

EL EFECTO GUGGENHEIM-BILBAO EN LATINOAMÉRICA: MEDELLÍN, CIUDAD BOTERO, UN PROYECTO CULTURAL PARA LA PAZ

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ*

Resumen

*Este trabajo es la continuación de un artículo precedente (Artigrama 2001, n° 16) en el que explorábamos las relaciones entre literatura y arte a través de los procesos de construcción de la imagen de una ciudad contemporánea, Medellín. En esta ocasión nos centramos en un proyecto museográfico concreto, la reapertura del Museo de Antioquía tras la generosa donación de la colección del artista antioqueño Fernando Botero, que a imitación del fenómeno Guggenheim Bilbao persigue como principal objetivo la revitalización urbana, el refuerzo de la cohesión social y la recuperación económica de una ciudad, Medellín, que presenta evidentes paralelismos con la capital vasca**.*

This article is the continuation of the study published in the previous number of this review (Artigrama 2001, n° 16). There we explored the relations between arts and literature in the process of shaping urban images of Medellín (Colombia). Now, we focus our work in studying a more specific project: the reopening of a local Museum (Museo de Antioquía), thanks to the generous donation from Fernando Botero, the famous Colombian artist. As we show here, Medellín and Bilbao have quite a lot of facts in common, so this venture, imitating the Guggenheim-Bilbao phenomenon, intends as its main objectives renewing urban life, reinforcing social cohesion and recovering local economy.

* * * * *

Medellín, una moderna metrópoli contemporánea

«Podríamos decir, para simplificar las cosas, que bajo un solo nombre Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle: y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar,

* Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre arte contemporáneo, técnicas artísticas y conservación y restauración del patrimonio cultural.

** Un avance de los resultados de esta investigación fue presentado a modo de comunicación con el título «Patrimonio e identidad ciudadana: el caso de Medellín, Colombia, y el proyecto Ciudad Botero», a la Sección 5ª «Patrimonio Cultural y Arte» del 14º Congreso Nacional de Historia del Arte, celebrado del 18 al 21 de septiembre de 2002 en Málaga.

a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque a la mayoría allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y del cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan. Tales muertos aunque pobres, por supuesto, para el cielo no se irán así les quede más a la mano: se irán barranca abajo en caída libre para el infierno, para el otro, el que sigue al de esta vida. Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable, y si se reproduce más. Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Esta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra. Tomen nota.»

Fernando Vallejo, *La Virgen de los Sicarios*¹

La ciudad colombiana de Medellín es, por desgracia, famosa por ser una de las capitales más violentas del planeta (circunstancia que, por otro lado, ha provocado un fenómeno literario de excepcional calidad: *la novela de sicarios*²); sin embargo, pocos conocen que es una ciudad histórica cuya fundación se remonta al siglo XVII³, y también una moderna metrópoli industrial de casi cuatro millones de habitantes, en la que las artes plásticas y el patrimonio están jugando desde hace dos décadas un papel destacado en la recuperación de la identidad ciudadana y de la convivencia de la sociedad civil, muy debilitada por fenómenos como el narcotráfico y el terrorismo.

En paralelo a lo que ha sucedido en otras capitales occidentales, Medellín, inmersa en una carrera acelerada en pos del progreso económico e industrial, ha sufrido un grave proceso de destrucción de su patri-

¹ VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios*. Bogotá, Editorial Alfaguara, 1994, p. 83.

² Hemos estudiado este fenómeno en un trabajo precedente: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: «Sobre la construcción de la imagen de la ciudad: el caso de Medellín (Colombia). Patrimonio, Literatura y Arte Público», *Artigrama*, n° 16, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2001, pp. 521-558. En este artículo confrontábamos las diferentes imágenes de la ciudad, construidas a partir de ámbitos culturales coincidentes como son la literatura, el arte y el patrimonio.

³ El nombre de Medellín es un homenaje a D. Pedro Portocarrero y Luna, conde de Medellín en Extremadura, como señal de agradecimiento a su papel mediador para lograr la autorización de la fundación de la ciudad en su calidad de Presidente del Supremo Consejo de Indias. Su origen histórico se sitúa en el siglo XVII, al fundar los españoles en 1675 la Villa de Nuestra S^a de la Candelaria, en el punto de encuentro de la quebrada de Sta. Elena y el río Medellín, en una situación estratégica en medio del Valle del Aburrá, de fértiles tierras y abundantes aguas, en una de las mejores zonas cafetera y minera del país. En realidad la historia se remonta un poco antes, a 1541 cuando el capitán español Jerónimo Luis Tejelo encontró varios asentamientos indígenas dispersos a lo largo del valle. En 1616 el Licenciado Francisco Herrera y Campuzano fundó una primera población llamada San Lorenzo de Aburrá, en un lugar cercano al actual barrio del Poblado.

Estos y otros datos sobre la evolución histórica de la ciudad son recogidos por el sociólogo Fernando Botero en un magnífico estudio sobre la historia urbana reciente de la ciudad; cfr. BOTERO HERRERA, Fernando: *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses*. Medellín: Universidad de Antioquía, 1996. En esta publicación se incluye una extensa bibliografía sobre la historia de la ciudad.

monio monumental y de cambio de su fisonomía urbana. De su pasado colonial poco queda, entre otras cuestiones porque bajo la dominación española no pasó de ser villa, por lo que no tuvo un centro colonial de importancia. Algo similar ha sucedido con los testimonios del vigoroso siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX. La falta de una arquitectura pública de época colonial que hubiera constituido parte de las señas de identidad de la ciudad, se intentó solventar en la primera mitad del siglo XX con la construcción de edificios institucionales como el Palacio de la Gobernación o el Palacio Nacional, obras realizadas por el arquitecto belga Agustín Goovaerts; pero la fuerte personalidad de la ciudad se impuso sobre lo que hubiera sido un importante patrimonio arquitectónico: así, el hermoso Teatro Junín, obra también del mencionado arquitecto, ha sido demolido y el Palacio Nacional se reformó profundamente por no adaptarse al gusto local⁴. Estos hechos ponen en evidencia cómo las principales instituciones y empresas públicas y privadas de la ciudad se empeñaron, desde tiempo atrás, en la sistemática destrucción del patrimonio histórico de Medellín. Según el sociólogo colombiano Fernando Botero:

«Medellín parece avergonzarse de su legado arquitectónico, destruyendo en cada fase de su evolución urbana las principales obras anteriores: la arquitectura republicana destruyó las casas 'achatadas' de un solo piso, con techos de teja española y aleros que protegían de la lluvia y del sol, heredadas del periodo colonial, por considerar que daban un aspecto pueblerino a la ciudad emergente.

A comienzos del siglo XX se imitaron de manera ecléctica y sin un plan de conjunto los modelos europeos, sobre todo los franceses; además realizaron algunas obras en la ciudad arquitectos belgas, e italianos; luego se imitó el modelo norteamericano y todas las obras fueron superpuestas al entramado urbano sin ningún proceso de adaptación o armonización con el medio y sin ningún respecto por él. Pero, a su vez, cuarenta o cincuenta años después, se destruyeron los edificios más representativos de comienzos de siglo, como el Junín y el Hotel Europa, cuya vida fue de cuarenta y tres años, desde 1924 hasta 1967. Este valioso monumento Arqui-

⁴ Fernando Botero comenta acerca de la mala fortuna sufrida por los edificios diseñados por Goovaerts: «Infortunadamente para la ciudad casi todas las obras de Goovaerts o han desaparecido demolidas, como el hermoso Teatro Junín, o han sufrido alteraciones inauditas en su fachada, como el Palacio Nacional, recientemente vendido a un comerciante, quien lo convirtió en un centro comercial. En los últimos años, la fachada y el espacio público circundante de la obra cumbre de Goovaerts, el antiguo Palacio de la Gobernación —hoy Palacio de la Cultura— que se conserva en buen estado después de una obra de restauración y mantenimiento, quedaron seriamente desfigurados de manera permanente y prácticamente irreversible por la infraestructura elevada del metro.

Hoy se considera a Goovaerts un discípulo destacado del célebre arquitecto belga Victor Horta, y sus obras, de haberse conservado en su totalidad, sin duda constituirían un gran patrimonio Arquitectónico de la ciudad. Las críticas a Goovaerts constituyen un valioso documento para estudiar la mentalidad y los prejuicios de la época, por una parte, y para testimoniar el poco conocimiento de la arquitectura que tenían los críticos, así como los intereses creados y los poderes urbanos que estaban detrás de los contratos de obras de cierta envergadura, por otra.»; cfr. BOTERO, Fernando: *Medellín 1850-1950 ...* cfr. op. cit., n. 3, pp. 214-215.

tectónico, obra del arquitecto belga Goovaerts, fue demolido sin necesidad para construir el primer rascacielos de Medellín, el edificio Coltejer, que se acogería como símbolo de la civilización, del progreso y de la identidad de la ciudad»⁵.

