultura

Ministra

Carmen Inés Vásquez Camacho

Viceministro

David Melo Torres

Secretaría general

Claudia Isabel Victoria Niño Izquierdo

## Museo Nacional de Colombia

DIRECTOR

Daniel Castro Benítez

SUBDIRECTORA

Ana María Cortés Solano

SECRETARIA EJECUTIVA

Ligia Marlén Mendoza Suárez

### PROYECTO DE AMPLIACIÓN Y RENOVACIÓN

Camilo Andrés Sánchez Arango  
María Paola Jiménez Hinestrosa  
Digypsy Jorge Suárez  
Alan René Correa Antia  
Vanessa Angélica Garnica Ángel  
Leonardo Ramírez Ordóñez  
Óscar Eduardo Vallejo Ortega

### DIVISIÓN DE PLANEACIÓN Y CONTROL PRESUPUESTAL

Diego Camilo Charry Sánchez  
María Yaneth Triana Betancur

### DIVISIÓN DE ASUNTOS JURÍDICOS

Édgar Suárez Vega

SECRETARIA EJECUTIVA  
María Liliana Castillo Prieto

### DIVISIÓN DE EVENTOS ESPECIALES Y MERCADEO

María Lucía Buraglia Casas

PRACTICANTE  
María Camila Marín González

### DEPARTAMENTO DE ARTE

Rodrigo Trujillo Rubio  
Ángela Gómez Cely  
Valeria Posada Villada  
Samuel León Iglesias

### DEPARTAMENTO DE HISTORIA

María Paola Rodríguez Prada  
Libardo Hernán Sánchez Paredes  
Santiago Robledo Páez  
Naila Katherine Flor Ortega

SECRETARIA EJECUTIVA

Bertha Aranguren

### DEPARTAMENTO DE ARQUEOLOGÍA (EN CONVENIO CON EL ICANH)

Francisco Romano Gómez  
Natalia Sofía Angarita Nieto  
Patricia Ramírez Nieto

PRACTICANTE

Liz Lozano

### DEPARTAMENTO DE ETNOGRAFÍA (EN CONVENIO CON EL ICANH)

Andrés Leonardo Góngora Sierra  
Rayiv Torres Sánchez  
Aura Reyes Gavilán  
María Victoria Gálvez Izquierdo

### DEPARTAMENTO DE GESTIÓN DE COLECCIONES

Fernando López Barbosa

### ÁREAS DE REGISTRO Y DOCUMENTACIÓN

Adriana Patricia Nieto Triviño  
María José Echeverri Uribe  
Sandra Milena Ortiz Cardona  
Pedro Pablo Méndez Aguacía  
Samuel Monsalve Parra  
Andrés Rodríguez Escallón

### ÁREA DE CONSERVACIÓN

María Catalina Plazas García  
Ángela María Sánchez Barajas  
Yeni Liliana Sánchez Gómez

PRACTICANTES

Natalia Murcia Vergara  
Laura Sofía Pérez Agudelo

### ÁREA DE ARCHIVO Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Antonio Ochoa Flórez

### ÁREA DE EXPOSICIONES ITINERANTES

Laura Patricia Castelblanco Matiz

PRACTICANTE

Laura Alejandra González González

### DEPARTAMENTO DE MUSEOGRAFÍA

Laura María Ortiz Escobar  
Nury Espinosa Vanegas  
Julio César Bedoya

### MONTAJE MUSEOGRÁFICO

Miguel Antonio Sánchez Montenegro  
Jesús Roberto Gómez León

### DISEÑO GRÁFICO

Neftalí Vanegas Menguán

### DEPARTAMENTO DE SERVICIOS EDUCATIVOS Y CULTURALES

Mayalí Tafur Sequera  
Cristian Alejandro Suárez Caro  
Iván Andrés Otálora Orjuela  
María Margarita León Merchán  
María Mónica Fuentes Leal  
Catalina Hoyos García  
Camilo Álvarez Niño

### PROGRAMACIÓN CULTURAL

Nancy María Avilán Dávila

SECRETARIA EJECUTIVA

Diana Marcela Gómez Bernal

### PROGRAMA FORTALECIMIENTO DE MUSEOS

Juan Carlos Cipagauta Acosta  
Ana Paula Gómez Uribe  
Elsa Janneth Vargas Ordóñez  
Ilsa Nohemy Pineda Morel  
Jennifer Cortés Giraldo  
Abimelec Enoc Martínez Robles  
José Bernardo Acosta Narváez  
Julián Roa Triana  
Felipe Lozano Ortega

