



## Ficción de origen y ficción de pertenencia en la cerámica Alzate

Efrén Giraldo

Escritor y profesor, Universidad Eafit, egiral25@eafit.edu.co

<sup>1</sup> Luis Fernando Vélez, "La cerámica Alzate, una pintoresca farsa científica", (Boletín de Antropología 10, 1967), 173.

<sup>2</sup> Michel Riffaterre, "La ilusión de ékfrasis", en: Antonio Monegal (cord.) *Literatura y pintura* (Madrid: Arco Libros, 2000), 161-186.

Lo primero que llama la atención en la pieza es la figura sentada que mira hacia abajo. Se trata de una especie de saurio, a juzgar por la aleta dorsal y el largo cuello, que remiten a una serpiente o cocodrilo. En la parte de atrás, algo semejante a una cola se convierte en una agarradera, con lo que nos damos cuenta de que estamos ante un objeto que podría ser utilitario, pero de inmediato debemos descartar esa hipótesis, dado que no parece destinado a ninguna función práctica. ¿Qué podríamos hacer con esta cosa, una vez la agarremos por el asa? Esta ambigüedad de la figura, ya no funcional, sino histórica, se refuerza con dos hechos: las extremidades inferiores amagan un paso, cual si la figura fuera a ponerse de pie, como en las figuraciones escultóricas de la Grecia arcaica, mientras que las manos recuerdan en su retracción las convenciones de la estatuaria egípcia; de manera adicional, evoca alguna imagen prehispánica. Si no tuviéramos datos históricos, podría tratarse de una parodia o de una pieza con intención netamente contemporánea. Por otro lado, la cabeza remata en una protuberancia que recuerda la idea que nos hacemos de ciertos animales, pero también evoca un falo curvado, un juguete sexual, en lo que crearíamos una alusión a la fertilidad. Los ojos, muy atrás, y las fosas nasales, muy adelante, confirman el saurópsido como referente, pero también la posibilidad de estar ante la reelaboración fantástica de una anatomía. Luis Fernando Vélez, comentarista de esta pieza, la

catalogó en 1966 como un "monstruo fabuloso."<sup>1</sup> Además de la estructura, están los detalles, aquellos rasgos que obligan al ojo a resbalar por la superficie y desplazarse, como si con el sentido de la vista se pudiera rodear al objeto para encontrarle sentido. Las incisiones son regulares, pero conservan algo de la espontaneidad y rapidez con que normalmente se finge la ingenuidad. La pieza ha sido quemada, pero en algunas partes se ve un cocimiento parcial. No resulta evidente qué produjo la coloración negruzca. Zonas específicas guardan un lustre a todas luces inducido, como en las rodillas, el lomo, la trompa, mientras que a otras partes se les ha dejado la función de evidenciar el material. Esto ocurre también, por poner un ejemplo, con la pintura impresionista, en la que normalmente el pintor se esfuerza por dejar la pincelada a la vista para insistir en que lo que vemos es pigmento. El arte usa sus propios recursos para revelar que es arte.

El anterior párrafo podría encabezar un texto de los que tradicionalmente se escriben sobre una obra artística: es lo que se conoce como una ékfrasis "crítica" o "referencial"<sup>2</sup>. En otras palabras, es la descripción de una imagen con propósitos explicativos, ejemplo de la vieja confianza en el lenguaje como instrumento que es capaz de hacer ver. Se trata, entonces, de algo diferente a lo que conocemos como ékfrasis poética, en la que el objetivo es hacer una recreación verbal con figuras y



recursos de la ficción. A las descripciones de imágenes inventadas o de objetos que ya no existen, se les ha dado el nombre de écfrasis “nocionales”<sup>3</sup>. Cabe aquí todo el arte imaginario que hallamos en la ficción, pero también las obras ya desaparecidas materialmente y de las que solo quedan vestigios verbales, como las descripciones de pinturas clásicas griegas que debemos a los comentaristas.

