

## «A» de Alzate. Autenticidad nominal en una apropiación anacrónica del arte colombiano

Categoría 1: texto largo

Seudónimo: Dora Friengel

Cui mille sunt artes, mille sunt fraudes  
[Quien domina mil artes domina mil artimañas]

Horacio (citado por Mendax: 20)

La narración implica no sólo un desarrollo, sino, sobre todo, que ese desarrollo es la evocación constante de la  
avanzada y el riesgo

Raúl Dorra (513)

No pre-existen para el narrador más que normas negativas

Juan José Saer (156)

### 1

La mejor manera de atender al compromiso que supone un título como el anterior es, desde luego, empezar contando una historia. Esta tiene por protagonistas a los miembros de una familia antioqueña cuyo oficio era la gUAQUERÍA: los Alzate. El relato se desarrolla siguiendo dos líneas argumentales: 1) el proceso mediante el cual los Alzate (Julián, el padre; Miguel, Luis y Pascual, los hijos) abastecieron de cerámica a coleccionistas colombianos y extranjeros a principios del siglo XX y 2) el camino que siguieron para hacer pasar por auténticas varios miles de piezas de su entera invención, muestras de una sorprendente capacidad recreativa y de un talento más que singular para convertir el engaño en una forma de supervivencia y en lo que podríamos llamar provisionalmente una “ficción de identidad”. El escenario, por su parte, es cambiante: primero la quebrada La IguaNá, en lo que a principios de siglo XX era una zona rural de Medellín y ahora asentamiento marginal; luego, las laderas del barrio Enciso en la antigua calle Guarne de donde se obtenía barro, la vereda de Robledo y la calle Boyacá, esta última sede del comercio y buena parte de la actividad comercial de la ciudad; por último, las salas de los museos de historia natural de Nueva York y Europa, donde las falsificaciones fueron descubiertas por los sabios de la época.

Además de los Alzate, es protagonista don Leocadio María Arango (1831-1918), un prestante y acaudalado hombre de negocios de Medellín, quien gozaba de una cuantiosa herencia desde los seis años de edad, socio de la mina El Zancudo, accionista fundador del Banco Agrícola y del Banco Central, miembro de la Sociedad de Mejoras Públicas y concejal de Medellín, así como promotor del Bosque de la Independencia, hoy Jardín Botánico. También, recordado porque acumuló grandes cantidades de piezas precolombinas, para las que creó un museo privado y publicó un catálogo en 1905. Acciones que, como recuerda Les Field, marcaron un cambio de actitud ante objetos que hoy consideramos patrimoniales, toda vez que, hasta ese momento, las piezas de oro simplemente se fundían para vender el metal a precio de peso (2012: 13). Al parecer, incluso, desde los nueve años, Arango empezó a coleccionar animales disecados, insectos, mariposas, insignias coloniales y objetos prehispánicos, algunos de los cuales lo acompañaron hasta el fin de sus días.

Don Leocadio, además de ser uno de los más importantes capitalistas del país en la segunda mitad del siglo XIX, ejemplo del ascenso de una aristocracia de comerciantes y mineros en Medellín, era el digno representante de un interés en lo que para la época se llamaba la “antiquaria indígena” y en prácticas de coleccionismo que resultaron precursoras del interés actual en el patrimonio. Incluso, al parecer, la colección fue todo un referente para la magna obra de Manuel Uribe Ángel, publicada en París en 1885, la *Geografía del Estado de Antioquia*, la cual enseñaba varios grabados con piezas cerámicas, entre las que muy probablemente había algunas falsas, las mismas que se ven en el libro de Uribe, aquellas vejeces recién envejecidas de las que trata este ensayo. Aunque existen también quienes dicen que fueron los Alzate los que usaron la *Geografía* para construir sus pintorescos motivos. Las colecciones de don Leocadio María Arango fueron vendidas a mediados del siglo XX al Museo del Oro en Bogotá y al Museo de la Universidad de Antioquia, institución en cuyas salas reposan las piezas de los Alzate, declaradas desde hace medio siglo patrimonio cultural de la nación.

Un detalle adicional es que, además de su trabajo en la minería y en el sector bancario, don Leocadio logró fama por sus almacenes en el Parque Berrío, en cuyos mostradores y vitrinas exhibía para la venta artículos lujosos traídos del extranjero, muchos de los cuales canjeó por objetos arqueológicos. Pese a saber que parte de la fortuna invertida por Arango en la formación

de la colección complementó actividades de canje mediante las que intercambió objetos indígenas por mercancías suntuarias, poco podemos decir sobre las comunicaciones que había en las prácticas de exhibición de sus almacenes y las formas de presentación de sus objetos en el museo que construyó y al que dedicó los últimos años de su vida. Una mirada a fotografías de la época y a las ilustraciones que acompañan el listado de antigüedades puede mostrarnos homologías interesantes, como la disposición de objetos en las vitrinas, que de alguna manera remite a la organización de las piezas prehispánicas en los escaparates forrados de terciopelo negro, donde reposaban sobre bases forradas de terciopelo aquellas piezas atesoradas durante tanto tiempo.

De la familia, sabemos cosas fragmentarias, la mayoría de ellas por la versión de su historia que hizo Luis Fernando Vélez, quien se entrevistó con don Pascual Alzate en los años 60 e hizo en 1988 la primera exposición importante sobre el tema. Fue quizás en esta muestra donde surgió la tesis de que las piezas eran objetos artísticos y no vulgares imitaciones, trabajos merecedores de una contemplación estética. Para Jairo Upegui, autor de uno de los textos del catálogo, nunca existieron falsificaciones, pues eran interpretaciones muy libres de los referentes que ya se conocían y contaban con la anuencia de los que aparentemente se dijo que habían sido engañados. Reproducían las concepciones ideológicas del pueblo raso sobre su pasado aborígen, en una muestra de lo que el aparato educativo del Estado les inculcó. Por eso, no se trataría de una actividad artesanal, sino artística, con una carga ideológica determinante. Las piezas, según este argumento, serían una “salida creativa” que distorsionó el referente, pero que porta una visión cultural inducida, de interés y, a la larga, legítima. Según Upegui, hay piezas que logran imitar algunos rasgos de la cerámica Quimbaya, pero otros que abandonan cualquier referente y tratan más bien de incorporar rasgos aparentemente primitivistas a objetos utilitarios de clara inspiración occidental (Upegui en Universidad de Antioquia, 1988: s.p.).

Sabemos que Julián Alzate, el padre, era taxidermista, y que trabajó cazando y embalsamando animales para visitantes extranjeros. Al parecer, el contacto con los muñecos de barro comprados por extranjeros a los guaqueros le permitió conocer de primera mano la factura de los ídolos, y también, luego del contacto que tuvo con varios académicos suizos (Otto Fuhrmann y Eugène

Mayor, quienes venían en busca de piezas arqueológicas<sup>1</sup>), entender el aprecio que se empezaba a tener por esos objetos en Europa. Pascual, uno de los hijos, fue aprendiz y, junto con sus hermanos, empezó a trabajar en la producción de objetos cerámicos. De los hijos fue el último que murió, y muchos de los datos que hoy conocemos vienen de la entrevista que Vélez le hizo en el año 1966 (Uribe y Delgado, 1989: 59-60).

Los estudiosos explican que cada uno de los miembros de la familia tuvo su propia versión de la cerámica precolombina y que es posible hallar estilos bien diferenciados en las casi tres mil piezas que se conservan. Los hijos de Julián se volvieron proveedores de piezas para coleccionistas y compradores ávidos de mercancías olorosas a pasado e identidad. Y su mérito quizás residiera en haberles devuelto a los extranjeros una imagen verosímil de lo que esperaban encontrar, razón por la que este puede ser, sin temor a exageración, uno de los más interesantes fenómenos de transculturación del siglo XX en el país. Un fenómeno en el que son tan importantes las relaciones entre conocimiento libresco y cultura material, como las comunicaciones entre tradición oral y cultura letrada, entre artes mecánicas y artes liberales, asunto central en la definición de un estatuto para las artes y la artesanía en el discurso de la teoría estética.