El último episodio de esta sistemática destrucción del patrimonio local ha sido la construcción del nuevo servicio de transporte metropolitano que conecta la población de todo el área metropolitana, inaugurado en 1995. El Metro de Medellín, que constituye la primera experiencia y solución de transporte público del país, al igual que el edificio Coltejer en los años 70, se ha convertido en el símbolo del progreso de los 90 y del milenio en el que ya nos encontramos. Sin embargo, la propia Administración local, responsable en parte de su construcción, al diseñar el metro optó por un transporte de superficie que entra violentamente en zonas históricas de la ciudad, invadiendo con arrogancia espacios públicos tan tradicionales como Parque Berrío, el centro de la antigua ciudad colonial.

Sumado a ello, el crecimiento incontrolado de ciertas zonas de la ciudad (los poblados marginales que ascienden y trepan por las laderas montañosas del valle, donde nace el fenómeno del sicariato), la mayor importancia concedida al tráfico rodado sobre el peatón y la creciente y constante criminalidad en las calles, la calidad de vida de los habitantes se resiente de modo considerable, fenómeno del que —como mencionábamos al comienzo de esta comunicación— ha dado buena cuenta la literatura.

No obstante, desde hace dos décadas y como reacción frente a esta extrema situación, las autoridades municipales —al igual que en el resto del mundo— han sido conscientes de la importancia del patrimonio y se han empeñado tanto en su recuperación identificando y restaurando las escasas obras antiguas que quedan o bien recreando la arquitectura desaparecida (tal es el caso de la villa colonial conocida como «Pueblito paisa» en el Cerro Nutibara a comienzos de los años 80) o en la creación de patrimonio nuevo, vinculado en especial a las artes contemporáneas como es el Proyecto «Medellín, Ciudad Botero» centrado en el Museo de Antioquía, remodelado para recibir la colección donada por Fernando Botero y convertirse en adelante en un nuevo centro cultural con ambiciosos objetivos para la ciudad.

⁵ BOTERO, Fernando: *Medellín 1850-1950* ... cfr. op. cit., n. 3, pp. 193-194. Este autor destaca también cómo la débil identidad cultural de la élite de la ciudad, el colectivo responsable de los cambios en la misma, busca constantemente modelos foráneos que imitar en señal de progreso; uno de ellos será el rascacielos de Avianca en Bogotá, emulado por Coltejer en Medellín.

Los efectos de la globalización: del Guggenheim-Bilbao al Medellín, Ciudad Botero

«...la cultura no sólo merece el apoyo público por sus propios méritos como factor de estímulo de la creatividad, medio de expresión artística o desarrollo de identidad colectiva, sino que puede utilizarse como variable instrumental para conseguir objetivos ligados a políticas de desarrollo económico o de revitalización urbana.»⁶

Juan Ignacio Vidarte, Director del Museo Guggenheim Bilbao.

Medellín no es ajeno, en este sentido, al fenómeno de los «museos-estrella» del nuevo milenio como el Guggenheim-Bilbao. Consciente de la importancia que tienen estos nuevos centros ligados a una figura de prestigio, en este caso a la del pintor y escultor colombiano más famoso fuera de su país, la operación «Ciudad Botero» realizada a iniciativa del artista y con el apoyo y participación de las autoridades municipales y de las principales empresas del país, pone en evidencia una voluntad de cambio social y cultural en la que el patrimonio es un elemento clave porque se utiliza para mejorar el nivel de autoestima de los ciudadanos, para reforzar el sentimiento de identificación con su ciudad, a la vez que se intenta devolver a la población espacios públicos abandonados a la marginalidad. Por tanto, el objetivo de nuestro artículo es estudiar este proyecto comparándolo con casos similares como el de Bilbao; analizar asimismo el contexto en el que surge y cómo se desarrolla, valorando sus logros, debilidades y las expectativas de futuro del mismo. En particular, nos ha llamado la atención —y éste fue el punto de partida de nuestra investigación— constatar como la tan citada «globalización» se manifestaba en el mundo de la cultura en la imitación o exportación a otros países y continentes,

⁶ VIDARTE, Juan Ignacio: «El Museo Guggenheim Bilbao», en RAMOS HIDALGO, Antonio y PONCE HERRERO, Gabino (eds.): *Cambio social y gestión cultural*. Alicante, Universidad de Alicante, 2001, p. 102. La cita sigue con una interesante declaración de intenciones respecto a lo que se considera verdaderamente 'clave' en el proyecto del centro situado en la capital vasca: «Cada vez con mayor frecuencia, este tipo de iniciativas forman parte de estrategias más amplias de desarrollo económico en las que se considera que la cultura es un factor de influencia en la localización de proyectos empresariales y de estímulo de actividades relacionadas con el turismo cultural o de negocios, con el sector terciario en general. También se otorga a la cultura un papel importante como instrumento de proyección de una determinada imagen en el exterior.

En los proyectos basados en este concepto —entre los que se encuentra el Museo Guggenheim Bilbao— se presupone que existe una relación directa entre el potencial de actividad cultural de una determinada región y su grado de desarrollo económico, no sólo porque la cultura en sí misma es una actividad económica que genera empleo e ingresos fiscales y que compra bienes y servicios, sino porque es un factor imprescindible para crear las condiciones necesarias para que se produzca un desarrollo económico equilibrado y sostenible».

Otras visiones sobre este proyecto: ZULAICA, Joseba: «Los centros de arte como revitalizadores del tejido urbano» en *Inventario: Revista para el Arte*, vol. 7, pp. 67-68; y JUARISTI, Joseba: «El patrimonio histórico industrial y la revitalización urbana y económica de Bilbao», en *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, n.º 42, pp. 79-87.

de nuevos modelos de gestión del patrimonio, y por ende de la cultura, en los que la inauguración de un centro de arte contemporáneo es utilizado como principal argumento de un proyecto más ambicioso de revitalización urbana⁷, a pesar de que se han suscitado ya numerosas críticas a estas operaciones que en ocasiones tienen más de gesto político que de verdadero trabajo de calado cultural en la población.

Son muchas las reflexiones críticas que cuestionan iniciativas de este tipo. A modo de ejemplo recogemos la opinión del historiador Fco. Javier Panera Cuevas quien manifiesta que «...*paradójicamente, los museos —especialmente los dedicados al arte contemporáneo— han pasado dentro de las instituciones culturales, de ser el que se llevaba las bofetadas a ser el hijo predilecto y, sin lugar a dudas uno de los más rentables y eficaces aparatos ideológicos estatales*», más aún: «*La política de museos se ha convertido en un asunto de gran interés público; se presiona sobre el mismo para que sirva a la industria turística y las exposiciones se organizan y anuncian como grandes espectáculos con beneficios calculables para los patrocinadores (bancos y grandes empresas generalmente) y los organizadores*»⁸.

Por eso consideramos que tiene especial interés estudiar el caso particular de una ciudad latinoamericana en la que el modelo genérico se desarrolla y modifica, adaptándose a las circunstancias particulares de un país en guerra no declarada: Colombia.

Si comparamos los objetivos del proyecto «Guggenheim-Bilbao», utilizando el discurso expresado por el mismo director del centro⁹, con los planteados en el caso de Medellín, resulta sorprendente la coincidencia en las propuestas, circunstancia que ha sido subrayada por los mismos responsables del proyecto colombiano. En la presentación institucional y la publicidad oficial del nuevo Museo se describía el proyecto «Mede-

⁷ Este tema ha sido objeto de numerosos estudios y monografías, basta citar entre ellos: LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (coord.): *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*. Zaragoza, Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1997, y del mismo autor: «Museos y contexto urbano. El caso de los museos de arte contemporáneo», en *Revista de Museología*, n.º 17, 1999, pp. 45-53. Una reflexión más amplia sobre la utilización del patrimonio como revitalizador económico y urbano aparece en ASWORTH, G. J.: «Historicidad, turismo y política urbana: exploración de la relación entre los tres factores», en *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, año XI, n.º 42, febrero 2003, pp. 79-87.

⁸ PANERA CUEVAS, Fco. Javier: «De las ruinas del museo al museo sin paredes. Paradojas y contradicciones del arte en los espacios públicos», en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo: *Estéticas del Arte Contemporáneo*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002, pp.191-192. En la misma línea crítica, el autor se refería al Museo Guggenheim y fenómenos similares del siguiente modo: «*Actualmente el derecho a la fama de cualquier metrópoli depende considerablemente del atractivo de sus museos y por ejemplo, es un hecho que en los últimos años algunos museos como el Guggenheim de Bilbao han servido para 'lavar' sustancialmente la imagen de la ciudad, o que las macroexposiciones de las Edades del Hombre han servido de forma decisiva para la revitalización de la industria turística de Castilla y León: Salamanca es un excelente ejemplo de ello.*» Cfr. PANERA, ..., op. cit., p. 192.