Saramago y el grabado sobre la crucifixión de Alberto Durer en la novela *El Evangelio según Jesucristo*. Lo interesante en todos esos ejemplos es que las obras de arte, por el mero hecho de habitar en palabras, pasan a ser otra cosa. Palabras que remiten, no a la imagen, sino a otras palabras. Palabras que pretenden ser exactas y veraces, pero que por momentos asumen y declaran que están inventando el objeto.

comercio de cerámica indígena una posibilidad de lucro. Contaron con la validación de Leocadio María Arango, pionero del coleccionismo en Colombia, y a quien se debe el conjunto de piezas de orfebrería, estas sí auténticas, que sirvieron de base a la creación del Museo del Oro.

para después quedar depositadas fuera de la cultura y permanecer allí por el poder del Estado”<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Luz Aurora Pimentel, *Écfrasis y lecturas iconotextuales*, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343>.

Podríamos intentar una recreación “literaria”, invocando algunos de los tópicos que, desde Homero y su descripción del escudo de Aquiles, o más tardíamente Filostrato y Calístrato, han modelado las formas de describir una obra de arte. El ademán retórico no solo busca hacer ver, sino tomar al lector-espectador de la mano.

No ocurre de manera distinta en este caso, pero el enigmático saurio con hocico de falo requiere de otras estrategias lingüísticas para que podamos saber algo de su significado. Como la descripción resulta insuficiente, debemos usar lo que se ha dicho antes en otro registro: palabras-acción, encarnadas en relatos históricos; palabras-cosa, que datan y ubican lo que vemos, y palabras-atributo, que, como en la crítica, usan un sistema previo de valoraciones. Aquí ya no solo hablan críticos de arte, poetas o novelistas, sino también historiadores, antropólogos, arqueólogos. El expedicionario Théodore Delachaux, quien defendió a principios del siglo XX la autenticidad de esta pieza, escribió:

La historia de la recepción de la cerámica pasa por varias etapas. La primera, por supuesto, es la del engaño al que los Alzate sometieron a entusiastas admiradores como Delachaux. Aparentemente engañado quedó Arango, en cuyo prestigio se apoyaron los expedicionarios europeos. Engañados quedaron los académicos antioqueños de la época, que no solo creyeron que los objetos eran antiguos, sino que emitieron certificados de autenticidad. Y engañados quedaron, finalmente, los académicos extranjeros que sacaron varias piezas del país y las llevaron a varios museos creyendo que se trataba de legítimas obras prehispanicas.

Resulta interesante hacer ver que el momento de exilio y persecución vivido por la familia Alzate coincide con el gran interés intelectual y creativo en las culturas indígenas que se dio en América Latina en las décadas de 1910 y 1920. El arte, la literatura, el pensamiento y las instituciones dieron cuenta de esa pregunta, resuelta casi siempre de manera afirmativa. Parte del vigor de la literatura y el arte latinoamericanos de mediados del siglo XX se debe a la ampliación de conciencia que supuso la actualización del legado indígena. Luego de que Martí iniciara entre los modernistas la pregunta por el ser de América, no tardaron en sucederse ecos en lo que tiene que ver con la cuestión indígena. “Nuestros indios” de Manuel González Prada (1904), “Visión de Anahuac” de Alfonso Reyes (1915), *La raza cósmica* de José Vasconcelos (1925), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui (1928) son solo los ejemplos más representativos de una actitud y un descubrimiento que abarcó tres décadas de debate y reivindicación. Desde otra orilla, la cultura de vanguardia en América Latina alcanzó a producir textos tan importantes como el “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade (1928), que señaló en lo indígena una clave decisiva para afrontar con actitud activa la modernidad occidental promovida por los estilos internacionales. No se trataba de recibir la influencia, ni de afirmar la primacía de lo propio, sino de digerir. Si el surrealismo, el dadaísmo y el expresionismo habían promovido la apropiación del arte precedente y borraron los límites de la autenticidad y la originalidad, los Alzate lo venían haciendo desde mucho antes. Como dice el “Manifiesto Antropófago”, “Solo me interesa lo que no es mío”<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Edward Said, *El mundo, el texto y el crítico*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 25.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 25-26.

<sup>7</sup> Oswald De Andrade, “Manifiesto antropófago”, [http://www.ccgsm.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto\\_antropofago.pdf](http://www.ccgsm.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf)

<sup>4</sup> Théodore Delachaux, en Luis Fernando Vélez, *La cerámica de los Alzate, una pintoresca farsa científica*, 172.