Los Alzate no solamente imitaban las formas zoomorfas o antropomorfas, y urdían plausibles decoraciones con incisiones en las formas de barro, sino que también imitaban su acabado, su aspecto de objeto enterrado, el cual conseguían a través de un truco especial del que aún no hay pruebas contundentes: al parecer, los Alzate hacían enterrar las piezas falsificadas y luego las sacaban, de preferencia ante un grupo de personas que pudiera atestiguar el origen subterráneo de los elementos. De modo que, para decirlo con palabras contemporáneas, componían los mismos entierros o guacas, un truco que, aunque fue inicialmente garantía de autenticidad nominal, acabaría por delatarlos. Esto porque luego se descubrió que la pátina de barro con que cubrían las cerámicas era un indicio erróneo que había entusiasmado a los ingenuos compradores, ya que los enterramientos indígenas se hacían en bóvedas, que mantenían la tierra a prudente distancia (Vélez en Universidad de Antioquia, 1988: s.p.). Los objetos lograron entrar en la colección de

---

<sup>1</sup> Sus ideas sobre el país quedaron consignadas en la obra *Voyage d'exploration scientifique en Colombie* (Fuhrman y Mayor, 1914).

Leocadio María Arango y pasar, mediante certificados de autenticidad emitidos por concedores locales, hasta las academias y museos de Europa, cada vez más ávidos de otredad y primitivismo.

La farsa se descubrió en el encuentro de Neuchâtel, Suiza, en 1912, en el Primer Congreso de Etnología y Etnografía, cuando pareció sospechoso que tantas piezas dispersas en los museos del mundo tuvieran parecidos. La ponencia sobre este caso estuvo a cargo de los profesores Eduard Georg Seler, del Museo Etnográfico de Berlín, y Karl Von Den Stein. “Una desvergonzada fantasía de la inspiración y las formas” dijeron los académicos en su discurso (Vélez, en Universidad de Antioquia, 1988: s.p.). Después, en 1920, un médico de Medellín, llamado Juan Bautista Montoya, señaló que las piezas recientemente estimadas como falsificaciones habían salido de las manos de la familia Alzate y con ello quedó definitivamente adjudicada la paternidad sobre las obras. Debemos decir, sin embargo, que, al parecer, el examen de Montoya, publicado en el periódico *El Espectador* en 1920, tenía realmente visos de venganza, pues el hombre de letras no solo había caído presa del engaño durante más de una década, sino que, en 1905, se había atrevido a expedir certificados de autenticidad a las piezas cerámicas del museo de don Leocadio María Arango, los mismos que firmó con otros concedores: Tulio Ospina y Eduardo Zuleta. Una frase de Montoya en su texto da cuenta del entorno picaresco de la burla: “A Pascual se le podría enviar a la Escuela de Bellas Artes de París para que cambie de rumbo y no nos perjudique más” (Vélez en Universidad de Antioquia, 1988: s.p.).

Si bien no está clara la complicidad de gente como Arango o de los que firmaron certificados, ni hay pruebas documentales de procesos judiciales seguidos en contra de los falsificadores, debemos señalar que gUAQUEROS y coleccionistas forman una pareja inextricable, pues fueron los encargados de una transacción que, de alguna manera, facilitó la mentira de autenticidad que compraron y difundieron los extranjeros. Las palabras de Pascual Alzate resumen mejor esta idea: “Si los muñecos hubieran sido de nosotros no habrían valido nada, pero siendo del indio, valían mucho” (Vélez en Universidad de Antioquia, 1988: s.p.).

Vale la pena señalar que el mero hecho de que exista el nombre de Cerámica Alzate es ilustrativo de una apropiación clara de su trabajo por parte del discurso patrimonial, pues designa un estilo, o mejor un grupo de estilos, el cual da cuenta de un hecho fundamentalmente estético, tal como

ha advertido la crítica posterior al escándalo (Foglia; Sierra, 2008). De hecho, luego de que los objetos cayeron en desgracia, pese a que aún algunos museos del mundo parecen tener piezas, la Cerámica Alzate fue declarada patrimonio cultural colombiano y reposa en la colección de antropología del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, luego de que fuera expropiada ante los amagos de venta de los descendientes de don Leocadio.

## 2

La historia de Pedro Manrique Figueroa es tan conocida como la historia de los hermanos que inhumaban, para después sacarlos, aquellos muñecos de barro que asombrarían al mundo académico con sus formas caprichosas, su inventiva y su talento para “agarrar pasado”. Nacido en un momento indeterminado de la década del treinta en Choachí, Cundinamarca, Manrique Figueroa presenció algunos de los acontecimientos más importantes de la vida nacional y hace parte de la historia del arte colombiano. Su aparición está bien documentada: la exposición de grado, en los años noventa, de un grupo de estudiantes de arte de la Universidad de los Andes, Bernardo Ortiz, François Bucher, Lucas Ospina, a quienes se les ocurrió, con el apoyo de la escritora Carolina Sanín, hacer una exposición conmemorativa. Pretendían, resolviendo una asignación escolar, recobrar un legado evasivo, recurriendo a las tácticas del apócrifo y la vida imaginaria, exportadas de la literatura. Hay varias exposiciones y proyectos en que el curador de turno, Jorge Jaramillo, Lucas Ospina o cualquier otro, cuenta algo más sobre el paso de Manrique Figueroa por distintos lugares: Suecia, Estados Unidos, China, la Unión Soviética. También, tenemos el documental *Un tigre de papel*, de 2007, obra del realizador Luis Ospina, quien muestra a Manrique Figueroa desde uno de sus lados más reveladores: la de su implicación en los movimientos sociales de la izquierda colombiana y latinoamericana de los años sesenta y setenta.

También en el caso de Manrique Figueroa, el efecto de realidad se manifiesta en varios niveles. Por un lado, tenemos los collages reconocidos como auténticos por la crítica y por los supuestos herederos del legado del artista. Pero, por el otro, están aquellos trabajos apócrifos, de cuya falta de autenticidad nominal se han dado pruebas, según los textos críticos incluidos en las exposiciones. La escala, el origen extranjero de las imágenes y la intromisión de elementos naturales han sido vistos como elementos que indican que varias de estas piezas son falsas y no auténticos Manriques, algo que, al ofrecerse como falso en segunda potencia, confiere un valor de

referente a los collages apócrifos considerados auténticos en el marco de la ficción. De modo que la veracidad de la información se da por un efecto de coherencia entre los objetos y el nuevo contexto museográfico, así como por una mecánica aseverativa, propia del discurso curatorial.

Es importante reconocer que las exposiciones históricas de Manrique Figueroa siempre están rodeadas de una polémica pregunta por la verdad sobre lo dicho o por la autenticidad del legado que se expone. A este respecto, se puede recordar la demanda que una supuesta asociación de representantes legales, herederos y custodios del legado de Manrique, hizo a Luis Ospina, cuando *Un tigre de papel* se presentó en la Documenta de Kassel de 2007, o las acusaciones en foros virtuales sobre lo que se hace en cada exposición. De hecho, como recordarán algunos de los asistentes a las exposiciones de Manrique Figueroa, el hecho de que el artista haya desaparecido, y no se sepa nada de su paradero, es acicate de nuevas conjeturas acerca de las sospechas que recaen sobre sus herederos estéticos. A cada tanto, aparecen comunicados de la Asociación Bolivariana de Artistas o de otras agrupaciones, como Satuple, que piden rendir justicia a la obra de Manrique. Un papel pegado en la exposición *Malicia indígena*, realizada en Museo de Arte Moderno de Medellín en 2011, por ejemplo, indujo a varios visitantes a creer que, en efecto, había tenido lugar allí alguna manifestación social que promovía algún tipo de reivindicación. No faltó, incluso, quién se quejara de que el espacio del museo, respetado por los grafiteros y revoltosos, hubiera sido ensuciado.