⁹ Cfr. VIDARTE, ... op. cit., n. 6.

llín, Cultura Viva» como una ocasión única en la que confluían diferentes factores claves para la historia de la ciudad.

«El gran proyecto cultural que hoy emprende la ciudad con el traslado del Museo de Antioquía y la creación de un espacio público, como será la Plazoleta de las Esculturas que albergará la obra Monumental del Maestro Botero, es el factor determinante de un gran proyecto de Ciudad que nos permitirá el rescate del Centro como lugar de identidad y patrimonio de los ciudadanos, y que servirá de motor para jalonar el desarrollo de la ciudad y su región y para posicionarnos en los niveles nacional e internacional como «Medellín Cultura Viva»(...) El proyecto abre las posibilidades para posicionarse en el corto plazo como un propósito colectivo de ciudad, capaz de promoverla dinámica, económica y socialmente y hacer de ella una ciudad atractiva para propios y extraños (...) Al culminar el proyecto, Medellín como la ciudad que vio nacer a Botero, será la poseedora de la más grande colección pública de sus obras puestas al servicio de la educación y el fortalecimiento cultural, enriquecimiento y calidad del espacio público, lugar de referencia y destino turístico nacional e internacional»¹⁰.

En el caso vasco, Juan Ignacio Vidarte hablaba de:

- *Situar a Bilbao en el panorama internacional*, articulando un eje cultural atlántico que pasaría por el Oeste de Francia, el Norte de España hasta llegar al Norte de Portugal, para contrarrestar el peso del eje centroeuropeo Londres-Milán.
- *Utilizar el museo como pieza clave en el proyecto de configuración de una metrópoli del futuro*: Bilbao, cuya área de influencia trascendía el ámbito urbano, regional e incluso nacional.
- *Cambiar la orientación de la economía de la ciudad*: de una ciudad industrial en crisis, a una ciudad de servicios (terciarización y regeneración económica de la capital vasca).
- *Mejorar la imagen exterior de la ciudad*, a la vez que se atrae a un mayor número de turistas.
- Y, por último, *recuperar la autoestima de la población*¹¹.

¹⁰ Texto extraído del folleto publicitario institucional publicado por el Museo de Antioquía con el apoyo de Bancolombia (s/£). En el mismo se incluían los siguientes comentarios: *«El espacio público es el lugar por excelencia para que se expresen la historia, el arte y los sueños colectivos. El centro de la ciudad es un lugar de identidad donde se ubican representativas entidades de la cultura. El centro, con todas sus instituciones culturales, con su Museo de Antioquía remozado, con unos espacios públicos de calidad, plenos de cultura, será nuevamente el lugar de identidad de los antioqueños, el lugar para la democracia, para la convivencia, un lugar atractivo para residentes, ciudadanos y visitantes.»*

¹¹ Juan Ignacio Vidarte se expresaba en concreto del siguiente modo: *«En cualquier proceso de regeneración económica o rehabilitación urbanística, existe también otro factor, quizá más difícilmente cuantificable, que es la recuperación de la autoestima, de la confianza de la sociedad. Cuando las sociedades viven procesos de profunda transformación que afectan a su esencia, como es el caso de la sociedad vasca y de la ciudad de Bilbao, en la actualidad necesitan de elementos en los que apoyarse que aumenten su nivel de orgullo y confianza y les capaciten para afrontar nuevos retos. El Museo ha sido uno de ellos.»* Cfr. VIDARTE, ..., op. cit., n. 6, p. 105.

Sintetizando y contextualizando todos estos aspectos José Jiménez, Catedrático de Estética de la U.A.M., valora la operación «Guggenheim-Bilbao» del siguiente modo:

«Es una operación de prestigio político y cultural, que transmite una imagen vanguardista, civilizada y lejana a la violencia de todo el País Vasco. Y a la vez, sin duda, se ha convertido ya y el proceso no hará sino acentuarse con el tiempo, en signo de identidad de la nueva Bilbao, de la Bilbao post-industrial que mira al siglo XXI con la perspectiva de convertirse en una gran ciudad turística y de servicios y, en esa medida, en urbe representativa de la especificidad política vasca. Marcando, además, todas las diferencias con el resto de España al mirar en la elección de la imagen del museo a E.E.U.U., hacia fuera y hacia lo nuevo, en lugar de hacia dentro y los vínculos históricos tradicionales»¹².

Si volvemos a continuación nuestra mirada a Medellín, la principal ciudad industrial de Colombia, nos encontramos con una situación de partida muy similar a la del «Bilbao-preGuggenheim»: crisis urbana, mala imagen exterior debido a la violencia y la aparición puntual de una oportunidad de cambio. Estas similitudes y el aparente éxito obtenido por el Museo Guggenheim a juzgar por los datos ofrecidos por sus gestores¹³, explican que las autoridades de la ciudad colombiana tomaran buena nota de la experiencia vasca en el momento de definir los objetivos del proyecto «Medellín, Ciudad Botero» entre los que se incluían, según el historiador Carlos Arturo Fernández, Profesor de la Universidad Nacional y uno de los responsables del proyecto museográfico¹⁴:

— *Mejorar la calidad de la vida urbana, utilizando el Museo para recuperar el centro de la ciudad, una zona violenta y degradada abandonada por los peatones. La idea básica del proyecto era con-*

¹² JIMÉNEZ, José: «Templo y palacio laico», en Tribuna de *Revista de Museología*, n° 17, 1999, p. 9. Otra opinión sobre el museo es la ofrecida por el arquitecto Antón Capitel: «...el Museo se ha entendido como una forma externa, como una escultura habitable, un 'bulto' urbano. La brillantez que en este objetivo alcanza es enorme, y como es una cuestión plástica, solo cabe decir que a la vista está. El trozo de Bilbao que le sirve de soporte ha quedado absolutamente transformado con su presencia: una gran joya reluce en medio de la hosca y gris ciudad que la rodea, rescatándola y volviéndola atractiva.»; CAPITEL, Antón: «El Museo Guggenheim Bilbao de Frank Gehry», en *Revista de Museología*, n° 17, 1999, p. 41.

¹³ El director comentaba que se había triplicado el número de visitantes frente a las expectativas inicialmente planteadas. En 1999 el Museo había recibido 2.500.000 de visitantes, y los 14.000 millones de pesetas invertidos en el proyecto se habrían recuperado dos años después teniendo en cuenta los beneficios económicos producidos en la ciudad, que se estimaban en torno a los 31.000 millones de pesetas. Todas estas cifras son recogidas de Cfr. VIDARTE, ..., op. cit., n. 6.

¹⁴ FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo: «El arte como nuevo centro. La donación de Fernando Botero en el Museo de Antioquía», en *Artes. La Revista*, n° 1, vol. 1 (enero/junio 2001), Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquía, pp. 81-85. Quiero agradecer en especial al Profesor Fdez. Uribe su amabilidad y generosidad al facilitarme, además de todas las explicaciones necesarias, sus publicaciones de difícil acceso desde nuestro país, claves para entender el arte contemporáneo colombiano y antioqueño y el papel que el nuevo Museo juega en él.

vertir el nuevo Museo en el «núcleo generador de la recuperación de un sistema de edificios y espacios públicos en la ciudad»¹⁵.

- *Reforzar y reestructurar las infraestructuras culturales de la ciudad.* El Museo, tal y como ha sucedido en Bilbao, actuaría como un potente estimulador de las iniciativas culturales del resto de instituciones locales¹⁶, constituyendo la pieza clave de un gran eje cultural metropolitano integrado por otros centros culturales como el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), la Casa Museo de Pedro Nel Gómez y el Museo Universitario de la Universidad de Antioquía, entre otros.
- *Conservar e incrementar el patrimonio cultural*, recuperando una pieza importante del patrimonio monumental local, el Antiguo Palacio Municipal, un edificio art decó de 1937, a la vez que se potencia la creación artística a través del conocimiento de obras de maestros internacionales hasta entonces no expuestos en Medellín.
- *Democratizar la cultura y el arte*, facilitando el acceso a la misma de toda la población, incluidas las capas sociales más débiles, y haciendo del museo un lugar abierto a todos para reflexionar sobre la situación del país¹⁷.
- *Reforzar la identidad colectiva*; en una sociedad como la colombiana

¹⁵ Esta era la idea central del Plan 'Génesis Medellín Cultura Viva', elaborado por los arquitectos Diego Agudelo, Luis Fernando Arbeláez y Luis María Arias, conectando el proyecto con otros planes de urbanismo como el Plan de Protección Patrimonial, que forma parte del Plan de Ordenamiento Territorial del Área Metropolitana, POT, cfr. <http://www.elcolombiano.com/>. Este plan incluía incentivos tributarios y estímulos a las construcciones y rehabilitaciones de la zona, y dentro del POT la reapertura del Museo era considerada como un proyecto estratégico para la ciudad; de hecho, en la publicidad institucional se presentaba del siguiente modo:

«El Centro Histórico: la creación de espacios públicos de calidad cultural en el entorno y las áreas de aproximación al Museo, impulsarán el mejoramiento de la calidad de otros espacios e inmuebles, constituyéndose así en el elemento generador de la recuperación del Centro como patrimonio de la comunidad.