SECRETARIA EJECUTIVA  
Berenice Crisancho Vera

PRACTICANTES

Dariana Rodríguez Barral  
Gabriel Alejandro Delgado Jiménez

### DIVISIÓN DE COMUNICACIONES

María Andrea Izquierdo Manrique  
Sandra Vargas Jara  
María Camila López Moreno

### CORRECCIÓN DE ESTILO

Natalia Iriarte Guillén

### DIVISIÓN DE INFORMÁTICA

Giovanny Andrés Espitia Roa  
Diego Andrés Díaz Gómez

### MESA DE AYUDA

Freddy Alexander López

### DIVISIÓN ADMINISTRATIVA

Jorge Augusto Márquez Pabón  
Jesús Ignacio Narváez Maya

### AUXILIAR ADMINISTRATIVA

Mileydi Johana Orjuela Monroy

### AUDITORIO TERESA CUERVO BORDA

Julián Herazo López

### BOLETERÍA

Juan Carlos Galarza Pinto

### CONDUCTOR

Jorge Bernal Muñeton

### MENSAJERO

Miguel Antonio Hurtado Espinel

### SEGURIDAD

Sevin Ltda.

### ASEO

Eminser Ltda.

### ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO NACIONAL

#### DIRECTORA EJECUTIVA

María de los Ángeles Holguín Pardo

#### ADMINISTRACIÓN

Alexandra Mora Hurtado  
Mariángela Chávez Chamorro  
Santiago Plötze Toro  
Sebastián Santacruz González  
Olmedo Higuera Monsalve  
Felipe Castillo Camacho

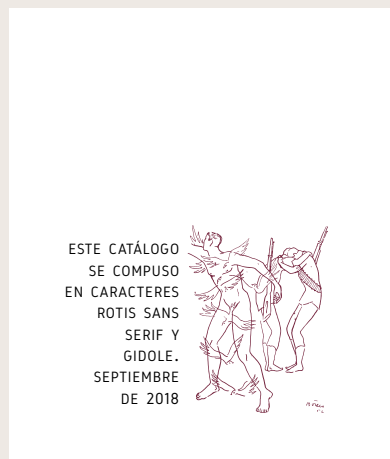
#### LA TIENDA DEL MUSEO

Aldemar Portela Ticora  
Juan Esteban Flórez Sánchez



© Ministerio de Cultura  
Museo Nacional de Colombia  
ISBN 978-958-96845-7-3  
SEGUNDA EDICIÓN  
Bogotá, septiembre de 2018

Curaduría  
Christian Padilla Peñuela  
Corrección de textos  
catálogo y exposición  
Natalia Iriarte Guillén  
Traducción de  
textos exposición  
Sally Station  
Diseño catálogo  
Neftalí Vanegas Menguán  
Preprensa  
Javier Tibocho Maldonado  
Impresión  
Panamericana Formas e Impresos S.A.



#### Fotografías

Archivo fotográfico Christian Padilla – 49, 64  
Archivo fotográfico Felipe Grimberg – 25  
Archivo fotográfico Lina Botero – 40, 48, 62  
(abajo), 63, 65 (abajo)  
Archivo fotográfico Rodrigo Cortés – 24, 43  
Carlos Saavedra – 27  
Carlos Tobón – 65, 81  
Carlos Zárrate – 17  
David Estrada – 91, 95  
Ernesto Monsalve – 72, 73, 76, 77, 80, 84, 85,  
86, 87, 88, 93, 97, 98, 99, 100, 101,  
103, 104, 106, 107, 108, 109, 110,  
111, 113, 120, 121, 122, 124, 125  
Jader Cartagena – 42  
Jairo Gómez / Carlos Muñoz – 78, 94, 123  
John Tennant / Hirshhorn Museum  
and Sculpture Garden,  
Smithsonian Institution – Portada, 12, 112  
Juan Camilo Segura – 82, 89, 105  
María Cecilia Álvarez – 102  
Mariano Costa – 36, 50 (abajo), 66  
Miguel Ángel García – 96  
Natalia Escallón – 74  
Óscar Monsalve – 46, 75, 83, 90, 93,  
114, 115, 116, 117  
Rosabel Martínez – 118, 119  
Samuel Monsalve – 19, 21, 22, 23, 29,  
59, 67, 69, 79  
© 2018 Christie's Images Limited – 33, 34,  
35, 39, 50 (arriba), 51  
DIGITAL IMAGE © (2018) The Museum of  
Modern Art / Scala, Florence – 62







ORGANIZAN



APOYAN