### 3

Como puede apreciarse, la historia de Manrique Figueroa ha sido objeto de análisis, exposiciones artísticas, documentales e, incluso, artículos académicos que han puesto su nombre en la discusión reciente del arte colombiano (Duarte, 2010). Las mismas que han oscilado entre una presentación enteramente documental que recurre a datos verídicos y a una aproximación decidida a las estrategias propias de la ficción, dejadas a la vista del espectador. De hecho, más allá de comparaciones siempre odiosas, muchos creadores colombianos reales envidiarían la activa recepción y la polémica presencia del precursor del collage en las discusiones sobre arte contemporáneo en Colombia. Una búsqueda en diferentes páginas de Internet muestra videos, audios, textos e imágenes que dan existencia a Manrique Figueroa, y que a veces pueden incluso, en medio de la confusión, negar existencia a una persona real, como ocurrió en una entrevista realizada a Lucas Ospina (García Arbeláez, 2011).

Ahora bien, a todas estas, es imposible dejar de pensar en la dinámica de franquicia que preside la activa recepción y circulación de Manrique Figueroa. En términos generales, como dice Wikipedia, esa conciencia sustituta que tenemos hoy en día, y de la que son testimonio muchos de nuestros estudiantes acosados por asignaciones escolares, la franquicia es “la práctica de utilizar el modelo de negocios de otra persona” (Wikipedia: s.v. “franquicia”). Una definición más técnica nos la ofrece el *Diccionario de la Real Academia*, para quien esta figura de negocios es la “concesión de derechos de explotación de un producto, actividad o nombre comercial, otorgada por una empresa a una o varias personas en una zona determinada” (*Diccionario de la Real Academia Española* <sup>22</sup>2001: s.v. “franquicia”). Sin que, hasta donde se sepa, hubiera mediado interés o beneficio económico alguno, los narradores de Manrique son muchos y parecen irse relevando en exposiciones, entrevistas, cuentos y artículos. Ensayistas, novelistas, pintores, actores, documentalistas, narratólogos y periodistas se han relevado en el mantenimiento de Manrique. Y, de hecho se van pasando la posta, en una carrera que sólo acaba por complejizar al personaje y darle nuevos perfiles. Un fenómeno de narración colectiva que ya ha sido estudiado, con herramientas teóricas sofisticadas, en el ámbito propiamente académico (Duarte, 2010).

Cabe preguntarse en este punto, ahora, cuando las discusiones sobre propiedad intelectual, derechos de autor, patentes y licencias de uso están en el centro de la discusión, el sentido que tienen actividades como la de los Alzate y la de los inventores de Manrique. Si bien la ideología del *do it yourself*, el *copyleft* y las discusiones que algunos historiadores del arte, académicos, activistas culturales e intelectuales han hecho acerca de la divulgación sin intermediarios han puesto la agenda en nuevas preguntas. Es en el arte, en el coleccionismo, en la práctica disciplinar de la historia del arte y en actividades como la de los guaqueros antioqueños o la de los inventores de Manrique Figueroa donde podemos hallar algunas respuestas.

De manera similar, la leyenda negra de los Alzate ha tenido diferentes narradores y analistas. Desde Luis Fernando Vélez y su exposición en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia y la primera monografía que sobre el tema se hizo en Colombia en la década del ochenta (Uribe y Delgado, 1989), la de los guaqueros de Medellín es una historia que no ha parado de crecer. Hasta el texto de Luis Germán Sierra en la revista *El Malpensante*, el

documental de History Channel narrado por el periodista Félix De Bedout y varias apropiaciones artísticas, la de los Alzate parece una historia abierta, a la que, por supuesto, no se puede dar cierre aquí. Incluso, extraña que los Alzate no hayan sido objeto de más recreaciones estéticas y que solo permanezca, como prueba de ficción efectiva y completa, el cortometraje de Teresa Saldarriaga *Gato por liebre*, realizado en 1986. Allí, los actores, en un ejercicio que parece deberle tanto el teatro como al mito, se concentran en el drama que da el paso de lo legal a lo ilegal, y muestra los dilemas éticos que afrontaron estas gentes pobres y humildes ante la necesidad de sobrevivir a costa de un engaño del que aún no se sabe si fueron responsables. Es simpático ver cómo figuras de la vida cultural de Medellín de origen extranjero, como Jean Gabriel Thenot y Paul Bardwell, se esfuerzan en mostrar al forastero en su ingenua actitud de superioridad moral e intelectual.

De hecho, las versiones sobre el *fake*, como se dice hoy en día, son ingeniosas, y escamotean la responsabilidad ética de unos y otros, creando una comedia de errores y sesgos de la que todos salen bien librados. Resumamos todo brevemente: se dice, tanto que los Alzate engañaron para lucrarse, como que se divertían haciendo recreaciones y simplemente las vendieron a quien las quiso. Se afirma, a la vez, que don Leocadio fue engañado, que acolitó la estafa y fue indiferente ante el carácter de las piezas, el cual siempre supo falso. De lo que sí no parece haber dudas es que los académicos y conocedores siempre creyeron en la autenticidad de las piezas. Algo que explica por qué la indignación, las denuncias y los desenmascaramientos provinieron de ellos, y no tanto de los coleccionistas o de aquellos a quienes les gustaban las invenciones de los Alzate. Quizás la que acaba por ser burlada es la autoridad académica, esa otra franquicia, a veces odiosa, que pretende detentar la propiedad sobre el conocimiento. Las palabras de Pascual, atribuidas por Vélez, dan cuenta una vez más con agudeza del tono jocoso del engaño. Preguntado por la antigüedad de las piezas, un anciano, ciego y locuaz Pascual Alzate dijo en 1966: “Claro que eran antiguas, su antigüedad era desde la calle 40 hasta la calle 10, tenían treinta cuerdas de antigüedad” (Vélez en Universidad de Antioquia, 1988: s.p.).

Si bien las aventuras de Manrique Figueroa y la manera en que llegó a relacionarse con los Alzate son asuntos que conciernen más a la esfera del relato curatorial, convendría detenerse en algunos asuntos de tipo plástico y visual que suscita la vinculación del precursor del *collage* en Colombia

con los impensados pioneros del arte posmoderno de la quebrada La Iguaná y el Río Medellín. Puntos que, en últimas, son los que suscitan estas reflexiones sobre arte, falsificación y narración. Para ello, luego de esclarecer algunos puntos relativos a la dimensión creativa de su tarea, nos detendremos en la exposición *Malicia indígena. Recipientes cerámicos de los Alzate y de Pedro Manrique Figueroa*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Medellín del 31 de agosto al 6 de noviembre de 2011. Esta, hasta dónde parece, es la primera muestra de una apropiación creativa contemporánea de los Alzate y un rescate de lo que, claramente, define el espíritu de su aventura: la malicia indígena, esa suerte de recurso que el subalterno, el colonizado y el ocupado usan para defenderse de quien viene de los centros metropolitanos a saquear su territorio.

Esta noción no solo hace parte de la cultura popular, sino que ha sido estudiada por el mundo académico, que encuentra en ella profundas raíces antropológicas. Así, por ejemplo, Jorge Morales ha definido esta noción a partir de otras dos categorías: el mestizaje y la “viveza”. El autor expone, además, que este fenómeno tiene dos caras: una que enfatiza en la combinación de astucia, oportunismo e hipocresía que permite sobreponerse a las desventajas educativas, económicas y sociales propias del subdesarrollo y otra que puede usarse como reminiscencia de un pasado indígena que puede recurrirse como forma de resistencia cultural (Morales, 1998). De hecho, el tema del mestizaje aparece en la historia de los Alzate, ya que, para defenderse, Fuhrmann y Mayor, los expedicionarios engañados, se justificaron ante sus patrocinadores diciendo que los muñecos se los había dado un indio. Montoya mostró la falsedad de la historia señalando que los Alzate eran blancos, algo que Pascual, en su vejez, agradeció, pese a que Montoya había divulgado su artimaña en la prensa nacional (Vélez en Universidad de Antioquia, 1988: s.p.). Como se ve, el discurso de la raza, que por aquellos momentos en Colombia y América Latina era quizás el concepto de más amplio recibo, daba lugar a recepciones problemáticas cuando interactuaban el mundo de la alta cultura y la cultura popular.