El Sistema Cultural Metropolitano: El proyecto Museo de Antioquía, será el punto de partida de una intervención urbana global de estructuración del Sistema Cultural Metropolitano, en torno al eje conformado por la Avenida La Playa (Teatro Pablo Tobón Uribe), la Avenida De Greiff (Plaza Minorista) y su proyección sobre el costado occidental del río Medellín (Biblioteca Pública Piloto y el Museo de Arte Moderno de Medellín). Este proyecto concibe a su vez la intervención sobre la senda del río para contribuir al carácter de eje integrador, como parte de la estrategia de consolidación del Centro Metropolitano», cfr. folleto op. cit., n. 10.

¹⁶ Marta Ligia Jaramillo, directora del Museo El Castillo, opinaba «Los visitantes que llegarán a Medellín, sin duda, van a querer visitar las otras entidades. Nosotros nos estamos preparando con una programación de altura. Las diferentes entidades que hay en Medellín tienen una vocación muy definida y creo que cada una se va a fortalecer.» Cfr. <http://www.elcolombiano.com/>.

¹⁷ «Frente a la idea del museo como mausoleo del arte y de la cultura, o como panteón donde se conserva la memoria de los que antiguamente fueron capaces de crear una gran obra, el legado de Fernando Botero abre el Museo de Antioquía hacia el futuro: lo convierte en terreno de reflexión viva acerca de nuestra realidad, en medio por excelencia de la experiencia estética colectiva y de la libre formación de la creatividad de todos los ciudadanos, y en impulso definitivo para la nueva producción artística.»; cfr. FERNÁNDEZ, ..., op. cit., n. 14.

en la que las clases sociales están muy separadas¹⁸, el museo actuaría como medio de integrar e ilusionar a la población en un proyecto conjunto¹⁹.

- *Proyectar una imagen positiva de la ciudad al exterior* y convertir a la capital antioqueña en el centro cultural más importante de América Latina. «*Ya es hora de que a nuestra ciudad y a nuestro departamento los identifiquen por sus artistas, para dejar atrás los paradigmas negativos de la violencia*» manifestaba recogiendo la opinión popular el entonces Gobernador de Antioquía, Álvaro Uribe Vélez, actual Presidente de la República²⁰.
- *Atraer el turismo*, abriendo nuevas fuentes económicas para la ciudad, entre ellas la del turismo cultural, las expectativas de la prensa estimaban en 50.000 al año los visitantes que podrían ser atraídos por el museo²¹.

¹⁸ La literatura ha reflejado perfectamente esta situación y Medellín se describe como dos ciudades que viven la una a espaldas de la otra: «*Rodrigo siguió viendo a Susana, casi viviendo con ella, viéndola todos los días desde ese día. Ya al siguiente, por la mañana, regresaron juntos a El Poblado, el barrio de Medellín donde vivían. A El Poblado, porque Medellín, el resto de Medellín, es decir casi todo Medellín, era invivible para ellos. No sabían nada de la otra ciudad. La de los pobres, la de los muertos. La de la gente que no se moría de infarto ni de vieja sino de bala o cuchillada. Su mundito se reducía a ese vecindario que domina la ciudad desde las colinas: verde y sin aceras, plagado de edificios altos y bajos, de casas asediadas por los constructores, de carros blindados, de piscinas privadas, parques particulares, gimnasios, campos de golf y canchas de tenis, de centros comerciales mal copiados de Miami, tan irreales y postizos como un Disney World transplantado a un valle andino de los trópicos.*

Abajo estaba la peste. Ellos se encerraban en las fortalezas de las colinas mientras abajo la peste hacía estragos. No era cólera ni bubas y ni siquiera sida; era plomo, puro plomo lo que se iba llevando al cielo por puñados, por racimos, las abmitas de la gente de su ciudad. Al menos a los de abajo. A los de arriba menos, pues vivían más protegidos, ellos, y todos como Susana y Rodrigo, encerrados en sus fortalezas, rodeados de mallas, perros policías, puertas eléctricas, citófonos, porteros, guardaespaldas, circuitos cerrados de televisión, vigilantes, guachimanes, alarmas. Adentro todo era tibio y tranquilo, como un útero, y se podían contar cuentos; porque abajo la realidad superaba cualquier cuento y lo único que se le ocurría contar a la gente eran historias de atracos, de robos, de secuestros, de sicarios.»; cfr. ABAD FACIOLINCE, Héctor: *Fragmentos de amor furtivo*. Bogotá, Editorial Alfaguara, 1998, pp. 17-18.

¹⁹ «*El museo es, en definitiva, una de las vías más potentes para fijar la identidad colectiva en los escenarios urbanos en los que se desarrolla la vid contemporánea. Superado en intensidad en esa función tan sólo por los deportes de masas, estructurados como espectáculo y negocio, también consustanciales a la complejidad de estratos sociales que configuran nuestras comunidades, el museo se sitúa sin embargo en un espacio espiritual que le permite situarse aparentemente por encima de las contradicciones sociales. Los espectáculos deportivos abren la vía de la confrontación y la opción partidista, de la identidad en la confrontación, mientras que el museo supera la confrontación de partes, es una instancia de integración.»*; cfr. JIMÉNEZ, ..., op. cit., n. 12, p. 8.

²⁰ Opinión recogida en la página web del museo: <http://www.educame.gov.co/museos/man-tioq/urbana.htm>.

²¹ La prensa local se hacía eco de las aspiraciones de los empresarios hosteleros de la zona; uno de ellos manifestaba al conocer la noticia de la instalación del Museo: «*Fue la mejor noticia que nos pudieron dar. La principal debilidad del hotel, que es el deterioro del entorno, va a desaparecer.*» Y entre los planes de los hoteles de la zona se planteaba el diseño de actividades complementarias al Museo, programando también exposiciones alternativas. A juzgar por estas opiniones, la apertura de este centro cultural suscitó grandes expectativas y sueños en los que se veía el centro de Medellín lleno de «*ejecutivos, artistas y académicos*»; el objetivo era hacer de Medellín una capital empresarial y cultural. <http://www.elcolombiano.com/proyectos/ciudadbotero.htm>.

El sueño de Pilar Velilla, Directora del Museo, era «*convertir al Museo de Antioquía en una entidad viva, no sólo en un sitio para exhibir obras de arte. Un museo que se relacione con la ciudad, con la región y el país en todas sus expresiones; que el Museo sea espejo del país, donde se debatan los temas que interesan a Colombia y se exhiban cosas que se relacionen con su historia y cultura. Queremos ser un destino turístico nacional e internacional; tener una prioridad por el público infantil y abrir las puertas a quienes no tienen acceso económico*»²².

Fernando Botero y Medellín: «el amor por la ciudad»

No puede olvidarse que el punto de partida de toda esta arriesgada aventura (como tal debería calificarse si tenemos en cuenta el estado del país), se sitúa en una circunstancia puntual: la relación de Fernando Botero con su ciudad natal. Es de sobras conocida la trascendencia internacional de dicho artista por lo que nos parece redundante e innecesario ahondar en este punto, sin embargo quizás se ha difundido menos en Europa la importancia que se le concede como artista de vanguardia en la plástica colombiana. De él dice Beatriz González, conservadora del Museo Nacional de Colombia (Bogotá): «*En cuanto a la pintura, la obra de Fernando Botero encarnó el espíritu más rebelde. La religión, los militares y el Estado son tres baluartes bajo los cuales ha transcurrido la vida nacional. Botero hizo de ellos su tema para ejercitar un tipo de humor pictórico*»²³. Y para el profesor colombiano Carlos Arturo Fernández, Botero inicia una valiente línea de trabajo en un momento en que en el mundo del arte se imponían con fuerza otras tendencias más conceptuales y menos figurativas²⁴.

A pesar de haberse convertido en un artista viajero y emigrante y de residir desde hace años en Europa, Fernando Botero no ha perdido el vínculo emocional ni artístico con su ciudad de origen, siempre presente en su pintura. Botero ha manifestado constantes gestos hacia Medellín,

²² MAZO, Juan Carlos: «Los museos en Medellín: obras de arte en gestión», en *El Colombiano*, 18 mayo 2001.

²³ GONZÁLEZ, Beatriz: «Caminos de Arte Moderno. Aproximación estética a la historia del arte colombiano a través de la colección del Museo Nacional de Colombia», en *Revista de Museología*, n° 10, febrero 1997, p. 40.