“He aquí una deidad, mitad hombre, mitad saurio”, podría decir una descripción en el estilo de la segunda sofística. “¿No parece que baja la mirada para evadir la presencia quizás invasiva de un espectador que, como nosotros, es de otra época y otro país? Lo que se ve aquí es una deidad venerada por los antiguos, en cuyo homenaje se hizo esta pieza que hoy nos mueve al asombro. Ciertamente, el alfarero lo ha hecho todo de maravilla. Miremos las formas, la delicadeza de los miembros, la gracia del cuello, la prolongación que llega hasta el hocico o miembro viril, logro de una mano experta en la confusión. ¿Qué decir de una destreza que logra engañar al ojo experto? Es un sabio recurso del artista disponer la figura sentada, pues se sabe que en las figuras presentadas de tal modo las sombras son más abundantes. El ser mitológico está logrado con maestría. Detengámonos y encontraremos en su hábil modelado lo que debe el estilo plástico a la imagen indígena del mundo”. Etcétera.

Estas figuras están llenas de imprevisos; la invención es tan fecunda, los movimientos denotan una observación de la naturaleza tan intensa, al propio tiempo que una libertad de interpretación de tan completa independencia, que tenemos la impresión de encontrarnos en frente de la obra de un gran artista<sup>4</sup>.

Si recurrimos a la información histórica y la investigación académica, el discurso fija el objeto con mayor propiedad. Estamos frente a una falsificación de una cerámica precolombina realizada por la familia Alzate de Medellín, activa durante la última década del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, y que logró engañar a varios especialistas e instituciones del mundo. Es una pieza que hace parte de un acervo de 1544 objetos que hoy pertenecen a la colección del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, patrimonio cultural de la nación. Los Alzate fueron una familia que, además de dedicarse a tareas como la taxidermia y la gUAQUERÍA, encontró en el

En parte, la lectura de los testimonios ahora disponibles llama la atención no solo sobre las razones por las que unos objetos cumplieron con la idea que se había creado de la cerámica indígena, sino también sobre la dimensión lúdica y sediciosa de las actividades de los falsificadores. Esta oscilación entre la condena y la recuperación estética nos permite ver un proceso con dos etapas: en principio, unos objetos crearon una ficción de pertenencia, antigüedad y autenticidad para luego sucumbir al régimen de verdad establecido por la ciencia; después, el engaño y su posterior develamiento permitieron ver cómo funciona una suerte de actividad desobediente, cercana a la conciencia y modos de creación del mundo contemporáneo.

El develamiento, la condena, el ostracismo se pueden asociar a lo que críticos como Edward Said entendieron como una poderosa fuerza de determinación, aquella que niega, segrega, excluye y prescribe. La cultura no es solo positiva. También posee principios negativos, en el sentido de que es un sistema de discriminaciones y evaluaciones<sup>5</sup>. Según Said, “la anarquía, el desorden, la irracionalidad, la inferioridad, el mal gusto y la inmoralidad se identifican,

También en Colombia, se había empezado a debatir la presencia indígena como constituyente de la nacionalidad colombiana. De hecho, mucha agua había corrido desde el Congreso de Americanistas de 1892 en Huelva, España, evento en el que Soledad Acosta de Samper presentó las primeras consideraciones, sin duda ingenuas, sobre



el arte indígena, y se consumó la vergonzosa entrega del Tesoro Quimbaya a la corona española. En Colombia, en el siglo XX las primeras reflexiones modernas sobre la cuestión indígena se debieron a intelectuales como Armando Solano y su texto *Melancolía de la raza indígena* (1929), aunque es posible rastrear en criollos ilustrados como Juan García del Río un interés muy marcado desde principios del siglo XIX. Todavía en 1936, Fernando González hacía un llamado al mestizaje en *Los negroides*, una integración que se creía necesaria en cualquier arquitectura del país. Como planteó Irleamar Chiampi<sup>8</sup>, la pregunta por la raza y el mestizaje cultural se convirtió en América Latina en uno de los marcos para el pensamiento, la acción social y la creación literaria y artística. De ahí que resulte previsible que tal inquietud se hubiera trasladado, en la misma línea advertida por Said, a consideraciones sobre la legitimidad estética y cultural de ciertas creaciones, entre las cuales la Cerámica Alzate reviste un carácter muy especial, pues no solo fue una imitación, sino que logró consumir un engaño de repercusiones internacionales por su capacidad de apropiación y recreación de los estilos indígenas y el hábil uso del discurso y el contexto.