## 5

La inserción de los Alzate en el discurso contemporáneo del arte, al cual pertenecen las parodias, juegos de autoría y mentira que han caracterizado la vida ejemplar de Manrique Figueroa, merece algunas explicaciones. En primer término, está la manera como los Alzate, desde luego sin saberlo, emplearon las tácticas de lo que contemporáneamente conocemos como “apropiación”. Básicamente, emplearon referentes de lo que se suponía era la cerámica indígena y dieron su

versión. Confiscaron una representación, la reprodujeron y la retornaron a la circulación, como si de una desviación situacionista se tratara. En este punto, resulta de capital importancia señalar que por lo menos uno de ellos, Pascual Alzate, usó imágenes bidimensionales para hacer sus obras, procedimiento cercano al que vemos en el arte contemporáneo, después del primer ciclo del arte posmoderno.

Por otro lado, está el modo en que procesaron la idea que los europeos tenían de las culturas indígenas y les devolvieron una imagen que los convencía de su autenticidad, un fenómeno que, como se recordará, sería advertido poco después por el “Manifiesto Antropófago”, publicado por el brasileño Oswald de Andrade en 1928, quien proponía que el aborigen se comiera culturalmente al colonizador. Algunos pasajes del Manifiesto resultan reveladores: “Vivimos a través de un derecho sonámbulo”. “Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue carnaval”. “No teníamos especulación. Pero teníamos la adivinación. Teníamos Política que es la ciencia de la distribución” (De Andrade, 1928: 3 y 7). En este punto, quizás convenga recordar la distinción establecida por Dennis Dutton entre autenticidad nominal y autenticidad expresiva. Para Dutton, la autenticidad nominal tiene que ver con la correcta identificación del autor de una obra, con la proximidad con que una representación se ajusta a la intención del autor, o hasta qué punto una obra de arte cumple con los estándares de una tradición artística. La autenticidad expresiva se refiere a sinceridad, a la pasión moral que el creador pone en una obra. (Dutton). De acuerdo con esto, la última de las autenticidades está en las obras de los Alzate, pues aunque estos no hicieron auténticos precolombinos, sus obras sí son auténticas en cuanto a las intenciones y propósitos de los artistas, es decir, son auténticos Alzates.

Por último, está la parodia de las tácticas de archivo, patrimonialización y memoria usadas para hacer pasar por auténticas las piezas que entregaron a compradores y coleccionistas, algo que sin duda los Alzate aprendieron viendo el catálogo y las vitrinas de don Leocadio María Arango, contemplando las piezas sobre los anaqueles tapizados de terciopelo negro y, tal vez, a través de la observación de alguna de las láminas de la *Geografía de Antioquia* de Manuel Uribe Ángel. Es probable que hubieran captado la potencia de verdad que tenían tales racionalizaciones y que se hubieran apoyado en ellas para proponer, como dice Andrés Foglia, su propio régimen de verdad, el cual, a la postre, acabó por imponerse, pues sin duda la familia finalmente se salió con la suya

(Foglia). Sobra señalar cómo, desde los años sesenta, las taxonomías y sus parodias, los museos imaginarios y las colecciones satíricas se han extendido por la práctica del arte contemporáneo, algo que se da en Colombia con las pseudoexposiciones etnográficas de Nadín Ospina o con el herbario de plantas artificiales de Alberto Baraya, obvias del furor de archivo que vemos en el arte contemporáneo.

## 6

No es ningún secreto que el arte posterior al arte moderno dismanteló, con sus tácticas de actuación, buena parte de los presupuestos de la ideología de la creación occidental. También, es sabido el papel que la interpretación del legado de Marcel Duchamp tuvo para la segunda vanguardia en la redefinición de nociones como autoría, individualidad, obra, técnica y género artístico. Una de las lecturas más famosas en los años ochenta, la de Douglas Crimp (Crimp, 1993), como se sabe, señaló la importancia que el uso de imágenes del pasado tenía en una concepción posmoderna del arte cercana a la alegoría. Esto llevaría directamente a la validación teórica de estrategias que empleaban la cita, el pastiche, la repetición y la copia como principios de operación. Los mismos que, en el primer mundo, tuvieron profunda influencia en la producción artística de los últimos treinta años y que, ya en el arte latinoamericano, y más específicamente en el arte colombiano, empezaron a darse como muestra de rechazo a los principios estéticos de un modernismo ya agotado. De hecho, podemos observar que fenómenos como la transculturación, o formas de bricolaje y supervivencia como las de los Alzate, dan cuenta de una incorporación de estrategias semejantes para subvertir el orden dominante.

En una de sus versiones más conocidas, la posmodernidad rechaza la posibilidad de lo nuevo e insiste en el uso de estrategias que pondrían de presente las bases siempre superfluas del anhelo de un nuevo comienzo histórico. A pesar de ello, como ha dicho Boris Groys (2005), a este desdén por lo nuevo subyace una peligrosa aporía, esto es, que incluso este rechazo tiene un aire de novedad. Algo que ocurre, por ejemplo, con las fotografías de fotografías de Sherrie Levine y Richard Prince o con las pinturas de Mike Bidlo y Russell Connor. O en Colombia con Beatriz González y su visita irónica a los recintos de la consagración artística.

La cita, la desviación, el palimpsesto y el pastiche, como se recuerda, fueron tácticas importantes desde finales de la década del setenta y tuvieron una incidencia fundamental en los procesos del

arte etnográfico o pseudoetnográfico de los años noventa y en el credo multiculturalista y subalterno que rigió buena parte de la producción artística y la política expositiva en las dos décadas posteriores. En este contexto, el citar de manera irónica y paródica los referentes hegemónicos permite nuevas declaraciones. La reinterpretación del legado occidental, de la cultura canónica y la puesta en cuestión de los dispositivos que rigen el poder cultural metropolitano se convirtió en una divisa ostentada con regularidad. Aquí, conviene acudir a un ejemplo del artista brasileño Cildo Meireles, que resume bien la inserción en un circuito económico para crear un mensaje perturbador. Inserción que recuerda el interés de Manrique en poner con un sello la inscripción de falso en los billetes de dólar, para hacer colapsar el sistema económico capitalista. O mirar las obras de artistas como la colombiana Beatriz González, el chicano Eduardo Chagoya o el uruguayo Luis Camnitzer, quienes dismantelan el estatuto que rige buena parte del credo de originalidad, vanguardia y experimentación del arte europeo y norteamericano.

En este punto, resulta pertinente recordar el conocido ensayo de Hal Foster (1996/ 2001: cap. 6), “El artista como etnógrafo”<sup>2</sup>, que tanta influencia ha tenido en las discusiones recientes sobre arte. Aunque no es propósito de este trabajo detenerse en las diferentes lecturas que se han dado del texto, vale la pena señalar la confluencia entre presentación artística y métodos de investigación y trabajo de campo de corte etnográfico que dominan en buena parte del arte reciente. En el caso del arte colombiano, la irrupción de un discurso sobre la cultura y sobre el otro y la aparición de métodos etnográficos se ven reflejados en las primeras transgresiones al credo modernista que se dieron desde la década del sesenta, profundizadas en décadas posteriores, cuando los asuntos propios de la singularidad cultural se revisaron con agudeza. Además de la ya mencionada Beatriz González, artistas como Antonio Caro, José Alejandro Restrepo, Carlos Uribe, María Fernanda Cardoso o Miguel Ángel Rojas (y, más recientemente, Wilson Díaz o Carlos Castro) exploran dimensiones culturales y discursivas, en lugar de mediales o estéticas, para hacer comentarios agudos sobre diversos temas problemáticos de la historia, la política y el territorio. El caso de Nadín Ospina, por ejemplo, es ilustrativo de la pregunta por la autoría, también con una referencia indígena que resulta más que significativa en este contexto.

---

<sup>2</sup> Título original: “The Artist as Ethnographer”, en *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*.

Lo que resulta más comprometido en estos asuntos, como se puede adivinar, es la noción de autoría, en la cual se han detenido diferentes comentaristas en los últimos años. Por un lado, se cuestiona la legitimidad del arte y de sus productores, especies de mecenas ideológicos, de conciencias representativas, que ya habían empezado a erosionarse desde finales de la década del setenta con la lectura del texto hecha por los actores del campo artístico del importante ensayo de Walter Benjamin, “El autor como productor” (“Der Autor als Produzent”), citado por Hal Foster en su texto como un aviso prematuro de los peligros que hay en una inclusión demasiado gratuita de las ciencias sociales y del trabajo social en la práctica artística (Foster, 2001: 177).