²⁴ «...Botero se atreve a plantear una pintura sin esguinces ni disculpas; nos obliga a detenernos frente a cada uno de sus cuadros; nos tranquiliza con sus juegos de colores y sus superficies perfectas; nos encanta con temas gustosos y composiciones transparentes; nos envuelve con el movimiento de las formas esféricas que hacen entender que la espacialidad del cuadro se extiende hasta nuestra posición de espectadores; y finalmente, nos atrapa con una multitud casi infinita de pequeños detalles que van llevando la mirada sin descanso por toda la obra para su más intenso disfrute. Así, nos invita a mirar con una intensidad y una sabiduría que parecía haber quedado en el pasado; todo es entonces fácil y espontáneo, pero no hay pintura más pensada y artificial.»; cfr. FERNÁNDEZ, Carlos Arturo: «El Medellín de Botero, un universo de sentido», en *Donación Botero Museo de Antioquía*. Medellín: Villegas Editores, 2000, pp. 20.

que culminaron en el 2000 con la donación completa de su obra al Estado colombiano, una iniciativa sin precedentes en la historia del país. Décadas atrás, en 1977, se inauguraba en el antiguo Museo de Antioquía la Sala Pedrito Botero, abierta en memoria del fallecido hijo del artista, con quince cuadros, entre ellos la famosa *Mona Lisa* (1961) y *Pedrito a caballo* (1974). Años después, en 1986, se colocaba la primera obra pública donada por Fernando Botero a la ciudad. Es un *torso femenino*, popularmente llamado *la gorda*, emplazado en Parque Berrío, el espacio fundacional de Medellín, uno de los lugares simbólicos más importantes de la ciudad. A ésta siguieron otras donaciones: así diez años después, en 1994 un monumental *Pájaro* era colocado en el Parque de San Antonio, una amplia plaza diseñada como lugar de esparcimiento para los ciudadanos que han hecho de ella uno de sus lugares favoritos los fines de semana. Años después esta escultura fue volada en un atentado terrorista en el que murieron numerosas personas; hoy puede verse la escultura reventada por la bomba y a su lado una nueva, en señal de la voluntad colectiva de no olvidar el hecho, sin dejar por ello de seguir adelante en el camino hacia una convivencia pacífica.

«Imposible borrar del cuerpo y de la memoria de la ciudad un hecho como éste que incluso ya ha sido apropiado simbólicamente no sólo por los directamente afectados o por los deudos de las víctimas, sino por la comunidad en general, convirtiéndose así en parte del imaginario urbano de nuestra ciudad. No en vano la escultura se cubre de flores en el aniversario del trágico hecho, lo que ciertamente no sucede en otros espacios asociados con tragedias incluso de mayor magnitud y que han sido borradas a través de las estrategias del olvido y de la asepsia que practican en muchas ocasiones nuestras instituciones.»

El universo simbólico que ahora connota la escultura lo constituye el auténtico tatuaje de unas memorias que no pueden ser excluidas de ella: los agujeros producidos por la metralla, las deformaciones sufridas por la onda expansiva, los cambios de significación experimentados no solo por las memorias biológicas sino por las memorias construidas por los diferentes registros de los medios de comunicación masivos»²⁵.

Es probable que este acontecimiento reafirmara al artista en su voluntad de influir en un cambio de la situación de la ciudad, intentando con-

²⁵ Jairo MONTOYA GÓMEZ y Jaime XIBILLÉ MUNTANER: «El nacimiento de un símbolo», acerca de la escultura *El Pájaro* de Fernando Botero, situada en el Parque de San Antonio; publicado en V.V.A.A.: *De la villa a la metrópoli. Un recorrido por el arte urbano en Medellín*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Medellín, 1997, pp. 95. Sobre este espacio público comentan además: «La ubicación de las diferentes esculturas que hoy habitan el parque de San Antonio sugiere una verdadera ‘rosa de los vientos’ del imaginario escultórico de Medellín. A diferencia de muchos otros ejemplos de escultura monumental que abundan en Medellín y que dado su montaje alejan cualquier interrelación cuerpo a cuerpo entre ellas y los habitantes de la ciudad, estas ‘esculturas’ del parque de San Antonio convocan una auténtica participación: son esculturas para tocar, para girar a su alrededor, para abrazarse en muchas ocasiones a ellas en el momento de su fotografía; incluso para soportar las múltiples escrituras que dejan de ser grafitis para convertirse en memorias de los que con ellas se han citado».

vertir a Medellín en un centro artístico y cultural de primer orden en América Latina. En consecuencia, en abril de 1997 el artista ofrece su colección a la ciudad. Tras diversos avatares que llegaron a hacer peligrar la donación²⁶ (entre ellos la falta de respuesta de las autoridades locales), Botero decide entregar parte de la misma (su colección de grandes maestros) a Bogotá, ante el apoyo recibido por parte del Alcalde y del Banco de la República. Este acontecimiento hizo reaccionar a las instituciones locales y la Administración de Medellín hace del proyecto su objetivo fundamental.

«Así, de manera insólita en la historia de Medellín, la ciudad ha visto que el arte puede convertirse en un motor de cambio: de la cultura representada por un museo-mausoleo casi cerrado, que en cierto sentido ejemplificaba una cultura muerta, se pasa a la afirmación de ‘Medellín, cultura viva’ que sirvió de eslogan al proyecto.»²⁷.

La donación definitiva a Medellín consta de 85 obras del artista, 21 pinturas de otros artistas internacionales, entre ellas obras de Matta, Tapiés, Barceló, Rauschenberg, Stella, Schnabel y Sam Francis, además de las 14 esculturas monumentales que hacen del conjunto de obras custodiadas por el Museo antioqueño la principal colección pública internacional de obras del maestro colombiano, y de ahí el lema «Medellín, Ciudad Botero» que desde entonces ostenta con orgullo la ciudad.

²⁶ Pilar Velilla Moreno, Directora del Museo, informa de los avatares sucedidos con la donación y la historia reciente del museo en el texto «Biografía de un sueño» incluido en el catálogo *Donación Botero Museo de Antioquia*. Medellín: Villegas Editores, 2000, pp. 9-17. Respecto a la cesión de parte de la obra a Bogotá, explica lo siguiente: «Después de seis meses de conversaciones y propuestas, aún no se llegaba a una decisión y fue entonces cuando el Alcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa, propuso a Botero construir un museo destinado exclusivamente para sus obras. El artista, agradecido, decidió entregarle a esa ciudad, en cabeza del Banco de la República, 190 obras suyas y de artistas internacionales que componían su colección privada. La noticia levantó revuelto y fueron muchos los que llegaron a pensar que Botero le quitaría a Medellín su donación, cosa que jamás ocurrió, pues el artista se sostuvo en su promesa y, al contrario de lo que se pensó, aumentó en varias ocasiones el número de obras. En ese momento el Alcalde Gómez Martínez tomó la determinación de comprar el antiguo Palacio Municipal y el parqueadero a las Empresas Públicas de Medellín, entidad que apoyó y facilitó el proceso, al disponer de inmediato la venta del edificio y la evacuación del 60% de su capacidad, para dar paso a la histórica renovación arquitectónica. Paralelamente se iniciaron procesos de compra y demolición de los inmuebles vecinos, para la construcción de la Plaza Botero, un espacio de 7.000 metros cuadrados, y ubicar en él las 14 esculturas monumentales de Fernando Botero. (...) Esta es la breve historia de cómo revivió un museo en medio de una ciudad aporreada por la violencia irracional. La zona a su alrededor floreció, y las construcciones ruinosas cedieron su lugar a una plaza poblada de esculturas. El Museo creció para llenar sus nuevos espacios de niños fascinados ante su propia y desconocida historia, y de adultos que habrán de descubrir un mundo de sensaciones que hasta ahora les han sido negadas.»

²⁷ Carlos Arturo FERNÁNDEZ, ..., op. cit., n. 23.

El Museo de Antioquía: presente, pasado y futuro

El Museo de Antioquía es ya una institución centenaria fundada en 1881, cuando la ciudad tenía 57.000 habitantes, a partir de la fusión de dos colecciones particulares: la de D. Manuel Uribe Ángel y la del Coronel Martínez Gómez, reuniéndose objetos muy diversos, desde documentos históricos, armas a obras de arte colonial o cerámica precolombina que se fueron enriqueciendo a lo largo del siglo XX con obras de los más importantes artistas antioqueños (Fco. Antonio Cano, Eladio Vélez, Marco Tobón Mejía y Pedro Nel Gómez, entre otros).

Hasta el momento de la donación, que coincide con un cambio en la dirección del Museo a partir de entonces en manos de Pilar Velilla Moreno, el Museo de Antioquía, el primer museo de Medellín y el segundo en importancia en Colombia, sufría algunos de los problemas seculares de los museos latinoamericanos²⁸. A saber, escasez de recursos, por tanto problemas financieros que a su vez condicionaban los trabajos y exposiciones desarrollados por el museo, falta de espacio, además de poca proyección en el entorno con la consiguiente ausencia de reconocimiento social, e inexistencia de conexión con otras infraestructuras culturales de la ciudad. El Museo, con sus problemas, no hacía sino reflejar la situación del país.