Además de las discusiones suscitadas por el origen judío, que produjeron amplios debates, y que son contemporáneas de las andanzas de la familia de falsificadores, en Antioquia se debatían cuestiones sobre origen, autonomía y raza. Quizás el mejor testimonio de ello lo ha dejado Tomás Carrasquilla en los textos que escribió entre 1919 y 1925 para el periódico *El Espectador*, y que se recogieron después en el libro *Medellín*. Allí, el escritor habló de que nada podía sumar a los miembros de la colectividad regional. “Aquí no hay tipo ni agrupación que puedan encarnar esta monotonía tan heterogénea. Ni el interés pecuniario, ni el amor al suelo y al trabajo, ni la misma verbosidad hiperbólica, son aquí generales. Sólo la autonomía individual puede sumarnos”<sup>9</sup>.

El carácter avanzado de consideraciones como la de Carrasquilla, que recuerdan más la perspectiva contemporánea sobre

lo identitario que algún nacionalismo o regionalismo, sitúan bien una pregunta que, por otro lado, se encarnaba en formas cuestionables del racismo y la segregación. De libelos como *La raza antioqueña* de Libardo López (1910) hasta estudios pseudo-académicos como el de Luis López de Mesa en *De cómo se ha formado la nación colombiana* (1934), pasando por la *Geografía literaria de Colombia* del mismo Solano, queda la idea de lo indígena como un componente infaltable, aunque subsidiario, en la discusión nacional. Es también la época en que Eduardo Zalamea Borda publicó su obra *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934), que permitió a la perspectiva indígena interactuar con ideas modernas sobre la renovación del arte narrativo. Es también el momento que da lugar a la eclosión de la pregunta por lo indígena en el arte moderno y en el nativismo de Ignacio Gómez Jaramillo, Rómulo Roza, Pedro Nel Gómez y la generación de los Bachués.

Las brumas informativas permiten saber muy pocas cosas sobre el tercer momento de los Alzate, que es el de la huida y proscripción. Los testimonios dicen que David Arango, heredero principal de don Leocadio, siguió comerciando con las cerámicas. Luego, el Estado expropió la colección, legando una parte al Museo del Oro y trasladando la parte restante, la mayor, a la Universidad de Antioquia. Pascual Alzate, el último sobreviviente de la familia, y del cual han quedado los principales testimonios orales, siguió vendiéndolas en el centro de la ciudad, donde las empezaron a comprar más como curiosidades que como antigüedades.

Después, se dio la patrimonialización, aquel momento en que las instituciones recuperan lo que alguna vez fue esotérico o espurio. Las piezas, que habían estado un poco a la deriva, recibieron la declaratoria de bien de interés cultural de la nación, lo que les dio a las creaciones de los Alzate la posibilidad de ser custodiadas, pero a la vez el equívoco prestigio de hacer parte de la cultura oficial. Ya desde 1922, una ordenanza que impidió la salida de estas piezas del país llamaba la atención sobre el valor estético y cultural de las cerámicas. Resultaba obvio, después de la revelación

<sup>8</sup> Irleamar Chiampi, *El realismo maravilloso* (Caracas: Monte Ávila, 1983).

<sup>9</sup> Tomás Carrasquilla, “Medellín” en *Obras Completas tomo primero*, (Medellín: Bedout, 1958), 791.

del engaño por parte de los tribunales científicos, que se trataba de objetos de creación y no solo de meras imitaciones.

En un cuarto momento está la universidad, que cumple un papel hasta cierto punto opuesto al de las academias científicas de principios de siglo. Se trata de otra normatividad (o de la misma normatividad con otro aspecto). Lo que había sido satanizado por los *scholars* europeos, como los arqueólogos Seler y Von Der Stein, quienes fueron los encargados de revelar el engaño en el Primer Congreso Internacional de Etnografía y Etnología de Neuchâtel, Suiza, en 1912, adquirió después interés académico, pero ahora desde una perspectiva crítica y creativa. Lo que se había proscrito por la falta a un régimen de verdad hegemónico logró validez en la esfera de la creatividad y la inventiva local. Lo que para los primeros científicos enfrentados a los Alzate había sido “una desvergonzada fantasía de la inspiración y de las formas”<sup>10</sup> se volvió un fenómeno cultural, artístico y científico. Esto porque el mundo contemporáneo tiene más de la actitud de los Alzate que de quienes se apresuraron a lanzar el anatema, como el académico antioqueño Juan Bautista Montoya y Flórez, quien, en 1920, por la misma época en que Carrasquilla publicaba en Bogotá sus evocaciones de comarca, publicó el texto de denuncia “Cerámicas antiguas falsificadas”, también El Espectador. Cabe recordar que, en 1905, Montoya, había emitido un certificado de autenticidad, firmado con Tulio Ospina y Eduardo Zuleta, lo que hace ver su artículo como una venganza, como las que son habituales en la ciudad letrada. No hay que discutir aquí si este fue otro intento de exclusión, aquella “terrible violencia de los hombres educados”<sup>11</sup>, como la llama Piglia.