Por supuesto, el arte, una vez esta reflexión anidó en las ciencias sociales con Barthes, Foucault o Derrida, fue el espacio óptimo para desnaturalizar la relación entre productor y producción, que fue *in crescendo* a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. La pérdida del aura, advertida también proféticamente por Benjamin en 1936<sup>3</sup> (1989), vendría en el plano de la obra a consumar con las tecnologías de la imagen un proceso que culmina en el punto de arribo señalado por Foster. El paradigma que en el arte de las dos últimas décadas del siglo XX, y en cierto modo en el de la primera parte del XXI, se ha insinuado, más allá de la tremenda variedad estética que caracteriza nuestro momento, se describe muy bien en “El artista como etnógrafo”. El arte ha pasado por varias etapas, que le ayudaron a escapar de las restricciones modernistas: 1. Reflexión sobre los constituyentes del medio artístico, 2. Pregunta por sus condiciones espaciales de percepción y 3. Inquietud por las bases corpóreas de esa percepción (Foster, 2001: 188-189). En el momento que Foster escribe, es decir, a principios de la década del noventa, la institución artística ha pasado a ser, según él, una red discursiva múltiple, el espectador se ha convertido en un sujeto social atravesado por la diferencia, los conflictos sociales y políticos se entienden como lugares para el arte y, en resumen, “el arte [...] pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que debía ocuparse” (189). Una consecuencia, que entresacamos aquí para nuestros fines argumentativos, es la manera en que los artistas se comportan con respecto a las técnicas y lenguajes artísticos. Ya no buscan profundizar en alguno de ellos; emplean los que en cada momento pueden ser útiles para tratar una problemática, ocupar un lugar o afectar a un

---

<sup>3</sup> *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction*; la versión completa apareció primero en lengua alemana y es de 1936 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*).

tipo de sujeto social (206). Por eso, Foster dice que el arte de los noventa, momento en el que en Colombia aparece Manrique Figueroa, funciona más alrededor de tácticas situacionistas que de énfasis productivistas (176). Entendemos, entonces, por qué la historia de los Alzate encuentra lugar en un tipo de arte como el que supone la invención y circulación de Manrique Figueroa.

6

En este punto, siempre teniendo presente la afirmación de Foster, valdría la pena establecer una pequeña idea en relación con la transformación del arte moderno en Colombia. Se parte de una tesis según la cual es necesario definir el arte contemporáneo colombiano en términos de un rechazo del universalismo supra-histórico a que aspiraba el modernismo internacional y ver, en cambio, la profundización en los elementos culturales. Estos desplazamientos en el terreno de la producción también se apoyan en la actividad de críticos y curadores como Carolina Ponce de León, co-curadora de la exposición *Ante América*, de 1992, la cual introdujo al arte colombiano en la consideración de cuestiones culturales como forma de dialogar con el arte contemporáneo internacional.

Se puede añadir acá algo que resulta evidente, por ejemplo, cuando se piensa en el rechazo que la obra de Débora Arango suscitó en los críticos modernistas, particularmente en Marta Traba, a quien de seguro la presencia de elementos vernáculos e históricos en la pintura desgarrada y esperpéntica de la pintora antioqueña debió parecer insoportable (Giraldo, 2012: 53-54). Débora, como se recuerda, dijo que cuando la encopetada crítica argentina la visitó en Envigado, luego de ir a ver al filósofo Fernando González en los años sesenta, le recomendó pintar como Alejandro Obregón (Londoño, 1997: 205).

Podría afirmarse que uno de los rasgos más importantes en el arte contemporáneo colombiano, el mismo que lo distingue del moderno, es su interés en la narración, rasgo que hace decididamente contemporánea a la Débora de los años cuarenta y cincuenta y quizás distantes a maestros posteriores a ella, figuras tutelares de nuestro modernismo, como Obregón o Ramírez Villamizar. Asunto que conviene situar acá como planteamiento principal, el mismo que se apoya en una hipótesis adicional: la preexistencia de la dimensión narrativa en lo que atañe a la cultura, tal como han indicado la antropología y la hermenéutica (Ricœur, 2004: 31-35).

Sin duda, aunque es un tema poco observado en la crítica, algo que distingue al arte colombiano contemporáneo es su proclividad a lo narrativo, algo que deriva en una especie de versión criolla de nuestra contemporaneidad, nuestra manera más característica de desmarcarnos de los imperativos modernistas, coherente con la proclividad a tratar en el arte problemas de memoria, violencia, conflicto, identidad y desplazamiento. ¿En dónde, si no en la narración, podrían buscarse las fuentes de lo que nos define? Cabe en este punto recordar que la pertenencia es quizás un producto de la narración, toda vez que nos apropiamos imaginariamente de aquello que ya existe. Y la comunidad, si se quiere parafrasear al teórico Benedict Anderson, es más narrada que algo inmutable.

Varios ejemplos sirven para mostrar que esta presencia de lo narrativo puede darse de diferentes maneras en el arte colombiano más reciente. Débora Arango y su pintura inclinada por hacer crónica de los acontecimientos que definen nuestro principal ciclo narrativo: la violencia. Beatriz González y su idea de fabular la historia, la cotidianidad y las desventuras de Colombia. Álvaro Barrios y sus sueños con Marcel Duchamp, que dan cuenta de una autoría artística y ficcional vivida, y que es sin duda precursora de la de Manrique Figueroa. Miguel Ángel Rojas y su tendencia a contar historias invisibilizadas, acudiendo a métodos que usan la ironía y la apelación a formas narrativas populares. José Alejandro Restrepo y su inclinación por la crítica a las narraciones hegemónicas, a veces acudiendo a estrategias igualmente narrativas o remitiéndonos a relatos y articulaciones discursivas del pasado. Joanna Calle y su interés por el trabajo con la parte indexical y visual de la misma escritura narrativa. José Antonio Suárez, de cuya historia de vida artística y dedicación a la línea derivan sus dibujos obsesivos. Juan Manuel Echavarría y su dedicación a las narraciones que consignan el trauma y garantizan una posibilidad de memoria para las experiencias enterradas. Carlos Castro y su narrativa irónica y disolvente, que convierte las estampas del pasado en cromos que nos devuelven una imagen sardónica de nosotros mismos.

7

Lo que se puede proponer es que la narración constituye uno de los elementos más potentes para dar cuenta de un arte que ha insistido, en el último tiempo, en su vinculación identitaria, en su historicidad e, incluso, en su capacidad para auxiliar a la memoria y a la interrogación política. ¿Cómo, podríamos preguntarnos, se puede atender a tales demandas, ignorando la dimensión narrativa de nuestros análisis y aproximaciones? ¿Cómo prescindir de la representación en un

contexto como el presente? ¿Y de qué manera la abundancia de medios, recursos y posibilidades de interrogar el pasado pueden servir para tal propósito? Esas son algunas de las preguntas que pueden comprenderse al pensar en los Alzate y en Manrique Figueroa.

De hecho, como señaló en su momento Luis Fernando Vélez, el artificio narrativo fue la estrategia de malicia indígena seguida por los Alzate, toda vez que estos inventaban historias para asegurar la veracidad de los hallazgos (Vélez en Universidad de Antioquia, 1988: s. p.). Algo en lo que concuerda con el Nobel Gabriel García Márquez, para quien la narración fue, antes que nada, un mecanismo de defensa de los indígenas, como lo atestigua la fábula de El Dorado (García Márquez, 1996: 41). Un relato, en este sentido, es una de las más poderosas formas de apoyar, con un simulacro del fluir histórico, una prueba de la existencia convenida del origen, la pertenencia a una tradición o, incluso, para atestiguar la existencia y explicación de algo, tal vez nosotros mismos. Aun a corriendo el riesgo de ser redundantes, debemos señalar que, sin sus historias, el engaño de los Alzate no habría tenido los alcances vistos a lo largo del tiempo.