Situado desde 1955 en la antigua Casa de la Moneda del Banco de la República, en las proximidades de Parque Berrío, la donación de la colección de Botero requería como condición fundamental un mayor espacio expositivo que la antigua sede del Museo no podía ofrecer. Los 1.500 metros cuadrados no eran suficientes y por ello se barajaron varias posibilidades en busca de una moderna sede. En un primer momento se pensó en instalar el nuevo Museo en la antigua Fábrica de Licores de Antioquía, un edificio industrial situado en Aguacatala, una población del área metropolitana; esta opción finalmente se deshechó porque las

²⁸ Una información más completa de todo este tema puede obtenerse en GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (coord.): «Dossier Museos de México, Centroamérica y Caribe», en *Revista de Museología*, n° 20, octubre 2000, donde se incluye el artículo de HERRERO URIBE, Pilar: «Museos centroamericanos: tendiendo puentes», pp. 63-67. Centrándonos en Colombia, este país cuenta con una importante lista de museos, entre ellos el Museo del Oro, el Nacional de Colombia y el del Banco de la República en Bogotá, además de los existentes en Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), el Museo-Cementerio de San Pedro, el Museo del Castillo y la Casa-Museo del artista colombiano Pedro Nel Gómez. Para más información consultar: ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ: *Museos de Bogotá*. Bogotá, Villegas Editores, 1989; LÓPEZ PÉREZ, M^a Pilar: «Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia», en *Revista de Museología*, n° 15, octubre 1998, pp. 74-77; MORALES DE GÓMEZ, Teresa: «Museo de Arte Colonial. Introducción al proyecto museológico», en *Revista de Museología*, n° 15, octubre 1998, pp. 78-81; GONZÁLEZ, Beatriz y SEGURA, Martha: «Obras en prisión. Una estrategia para el traslado de colecciones», en *Revista de Museología*, n° 15, octubre 1998, pp. 105-110.

autoridades municipales abogaban porque el Museo se quedara en el centro de Medellín, integrándolo como parte fundamental del Plan Estratégico en el que se incluía la recuperación del centro de la ciudad.

La fuerza y seriedad que llegó a cobrar el proyecto fue tal que ilusionó no sólo a la sociedad civil, sino que concitó la participación de las principales empresas del país. Así entre otras y ante la necesidad de encontrar un edificio bien situado, Empresas Públicas de Medellín cedió la sede principal de sus oficinas, el Antiguo Ayuntamiento, un magnífico edificio Art Decó inaugurado en 1937 situado en la calle Carabobo junto a la calle Boyacá, en el centro histórico de la ciudad; por su parte, Bancolombia financió la campaña educativa que dio a conocer el Museo en la comunidad²⁹.

La remodelación de dicha construcción para adaptarla a su nueva función expositiva fue realizada por el Grupo Stoa integrado por los arquitectos Emilio Cera, Beatriz Jaramillo, Tomás Nieto y el historiador Darío Ruiz, seleccionado en un concurso de ideas al que se presentaron 33 propuestas. Tras una serie de completos estudios previos las obras se iniciaron en enero de 2000, concluyéndose en septiembre del mismo año con el traslado de las piezas del antiguo museo y la instalación de la colección de Fernando Botero, bajo la vigilancia del propio artista. La antigua sede del Museo pasa a formar parte de los espacios alternativos de la nueva instalación como lugar destinado a exposiciones de artistas jóvenes y centro de formación.

Teniendo en cuenta el valor histórico y artístico del inmueble, una de las primeras construcciones modernas de la ciudad, y la calidad de los espacios y estructuras conservadas que incluía once pinturas murales del maestro Pedro Nel Gómez, los criterios que rigieron la rehabilitación fueron la mínima intervención, el respeto a todos los materiales originales de interés (entre ellos unas magníficas carpinterías y ornamentos decorativos decó) y la recuperación de la distribución espacial original, incluyendo los suelos con piso de granito, los patios con jardines, el amplio hall y escalera y los salones con elevados techos. A la vez se trabajó en la adecuación de las salas expositivas para albergar las distintas partes de la colección, adaptándolas a las vigentes normas de control antisísmico, temperatura, humedad, iluminación y seguridad. En la actualidad el Museo ocupa unos 9.600 m² de los 14.000 m² del edificio, donde se disponen, además de las salas de exposición, la Escuela de Artes, el Taller de Conservación y Restauración, un Auditorio y otros servicios de cafetería,

²⁹ Otras empresas participantes fueron: Suramericana, Avianca, Noel, Bolsa de Medellín, Delima Marsh, la Dirección de Aduanas e Impuestos Nacionales, Panalpina y Vestimundo.

tienda, etc. Esta contrucción se complementa con un espacio público, la llamada Plazoleta de las Esculturas, de 7.500 m² donde se situaron las esculturas monumentales de Botero. La apertura de este nuevo espacio público, situado en las proximidades de Parque Berrío, el corazón histórico de la ciudad, conllevó la compra o expropiación de numerosas propiedades, junto con la demolición de dos manzanas. El coste total del proyecto ascendió a 130 millones de dólares.

La inauguración del museo el 14 de octubre de 2000 fue toda una declaración de intenciones del papel cultural que la institución quería desempeñar en el Medellín metropolitano del futuro: básicamente un proyecto educativo y democrático en el que los verdaderos protagonistas fueron los niños, 5.000 en total, que visitaron el nuevo museo guiados por el propio artista, y cuya presencia era un anticipo de la escuela infantil que quería desarrollar la nueva institución. Andres Pastrana, entonces Presidente de Colombia, manifestaba en el acto institucional que la donación de Botero era *«el acontecimiento cultural más importante que ha vivido Colombia desde los remotos años de la Expedición Botánica»*.

La reapertura del Museo vino acompañada de una importante e ingeniosa campaña publicitaria bajo el lema *«Medellín, Cultura Viva»*. Tomando como precedente la exitosa experiencia anterior desarrollada con motivo de la inauguración del Metro de Medellín, *«Quiere el Metro desde ya»*, orientada a desarrollar una conducta cívica entre los usuarios del transporte público, a la vez que a animar a optar por este transporte frente al automóvil, la nueva campaña perseguía despertar el sentido de pertenencia al Museo entre la población. En esta ocasión se diseñaron una serie de anuncios dispuestos por las principales avenidas de la ciudad donde se leía: *«Bienvenido al Paraíso»*, *«En Medellín la cultura abunda (asociado a un bodegón de Botero)»*, *«La cultura se aprende»*, *«Paraíso cultural»* (con las imágenes de Adán y Eva de Botero). El objetivo era ofrecer una imagen positiva, dinámica y alegre de la ciudad, vinculando llamativas frases a imágenes de las obras donadas por Botero a la ciudad que se exhibían en el nuevo centro cultural. Evidentemente, en cada uno de estos carteles aparecía el logo de una de las instituciones o empresas patrocinadoras del evento, con lo cual éstas obtenían un beneficio indirecto, de prestigio al vincularse a un *«acontecimiento histórico para la ciudad»*.

La respuesta del público no se hizo esperar y el 18 de mayo de 2001, Día Internacional del Museo, a pocos meses de la reapertura del centro, la prensa local se hacía eco del éxito obtenido.

«Para empezar, el Museo de Antioquía, en seis meses, batió los presupuestos que se tenían para un año, pues el público ha respondido positivamente a su convocatoria. Hasta 1997, el Museo era visitado por cerca de 30.000 personas al año.»

Luego de la inauguración de la nueva sede se tenía el presupuesto de que de octubre de 2000 a octubre de 2001 la asistencia iba a ser de 300.000 personas, pero ya en enero de este año se había cumplido ese presupuesto y en este momento son más de 400.000 las personas que han ido a conocer la colección que incluye obras de la donación de Fernando Botero y otros artistas colombianos e internacionales»³⁰.

En ese momento, hace poco más de un año, ya se habían cumplido los objetivos del plan estratégico desarrollado para el Museo en el año 1997 y empezaban a definirse los del nuevo plan concebido para los diez años siguientes.

Luces y sombras de un proyecto singular

«Con este museo, Medellín sí le da cien vueltas a Nueva York», opinión expresada por uno de los visitantes del museo y recogida por la periodista Ana Cristina Navarro³¹.