Se podría pensar que esta apuesta por la narración no tiene nada de nuevo. Sin embargo, es importante recordar cómo, hasta hace poco, la advertencia de un perfil narrativo en una obra plástica era producto de una indebida subordinación a la literatura. Aún hoy, calificativos despectivos para una obra plástica como “literal”, “ilustrativo” o “literario” encubren nociones que rechazan la dimensión narrativa del arte y perpetúan un paradigma de autosuficiencia discursiva y profundización disciplinar de la modernidad artística heredada de Clement Greenberg, quien desde la década del treinta signó el arte moderno con una búsqueda de especificidad en la que este debía librarse de lo literario, de lo poético, de lo teatral, de todo aquello que contaminara a la pintura de otras expresiones. Hoy, como sabemos, las rupturas entre géneros, medios, estrategias y formas de creación son habituales y purismos como los de Greenberg son inviables y parece ser una realidad opuesta a la que postulan textos como los de Foster y análisis como los que aquí se proponen (incluso, vale la pena señalar que en América Latina la concepción modernista de la plástica no apostó necesariamente por la pureza abstraccionista).

La mejor manera de culminar esta presentación sea quizás evocar, recurriendo por última vez a la estrategia de la narración, a lo que Lucas Ospina, Alejandro Martín, Óscar Roldán, Efrén Giraldo, Melissa Aguilar y Carlos Vanegas hicieron para preparar la parte del relato que se ocupa de las estadías esporádicas de Manrique Figueroa en Medellín. Primero, en las Bienales de Coltejer de 1967 y 1970, luego en el Festival de Ancón de 1971 y, por último, en el Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Público de 1981, donde Manrique intentó presentar propuestas de obra, *statements* e intervenciones de corte conceptual que no fueron aceptadas. Momentos en los que el precursor del *collage* no sólo habría conocido de primera mano las técnicas de falsificación de nuestros guaqueros y probablemente alcanzó a entrevistarse con don Pascual, sino que también habría entrado en contacto con lo más granado del arte experimental internacional en Medellín, el cual sacudía la amodorrada cultura nacional orientada desde Bogotá.

La historia base es simple. Manrique, según pesquisas, habría estado en Medellín en tres ocasiones: en los años sesenta, en el año 71 y en 1981, año que coincide con su desaparición, cuando se dona a sí mismo como obra al Museo Nacional. En la primera ocasión, habría conocido a don Pascual Alzate, de quien habría aprendido algunas técnicas cerámicas. En la segunda, habría estado en el Festival juvenil de rock en Ancón, municipio de Caldas, donde el investigador en historia de las músicas juveniles Camilo Suárez se lo habría topado. Por último, luego de haber sido ignorado por los organizadores del Coloquio, habría concebido la idea de exportar cabezas de dignatarios y políticos fascistas y nazis (Franco, Hitler, Mussolini, Gilberto Alzate Avendaño) a los Estados Unidos. Los bustos en cerámica contendrían marihuana y cocaína, y sus cargamentos se habrían caído una vez un agente de aduanas del aeropuerto Enrique Olaya Herrera advirtió la baja calidad artística de las piezas. Al dudar de que los bustos eran arte, pudo dudarse de la inocencia estética de las piezas y se procedió a incautarlas. Se rompieron y se encontró la droga.

El texto de la exposición que recibía el visitante era el siguiente.

Las relaciones entre el arte y la ficción han sido constantes. Y una de sus modalidades más habituales es la que acerca ambas prácticas a los dominios de la falsificación. Desde el arte mimético que es

capaz de hacernos creer que lo que vemos es la realidad misma, hasta los intentos más osados de los artistas contemporáneos, la táctica del engaño reaparece en el discurso de las artes.

Fiel a este talante, donde nada es lo que parece, Malicia indígena, recipientes cerámicos de los Alzate y de Pedro Manrique Figueroa, la exposición que se inaugura en el MAMM el 31 de agosto, vincula una serie de acontecimientos verídicos ocurridos en Medellín: la existencia de una colección de cerámicas precolombinas falsificadas por la familia Alzate a finales del siglo XIX y principios del XX, el Festival Musical de Ancón en el municipio de Caldas en 1971, la realización del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Público en 1981 y la aparición del fenómeno del narcotráfico a principios de la década del ochenta en todo el país. Un par de elementos, donde los límites entre realidad histórica y ficción se mezclan, vienen a completar el ya heterogéneo listado de elementos: la obsesión de Pedro Manrique Figueroa, el precursor del collage en Colombia, por el caudillo nacionalista Gilberto Alzate Avendaño (1910-1960) y el interés por las representaciones escultóricas de figuras políticas internacionales del totalitarismo, como Hitler, Stalin, Mussolini, Franco.

La historia medellinense de Manrique Figueroa tiene varios movimientos: su arribo a mediados de los años sesenta para entrevistarse con uno de los descendientes de la familia Alzate y aprender las técnicas de la falsificación en cerámica, la asistencia como músico aficionado al Festival de Ancón en el año 71, la participación fallida como artista no objetual en el Coloquio del año 81 y la caída a mediados de los ochenta de un cargamento de cabezas fascistas realizadas en cerámica y rellenas de estupefacientes en el aeropuerto Olaya Herrera. Los personajes mezclan el relato histórico y la novela: Manrique, los Alzate, el experto Leocadio María Arango, el poeta Elkin Restrepo, Gonzalo Caro, Alzate Avendaño, historiadores del arte, críticos, editores, ensayistas, guaqueros y falsificadores pueblan esta fábula construida con piezas de barro, documentos y algo de esa malicia indígena, siempre visible en el montaje artístico local. La parodia arqueológica no sólo ironiza el acto patrimonial, sino que victimiza la teoría y la crítica contemporáneas con sus jergas inaudibles.

La vida de Pedro Manrique Figueroa ha sido larga y fecunda desde su desaparición en época indeterminada, después de que el artista y curador Lucas Ospina sacara a la luz en los años noventa su legado y se hubiera convertido en su albacea estético. Su nombre figura en ensayos, artículos científicos e historias del arte, sus exposiciones nacionales e internacionales se han visto multiplicadas de manera exponencial, documentales sobre su vida y obra y diversas obras literarias que se le han dedicado parecen desbordar la realidad de una figura que empezó siendo de papel y, ahora, pasa por el celuloide, las reliquias y la más reciente encarnación en tierras antioqueñas.

Malicia indígena, recipientes cerámicos de los Alzate y de Pedro Manrique Figueroa es un acto soberano de la imaginación que nos dice que el oficio artístico (y su vecino, el expositivo) pueden tener en la invención una de sus fuentes más perdurables. Una exposición para leer y observar, para mirar de cerca y después alejarse, para establecer relaciones cruzadas entre épocas históricas. Una exposición que sale y entra en la ficción alternativamente, que crea marcos y luego los destruye, que puede adquirir la apariencia de la realidad documental más contundente, pero a la vez utilizar las técnicas más alabadas del engaño.

Aquí, la descripción de la museografía puede servir de entrada para entender el papel de la narración en la muestra. La sala estaba dividida en dos secciones: la occidental, pintada de blanco, se dedicaba a exponer la historia de los Alzate, con algunas de sus piezas, pedidas en préstamo al Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, y algunas fichas impresas con imágenes, textos y citas alusivos a la biografía y actividad de los Alzate, así como a distintos episodios de falsificación donde la alta cultura, la cultura académica y los concedores resultaban

engañados por actores menores e insignificantes del campo cultural. Dos de estas historias eran las de dos falsificadores célebres, Han van Meegeren y Elmyr de Hory. Estas fichas, cubiertas con vidrio, reposaban sobre una pequeña repisa y podían ser leídas en cualquier dirección. Cada ficha presentaba una foto, un dibujo, un recorte de prensa, una caricatura, una ilustración o una reproducción, de la cual se subrayaban algunos puntos irónicos o que resultaban paródicos para la misma exposición. Abajo, unas palabras extractadas y encerradas con comillas reforzaban el significado de cada unidad. Al principio y al final, un par de fichas con unas comillas de gran tamaño convertían toda la exposición en una cita ella misma.

La sección oriental, en la que las paredes del museo habían sido aisladas con muros falsos de madera, se dedicaba propiamente a Manrique Figueroa y a su estadía en Medellín. Los falsos muros se explican porque los curadores respetan el deseo de Manrique de no tocar nunca con sus obras las paredes del museo. Pintada de un rosa aguado, que para Lucas Ospina revela el carácter mediocre de la revolución política y artística que ocupó a Manrique, a quien el rojo “le queda grande”, enseñaba documentos compuestos de manera similar a como ocurría con la sección dedicada a los Alzate, aunque esta vez sin la limpieza de la otra parte de la sala, y con las fichas apenas adheridas con pegamento a cartones puestos sobre los escaques. Además de los documentos, muchos de ellos trucados, y otros dejados como se obtuvieron en el original, a causa de sus sugerencias realistas o coincidencias asombrosas, se ponían algunos de los *collages* históricos de Manrique, unos *collages* “falsos”, recuerdos, fotografías, documentos, cartas, pendones y otra parafernalia, infaltable cuando se trata de la vida y obra de este artista compuesto sólo de retazos. En el centro, haciendo contrapunto a las esculturas de los Alzate, se veían las réplicas de las cabezas hechas por Manrique hecha a partir de las técnicas de los Alzate. Una de ellas, rota para la ocasión, enseñaba la carga de droga que había intentado hacer pasar por el aeropuerto Olaya Herrera. Videos explicativos, testimonios de actores del campo artístico regional y memorias vivas de la ciudad completaban la muestra.

Papel importante en la exposición tenía otro material audiovisual: por ejemplo, un video de Jaime Garzón, otro del cortometraje *Agarrando pueblo*, una parodia de la secuencia narrativa de la película *La caída*, donde Hitler aparecía quejándose del engaño producido por piezas precolombinas falsas que supuestamente le habían llegado a sus manos, pasajes de la película

*Gato por liebre*, audios y entrevistas que hablaban de la estadía de Manrique en la ciudad y de los Alzate y, finalmente, las piezas más probatorias: una serie de radiografías hechas a las esculturas exhibidas, las cuales mostraban la localización de la droga que supuestamente Manrique había intentado hacer pasar por las aduanas, imágenes que se podían ver por agujeros hechos en el muro falso.

La presencia de las cabezas y la historia de la caída del cargamento merecen un par de aclaraciones. A partir de exposiciones y narraciones previas, se supo del interés que Manrique, un militante del Partido Comunista Colombiano, tuvo por el fascismo, el nazismo y la figura del político conservador manizalita Gilberto Alzate Avendaño, lo que le valió su expulsión del partido comunista, su despido como diagramador de la revista *Alternativa* y el inicio de su errancia en las décadas del sesenta y setenta. Este interés lo habría llevado a idear el artificio de las cabezas huecas, lo que lo convertiría también en el “precursor del narcotráfico en Colombia”, como lo había sido del *collage*.

Algo parecido podría decirse del subtítulo que se hizo de la famosa secuencia de la película *La caída*, quizás la que ha sido objeto de las mayores apropiaciones recientes, y que se ha convertido en un meme viral casi interminable. Como se recordará, se trata de la famosa escena del búnker que, en el caso de *Malicia indígena*, muestra a Hitler indignado con los conocedores que le consiguieron piezas precolombinas falsas para la exposición *Arte degenerado* y que viene a replicar su posible estupor ante los Vermeers falsos pintados por Van Megeeren. Un dato interesante es que, cada vez que se cuelga en Youtube una parodia de la secuencia de la película, es retirada pocos minutos después, ya que infringe las normas de derechos de autor de la página. ¿Quién es el responsable? Al parecer, el productor, pues el director de la película ha encontrado tan simpática la manera en que la gente se ha apropiado de esta secuencia que él mismo las colecciona.

## 9

Para terminar, se podrían señalar a modo de resumen, y a propósito de lo hecho en el Museo de Arte Moderno de Medellín en el año 2011, tres puntos que necesarios para comprender la presencia de la narración en el arte contemporáneo colombiano y el papel que una reflexión sobre lo auténtico y lo falso tiene en este contexto:

1. En primer término, vale la pena retomar un concepto retórico que usó Michel Riffaterre cuando se ocupó de la ecfraasis, aquella vieja figura retórica de la que no podemos escapar cuando queremos describir imágenes y obras. Se trata de lo que podríamos llamar la “mecánica aseverativa” del discurso sobre el arte (Riffaterre, 2000: 167). Podemos extender este postulado retórico al mismo discurso curatorial y señalar cómo lo que se expone y presenta como arte documental posee una fuerza de autoafirmación que no se ha calculado, y que es quizás la misma que se encuentra en el catálogo de Leocadio María Arango. Esa es quizás, desde el punto de vista semiótico, la condición que asegura la legitimación a la que aspira el arte y el discurso que genera.

2. En segundo término, se puede plantear el asunto de la ilusión referencial, otra vez mediante una extrapolación de los problemas exclusivos del lenguaje al dominio amplio mixto, bastardo, de la exposición de arte. Al producir una serie de objetos narrativos, visuales y audiovisuales que fingen pasado y que postulan un más allá documental al cual se refieren los objetos, se está yendo más lejos de la parodia y se está creando una ilusión de presencia que obliga a convenir en la veracidad de lo presentado, a suspender voluntariamente la incredulidad para sumirse en la historia narrada. Por supuesto, se puede producir también una especie de efecto inverso, en el cual el espectador se siente impulsado a identificar qué es verdad y qué es simulado, una especie de reto a su inteligencia que podría dar al traste con la unidad de efecto.

3. Por último, vale la pena evocar la idea del simulacro, aquella noción que tanta carrera hizo en las últimas décadas del siglo XX y que nos puso en contacto, nuevamente, con un mundo presidido por la des-realización, esto es, por una interminable sucesión de representaciones que aplazan nuestro contacto con la realidad. La noción de desrealización proviene de la psicología y fue usada alguna vez por Jean Baudrillard (Baudrillard, 2007) para indicar la situación que, como espectadores, vivimos ante un mundo cada vez más orientado por representaciones.

Para terminar, valdría la pena referirse a dos personajes que gravitaron de manera permanente sobre la curaduría *Malicia indígena. Recipientes cerámicos de los Alzate y de Pedro Manrique Figueroa*. Por un lado, Han van Meegeren, el gran falsificador de Vermeers que engañó a la academia que lo rechazó, y, por el otro, Elmir de Hory, quizás el más grande falsificador de arte moderno que ha existido, protagonista, además, de la obra maestra tardía de Orson Welles *F for*

*fake* (1974), traducida al español como *F de falso* y quien fue capaz de engañar incluso al ojo de los artistas a los que falsificó.

La idea de recipiente es también importante en este contexto, toda vez que alude de manera implícita al propio proceso crítico y curatorial. El formato expositivo es muchas veces, en el sentido físico, y en el sentido discursivo de Foster, un contenedor que no solo se puede llenar, sino que se puede volver también objeto de exposición. En últimas, lo que la exposición *Malicia indígena* expuso fue el mismo proceso de exposición, en una puesta en abismo de marcos, pedestales, divisiones, catálogos, accesos, siempre exaltados en la muestra. Y, si se quiere, hay un traslado metafórico de tal relieve del marco al ámbito del discurso. De hecho, la idea de contenedor aparece también en la práctica artística de los Alzate, si pensamos en que, por lo menos para Pascual, la táctica más recurrente era hacer cerámicas huecas con piedras dentro, lo cual estimulaba la codicia del comprador, quien pensaba que se trataba de piedras de oro o gemas. Algo que también los mismos Alzate trasladaban al ámbito narrativo al confeccionar textos, historias, rumores y diferentes artefactos verbales que encuadraban bien sus actividades, las cuales quedaban resonando, como en un recipiente coco, en las cabezas de sus compradores. Esto nos remite a la posibilidad de entender el espacio expositivo como un gran contenedor, similar a la ficción de Manrique, a las cabezas con droga o a los muñecos de barro, donde los Alzate intentaron encerrar su idea de la tradición prehispánica.

Es importante terminar con un par de coplas con las que los Alzate se referían a su oficio, y que están recogidas en la investigación que se hizo en 1988 sobre los Alzate en el marco de un trabajo de pregrado en arqueología y antropología, precursor del interés en esta entrañable familia de emprendedores, precursores de la industria cultural y del turismo nacional “marca Colombia”. La copla que los Alzate empleaban en sus faenas, según las investigadoras, decía:

Estos muñecos conde´naos´  
que trabajamos con llanto  
hay que darlos regalaos  
después de trabajarlos tanto. (Uribe y Delgado, 1989: 204)

Copla que los ayudantes, miembros o no de la familia, respondían con esta otra:

Después de trabajarles tanto  
usted recibe algo de plata  
y nosotros renegando  
por la casa echando pata. (Uribe y Delgado, 1989: 205)

## Bibliografía

Anderson, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.