Entre los *logros* del proyecto pueden contarse los siguientes:

- *Reutilización de un inmueble histórico importante para la ciudad:* el Antiguo Palacio Municipal diseñado por la oficina de arquitectos H. M. Rodríguez e hijos, entre los que se encontraba el artista Pedro Nel Rodríguez, autor de las once magníficas pinturas murales que lo decoran.
- *Revitalización del centro histórico y apertura de espacios públicos para la población.* Hasta 1997, el centro histórico de Medellín había sufrido un grave proceso de depresión y desprestigio; con esta intervención se perseguía hacer de la zona un espacio *«amable y seguro»*

³⁰ MAZO, Juan Carlos: «Los museos en Medellín: obras de arte en gestión», en *El Colombiano*, 18 mayo 2001. Ese mismo mes Ana M^a Cano afirmaba lo siguiente en *Museo. La revista del Museo de Antioquía*: «El proyecto urbanístico de reconvertir esta zona central a partir del edificio que es patrimonio histórico, ha jalonado un cambio fundamental en todos los alrededores que han comenzado a sacar su cara: donde había locales oscuros y sórdidos ahora se avizora un panorama lleno de arte, de árboles, de espacio público amable donde permanecer, con espacios amplios para que el transeúnte recorra y sitios de encuentros cotidianos agradables.

La afluencia nutrida de visitantes hacia el Museo de Antioquía y la Plaza Botero, de todas las proveniencias, ha dotado al toque de las esculturas de un agüero de buena suerte según la imaginiería popular; por esto algunas de las obras de la Plaza han perdido su pátina y muestran el brillo del cobre. El hecho de abrirse en pleno centro un espacio público dotado como parque y como centro cultural de interés, ha revitalizado una alegría y un optimismo ciudadano porque era habitual que las obras urbanas apuntaran siempre en primer término a ampliar la infraestructura para vehículos o para la industria y no a dotar a la gente de oportunidades urbanas y culturales enriquecedoras. En esto, sumado a la identidad cultural que va adquiriendo Medellín en torno a este mega proyecto hacen parte de lo que el Museo de Antioquía ha significado como transformación urbana.»; cfr. CANO, Ana M^a: «Vidas paralelas», en *Museo. La revista del Museo de Antioquía*, mayo 2001, p. 13.

³¹ NAVARRO, Ana Cristina: «Un Museo en Antioquía. El arte de Botero redime a Medellín», *El País*, 22 octubre 2000, p. 8 Domingo.

para turistas y habitantes, en palabras de los autores del proyecto. Más aún, el Museo se encuentra situado en su nuevo emplazamiento en las vías principales de la ciudad colonial (Calles Carabobo y Boyacá), que se pretenden recuperar para los viandantes por su importancia histórica y simbólica como espacio fundacional de la ciudad.

- *Incremento del conocimiento de la historia local.* La reordenación de la colección, el estudio de la misma y la puesta en marcha de otros proyectos de investigación a cargo de historiadores y críticos ha producido un mejor conocimiento de la tradición artística local, sus conexiones con el resto de Colombia y su proyección internacional. Todo ello, en forma de una nueva presentación de las obras y de la puesta en marcha de campañas educativas redundará en la mejora de la educación e, indirectamente, en el aprecio de la población hacia su propio patrimonio y cultura.
- *Aumento de la autoestima colectiva de la sociedad civil.* En una sociedad tan crispada como la colombiana, nunca hasta este momento un proyecto cultural había suscitado tanta ilusión y la participación de los principales agentes de la sociedad civil, la población entre ellos, hasta tal punto que puede decirse que en su momento se convirtió en un caso único en el país.
- *Mejoras sociales a través de programas educativos y de reinserción de población marginal.* La zona en la que se encontraba situada el Museo antes de la remodelación se hallaba ocupada por algunos de los sectores más desfavorecidos de la ciudad (prostitutas, drogadictos e indigentes). El proyecto Ciudad Botero se dedicó también en parte a estos, integrando entre sus planes a 700 de las 2.000 prostitutas censadas en la zona. Asimismo, el Museo ha dado desde el comienzo de su nueva etapa una importancia decisiva a la educación infantil a través de las visitas escolares y de la puesta en marcha de la propia escuela del Museo.
- *Reconocimiento internacional.* Además de las numerosas noticias recogidas por la prensa internacional acerca del proyecto, desde 1998 el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) lo ha incorporado a sus acciones, encargándose de su difusión internacional.

Por otro lado, se advierten algunas *debilidades* como:

- *Dependencia del contexto: situación crítica del país.* Una institución pública como el Museo de Antioquía, aunque intente otras vías

de financiación, sin embargo depende sustancialmente del apoyo de la Administración; en este sentido la actual situación del país, inmerso en un comprometido proceso de paz, es clave determinante en el futuro de ésta y otras instituciones.

- *Desaparición de parte del patrimonio histórico.* Aunque no de gran valor, el entorno del Museo estaba constituido por una serie de construcciones, algunas históricas y otras nuevas, en concreto dos manzanas de edificios que se sacrificaron para poder abrir ese gran espacio público en el que situar las esculturas de Botero. En opinión de algunos arquitectos, es reseñable en especial la desaparición de la trama urbana histórica ya que al derribar estas manzanas se han unificado dos espacios diferentes (la Plazuela Nutibara, un espacio tradicional de la ciudad, y Parque Berrío) dando lugar aun espacio «amorfo», todavía sin identidad urbana propia.
- *Musealización y estetización del espacio público*³². Si consideramos la calidad del diseño urbano de la Plazoleta de las Esculturas, podríamos aplicarle el juicio emitido por algunos críticos a otros lugares en los que la intervención en el espacio público se reduce a una operación de amueblamiento, es decir, a colocar esculturas «*amontonadas*» como si se tratara de cualquier otro objeto de mobiliario urbano. A ello se añade una nota de uniformidad al estar llena toda la plazoleta sólo con esculturas de Botero, quizás demasiado próximas entre sí. Esta intervención puede responder en parte a una «moda»: situar obras de Botero en espacios urbanos de importantes ciudades como Madrid, París, Florencia o Nueva York³³.

³² A tal respecto opina Fco. Javier Panera: «*Se termina dando la paradójica situación de que el artista que saca su obra del museo a la calle, termina contribuyendo a que la calle se transforme en algo parecido a un museo. La cuestión que debemos formularnos es si las prácticas artísticas, por el simple hecho de ubicarlas en un lugar determinado pueden verdaderamente por sí mismas interaccionar con el entramado social o si por el contrario, el espacio público no puede ser considerado sólo un espacio físico y en consecuencia no puede separarse de la idea de esfera pública*». Cfr. PANERA, ..., op. cit., n. 8, p. 203.

³³ Han sido numerosas las críticas a este tipo de actuaciones en España, en concreto haciendo referencia precisamente a esa «moda» de situar obras de Botero por todo el país: Fco. Javier Panero reclama un arte público de calidad y comprometido con una redefinición del espacio colectivo: «*Se trata en suma de reivindicar para el artista público la capacidad de ser algo más que un simple amueblador de calles, como si fueran salones burgueses, de evitar los antiguos criterios de monumento conmemorativo vinculados a la ciudad decimonónica, de ir más allá de la escultura transplantada de forma artificial e inconexa, o del mobiliario impuesto con unos objetivos meramente ornamentales y de estetización del espacio urbano, para saturarlo visualmente de uniformidad. Las 'gordas' de Botero en el paseo de Recoletos de Madrid o la obsesión por llenar de farolas y marquesinas Art Decó los centros urbanos, serían un perfecto ejemplo de esto último desde la óptica de los gustos tradicionalistas de las administraciones públicas de muchas ciudades españolas*». Cfr. PANERA, ..., op. cit., n. 8, p. 203.

- *Peligro de «reduccionismo» cultural.* El generoso gesto de Botero y la repercusión nacional e internacional que ha tenido, no pueden ocultar el peligro de que a partir de este momento la cultura y el arte de la región queden reducidos en exclusiva a su figura, ocultando otros artistas importantes que forman parte del patrimonio cultural colombiano.
- *Desviación de fondos de otros proyectos culturales.* El elevado coste de la operación —a pesar de que contó con financiación del propio artista— y la grave situación económica de las instituciones públicas obligaron a las autoridades municipales a captar fondos de otras actividades y proyectos. Esta situación, por otro lado, es habitual en la gestión cultural cuando se ponen en marcha proyectos de cierta entidad. Frente a estas críticas Beatriz Jaramillo, una de las arquitectos responsables del proyecto de intervención, manifestaba que *«el proyecto no puede verse como uno más y con la connotación de suntuario, como algunas personas han pretendido mostrarlo a la comunidad. Por un lado, la cultura no es suntuaria ni elitista, es la fundamentación de la identidad, es el factor dinámico que permite el crecimiento de una agrupación social y la convierte en interlocutor válido en el actual espacio de la globalización»*³⁴.
- *Desplazamiento de sectores tradicionales de la población.* La apertura de un nuevo espacio público frente al Museo conllevó como hemos comentado la necesidad de demoler una serie de viviendas y edificios, desplazando a una población tradicional (en su mayor parte pequeño comercio, sastres y peluqueros) que llevaba más de cuarenta años en la zona. Este colectivo ha manifestado su malestar al sentirse desplazado de la toma de decisiones, además de verse perjudicado económicamente ya que consideraban insuficientes las indemnizaciones y su traslado a otras zonas ha hecho que pierdan parte de su clientela habitual. Esta circunstancia suscitó críticas entre sectores de opinión que, además, calificaban de exagerado el coste del proyecto, considerando más oportuna la inversión directa del mismo en mejoras sociales de la población; se cuestionaba además la retirada o desaparición de la delincuencia de la zona por el mero hecho de abrir nuevas vías y espacios peatonales³⁵.