Andrade, Oswald de (1928), “Manifiesto antropofago”, *Revista de Antropofagia*, num. 1, Sao Paulo, mayo, pp. 3 y 7.

*Ante América* (1992) -Catálogo de exposición-, Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, textos de Rachel Weiss, Gerardo Mosquera y Carolina Ponce de León.

Baudrillard, Jean, (2007), *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós.

Benjamin, Walter (1936), “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 16-57.

*Catálogo del Museo del Sr. Leocadio María Arango de Medellín, capital del departamento de Antioquia en la República de Colombia* (1905) –catálogo-, Medellín, Imprenta Oficial.

Crimp, Douglas (1980), “The allegorical impulse. Toward a theory of postmodernism”, *October*, vol. 12, spring, pp. 67-86.

Danto, Arthur (1999), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.

Dorra, Raúl (1983), “La actividad descriptiva de la narración”, en: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, vol. 1, pp. 509-516.

Duarte Riascos, Jerónimo (2010), “También la interpretación es un *collage*: conjeturas en torno a Pedro Manrique Figueroa”, *Perífrasis*, vol. 1, núm. 1. Bogotá, Universidad de los Andes, enero - junio, pp. 77-92.

Dutton, Dennis (2003). “Authenticity in art”, sitio web: <http://www.denisdutton.com/authenticity.htm>, consulta: 10 de junio de 2013.

Field, Les (2012), “El sistema del oro: exploraciones sobre el destino (emergente) de los objetos de oro precolombinos en Colombia”, *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 14, Bogotá, Universidad de los Andes, enero - junio, pp. 67-94.

Foglia, Andrés (s.f.), “La falsificación como resistencia cultural en la cerámica Alzate”, *Asterisco*, núm. 9, *Rehacer el hecho / Ficciones de archivo / Archivo desclasificado*, sitio web: <http://revistasterisco.org/>, consulta: 11 de julio de 2013.

Foster, Hal (2001), “El artista como etnógrafo”, en: *El retorno de lo real. La vanguardia en el fin de siglo*, Madrid, Akal, pp. 175-207.

Fuhrmann, Otto y Eugène Mayor (1914). *Voyage d'exploration scientifique en Colombie*, Neuchatel, Attinger Frères Editeurs.

García Arbeláez, Carolina (2011, septiembre 19), “Lucas Ospina: ¿Geppetto o Pinocho? Entrevista”, *070. Centro de estudios en periodismo. Facultad de artes y humanidades, Universidad de los Andes*, sitio web: <http://cerosetenta.uniandes.edu.co/lucas-ospina-ese-es-el-problema-de-las-mentiras-se-las-cree-uno-mismo/>, consulta: 13 de julio de 2013.

García Márquez, Gabriel (1996), *Por un país al alcance de los niños*, Bogotá, Villegas Editores.

Giraldo Efrén (2008), “El concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de Marta Traba a *esferapublica*. Seis momentos, veinte tesis, cinco críticos y diez publicaciones acerca de una ubicación cultural aplazada”, en: Domínguez, Javier; Fernández, Carlos Arturo; Giraldo, Efrén; Tobón, Daniel (eds.), *Moderno/temporáneo: un debate de horizontes*, Medellín, Facultad de Artes, Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, La Carreta Editores, pp. 135-188.

——— (2012). “Débora Arango. Todos los géneros, el género”, en: *Sociales. Débora Arango llega hoy -Catálogo de exposición-*, Medellín, Museo de Arte Moderno de Medellín, Mint Museum, Museo de Arte Latinoamericano de Los Ángeles, Museo del Barrio, pp. 50-59.

Gómez, Felipe (2008), “Radiografía de una momia: la verdad y la mentira en *Un tigre de papel* de Luis Ospina”, *Department of Modern Languages*, paper 25, Carnegie Mellon University, sitio web: [http://repository.cmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&context=modern\\_languages](http://repository.cmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&context=modern_languages), consulta: 12 de julio de 2013.

Greenberg, Clement (1979), “Vanguardia y kitsch”, en: *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, pp. 12-27.

Groys, Boris (2005), *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-textos.

*Guía a la exposición de “arte” degenerado*, sitio web: <http://es.scribd.com/doc/19977355/Pedro-Manrique-Figueroa-Arte-Degenerado>, consulta: 11 de julio de 2013.

Londoño Vélez, Santiago (1997), *Débora Arango. Vida de pintora*, Bogotá, Ministerio de Cultura. República de Colombia.

Mendax, Fritz (1959), *El mundo de los falsificadores*, Buenos Aires, Ediciones Peuser.

Molina Londoño, Luis Fernando (1990a), “El célebre engaño de la Cerámica Alzate: falsos precolombinos de una familia antioqueña, hoy son joyas de museo”, *Credencial Historia*, núm. 7, Bogotá, julio, pp. 8-11.

——— (1990b), “Empresas y empresarios del siglo XIX en Antioquia: el caso de Don Leocadio María Arango”, *Revista Antioqueña de Economía y Desarrollo*, núm. 32, Medellín, mayo-agosto, pp. 62-68.

——— *Empresarios colombianos del siglo XIX* (1998), Bogotá, Banco de la República/El Ancora Editores.

Montoya y Flórez, Juan Bautista (1922), “Cerámicas antiguas falsificadas en Medellín”, *Repertorio Histórico de Antioquia. Medellín, Academia Colombiana de Historia*, núm. 1-4, mayo, pp. 504-5015.

Morales, Jorge (1998), “Mestizaje, malicia indígena y viveza en la construcción del carácter nacional”, *Revista de Estudios Sociales*, núm. 1. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, Bogotá, 1998, sitio web: <http://res.uniandes.edu.co/view.php/8/view.php>, consulta: 12 de julio de 2013.

Ospina, Luis (2007), "Apuntes para un falso documental", en: *Palabras al viento: mis obras completas*, Bogotá, Aguilar, pp. 97-100.

*Poesía museo filosofía + arte degenerado. Una exposición pedagógica. Pedro Manrique Figueroa, precursor del collage en Colombia* (catálogo de exposición), Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 5 de marzo al 13 de abril de 2008, sitio web: [http://academia.edu/305654/Exposicion\\_Poesia\\_Museo\\_Filosofia\\_Pedro\\_Manrique\\_Figueroa](http://academia.edu/305654/Exposicion_Poesia_Museo_Filosofia_Pedro_Manrique_Figueroa), consulta: 11 de julio de 2013.

Ponce de León, Carolina (2004), *El efecto mariposa. Ensayos sobre el arte en Colombia 1985-2000*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española, Vigésima segunda edición*, sitio web: <http://lema.rae.es/drae/?val=franquicia>, consulta: 12 de julio de 2013.

Ricœur, Paul (2004), *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI Editores.

Riffaterre, Michel (2000), “La ilusión de ecfraasis”, en: Monegal, Antonio (ed.), *Pintura y poesía*, Madrid, Arco Libros, pp. 161-183.

Sierra, Luis Germán (septiembre de 2008), “Al encuentro de los Alzate”, en: *El Malpensante*, núm. 90, sitio web: [http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display\\_contenido&id=225](http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=225), consulta: 11 de julio de 2013.

Universidad de Antioquia (1988), *Colección Cerámica Alzate*. -Catálogo de exposición-, Medellín, Museo Universitario, agosto 9-septiembre 9, textos de Luis Fernando Vélez y Jairo Upegui.

Uribe Ángel, Manuel (1885), *Geografía general y compendio histórico del Estado de Antioquia en Colombia*, París, Imprenta de Victor Goupy y Jourdan.

Uribe de Correa, Clara; Delgado González, Amanda Oliva (1989), “La Colección Cerámica Alzate: reconstrucción y valoración de un patrimonio cultural” [Tesis de pregrado, Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia], Medellín.

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)