³⁴ Opinión recogida en la página web del periódico local *El Colombiano*; <http://www.elcolombiano.com/>.

³⁵ Cfr. Noticias aparecidas en la prensa local *El Colombiano* que pueden consultarse en la página web de este periódico; <http://www.elcolombiano.com/>.

Y el futuro ... ¿qué?

Tras analizar la génesis e historia del proyecto, podemos hablar de «Medellín, Ciudad Botero» como una iniciativa cultural para la paz —y éstas son palabras nuestras— muy interesante desde muchos puntos de vista, ya que reúne aspectos muy diversos relacionados entre sí, que permiten calificarlo como un proyecto de gestión integral del patrimonio novedoso en su momento en Colombia. Como hemos visto entre ellos se incluían aspectos urbanísticos (la reordenación de una zona muy degradada del centro histórico de la ciudad, ofreciendo a la ciudad y a sus habitantes un nuevo espacio público), artísticos (la recuperación de un edificio histórico, el reforzamiento de las infraestructuras culturales con la reapertura del Museo, con la consiguiente ordenación de la colección del mismo y el incremento del patrimonio cultural de la ciudad), sociales (mejora de la calidad de vida de la población, puesta en marcha de programas educativos y sociales entre ellos reinsertación de población marginal, refuerzo de la identidad colectiva) y, por supuesto, económicos (aumento del turismo en la ciudad a través de la mejora de la imagen externa y del atractivo que supone visitar el nuevo museo).

Durante toda la puesta en marcha del proceso la prensa local, recogiendo las opiniones de todos los participantes en el mismo, subrayaba la importancia del mismo, calificándolo de «*hecho histórico*» en la vida de la ciudad. Junto con el nuevo transporte metropolitano, el proyecto «Medellín, Ciudad Botero» se presentaba como el segundo proyecto de renovación urbana más importante en la historia contemporánea de la ciudad y como la gran iniciativa de integración ciudadana de la población. Muestra de ello ha sido la participación en el mismo de las principales instituciones del país y la ilusión generada entre los habitantes y sectores económicos de la ciudad.

Sin embargo, la grave situación actual que atraviesa el país, junto con el cambio político en la administración local, hacen peligrar el sueño de los empresarios e instituciones locales que veían en «Ciudad Botero» un proyecto visionario pero realizable, que alentó a las mayoristas de viajes a preparar el paquete de promoción de la ciudad en el exterior³⁶. Como contrapunto, otras voces experimentadas no confiaban a ciegas en el proyecto, enfriando la euforia general ante la constatación de que el

³⁶ La prensa daba cuenta cómo los directores de compañías aéreas, agencias de viajes y empresas hoteleras veían en el proyecto la posibilidad de vender la ciudad como «*la capital turística y cultural del continente*», y se tenían preparados paquetes promocionales para ofrecer no sólo en Colombia, sino también en Venezuela, Ecuador, Puerto Rico, República Dominicana, Argentina, Chile y, por supuesto, en E.E.U.U. Cfr. <http://www.elcolombiano.com/>.

problema era mucho más grave y que no se solucionaría «*por arte de magia*»³⁷. Los hechos posteriores, en tan sólo dos años, han venido a reforzar esta pesimista impresión.

¿Existe futuro para un proyecto cultural de este tipo, tan dependiente de la ayuda pública, en un país con un estado en crisis? Es difícil ofrecer un diagnóstico, más aún si la opinión procede de fuera, cuando ni tan siquiera en muchos casos los especialistas nacionales se atreven a ofrecer hipótesis con visos de realidad. Desde nuestro punto de vista, la compleja y dramática realidad colombiana puede impedir que el proyecto continúe y se amplíe; sólo si la situación nacional cambia y mejora, podrán darse pasos en la dirección planteada por los gestores del proyecto y para esto deberemos esperar al futuro. Sin embargo, no queremos dejar de insistir en hechos muy positivos como la ilusión generada en la ciudad y el cambio de la imagen exterior de Medellín que, por primera vez, aparece en la prensa extranjera ofreciendo una imagen distinta del país a la tradicionalmente reducida al narcotráfico y la violencia. En suma, el Museo de Antioquía, pieza clave del proyecto, se convirtió a partir del 14 de octubre de 2000 en el símbolo de una sociedad angustiada que deseaba —y desea— fervientemente un cambio hacia la paz.

Para concluir, quiero dejar constancia expresa de que es también intención de este artículo profundizar en otra manera de mirar la rica, activa y casi ignorada cultura colombiana contemporánea de la que forman parte no sólo Fernando Botero sino otros artistas plásticos tan poco conocidos (¡pero tan interesantes!) como Hugo Zapata, Luis Fernando Peláez o escritores tan famosos como Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, junto con Fernando Vallejo, Jorge Franco Ramos, Héctor Abad Faciolince, etc. Considero —y ésta es mi opinión personal— que los historiadores del arte tenemos todavía pendiente un compromiso para «*pensar América*» y contribuir, de este modo, a la superación de algunos de los lamentables y simplistas tópicos que desde esta orilla del Atlántico mantenemos todavía hoy hacia el otro lado, que es también el nuestro.

Agradecimientos

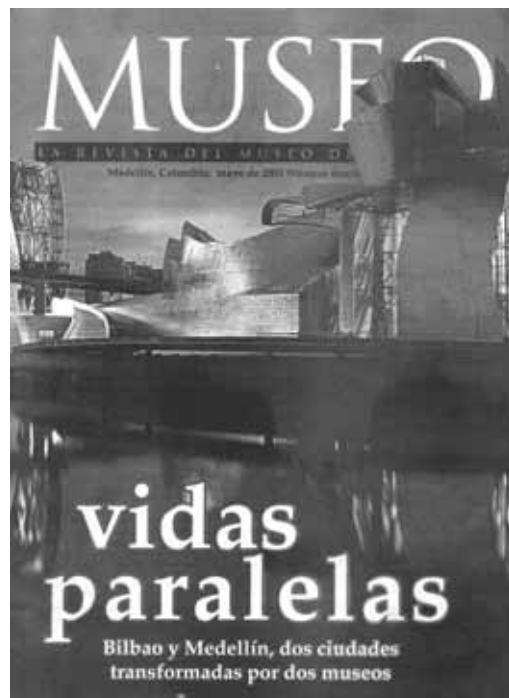
Este trabajo no hubiera sido posible sin la desinteresada y paciente colaboración de muchas personas, entre ellos el Dr. Carlos Arturo Fernández, Profesor de la Universidad de Antioquía, principal especialista en la obra de Fer-

³⁷ Esta es la opinión del urbanista Carlos Julio de la Calle: «*no creamos que por arte de magia vamos a tener todo el turismo del mundo porque tenemos la obra de Botero. El problema de Medellín es muchísimo más álgido que haber traído un redentor.*» Cfr. <http://www.elcolombiano.com/>.

nando Botero y miembro del equipo responsable del proyecto museográfico. También a la Dra. Patricia Schniter Castellanos, Profesora de la Universidad Pontificia Bolivariana, entrañable amiga y paciente lectora de éstas y otras páginas, que me ha proporcionado algunas de las imágenes más interesantes y curiosas de este trabajo. Martha Ortiz, Arquitecto del Servicio de Planeamiento, me ha manifestado continuamente su amistad dedicándome múltiples explicaciones sobre los proyectos de urbanismo y los complejos problemas del centro histórico de Medellín. Por último, a mis amigos Samuel R. Vélez y Felipe Uribe que me guiaron en una detallada, deliciosa e instructiva visita al Museo de Antioquía. A todos ellos va dedicado este texto, junto con todo mi cariño y respeto por su constante amor por su ciudad.



Portada del folleto institucional del Museo editado por Bancolombia.



Portada de Museo. Revista del Museo de Antioquía, mayo 2001.



Plano general del proyecto, imagen incluida en el folleto institucional del Museo.



Alzado de la fachada principal del Museo de Antioquia.



Zona de influencia del proyecto, imagen incluida en el folleto institucional del Museo.



Vista general de la Plazoleta de las Esculturas desde el interior del Museo. Foto de la autora.



Detalle de una de las esculturas de Botero, al fondo el Metro de Medellín. Foto de la autora.



Vistas interiores del Museo.



Carteles publicitarios de la campaña publicitaria «Medellín Cultura Viva».



El nuevo Museo como icono de la ciudad: Portada de la Guía de teléfonos de Medellín 2001-2002.



Reciente graffiti sobre una de las esculturas de la plazoleta. Imagen publicada en el periódico El colombiano, mayo 2001.