La historia de las ciencias sociales, la antropología y la crítica en Colombia tuvo suficientes quiebres, lo que permitió, por lo menos desde finales de los años sesenta, que fenómenos como la Cerámica Alzate fueran considerados como casos de estudio<sup>12</sup>. Ya la atracción no solo estaba dada por los aspectos formales y estéticos de las piezas, sino por el proceso completo, por la lectura, si se quiere alegórica, que se podía hacer de toda su

aventura. Interesan los objetos, sí, pero más aún el pensamiento y la acción de quienes los crearon e hicieron circular valiéndose de las más variadas estratagemas plásticas y relacionales. Se empieza a reconocer que estamos ante una actividad a la que, de acuerdo con Foglia, podríamos darle el carácter de “resistencia cultural”, dadas las estrategias, apoyadas en la ficción y en la figura carismática del falsario, la otra cara del experto<sup>13</sup>.

Debemos a Luis Fernando Vélez el primer y quizás más importante ensayo reflexivo sobre la Cerámica Alzate. Entre los principales aportes del estudio de Vélez, presentado por primera vez como conferencia en 1966, está la clasificación de las obras de los tres hermanos, estableciendo grados de creación autónoma. Miguel, autor de las piezas más grandes, fue el menos artístico, señaló. Luis era el mejor artista, alejado de lo indígena, y cuya fuente de inspiración solo aparece en las decoraciones, ejemplo de transculturación<sup>14</sup>. Es el más inventivo, el autor de las piezas pequeñas y muy probablemente el autor de la pieza descrita al inicio de este ensayo.

Del trabajo de Vélez hay un dato que resulta muy relevante: el origen académico de la farsa. Según Vélez, los Alzate usaron como modelos de diseño las ilustraciones incluidas en la *Geografía General y Compendio del Estado de Antioquia* de Manuel Uribe Ángel (1885). En un *post scriptum*, Vélez alcanza a señalar que algunas ilustraciones del libro de Uribe Ángel eran de falsificaciones de los Alzate. Esto reviste todo el interés porque demuestra la penetración del fraude y la capacidad de intervenir en los propios referentes usados para las falsificaciones posteriores.

Vélez es claro en que fueron “verdaderas falsificaciones y no simples imitaciones dotadas de libertad creadora”<sup>15</sup>. Los testimonios de Pascual, el menor de la dinastía, y recogidos por Vélez, resultan muy iluminadores para entender esta dialéctica entre copia, innovación y recreación que estamos acostumbrados a ver en el arte y la cultura contemporáneos. Vélez cita a un Pascual Alzate que, a su avanzada edad, se hace muy consciente de la estrategia de afiliación, que para autores

como Said es distintiva de la sensibilidad moderna: “si los muñecos hubieran sido de nosotros no habrían valido nada, pero siendo del indio, valían mucho”<sup>16</sup>. Al saber que la filiación no es posible, recordemos con Said, los escritores y artistas recurren en la modernidad a formas inventadas de pertenencia, lo que hace sorprendente la tesis de un artesano con pocos conocimientos o información artística o literaria<sup>17</sup>. Y es precisamente en esta invención de una pertenencia, de un linaje de ficción, donde reside quizás uno de los méritos profundos de los Alzate. Más inquietante es la conciencia ficcional del origen que postula otra declaración de Pascual Alzate, esta vez en clave de burla e ironía hacia el mundo de los letrados: “Claro que eran antiguas, su antigüedad era desde la calle 40 hasta la calle 10. Tenían treinta cuadras de antigüedad”<sup>18</sup>.

Más allá de la anécdota, hay algunos detalles de interés frente a una red de prácticas y actividades tan hábiles y meticolosas que sorprenden por su ingenio y carácter avanzado. 1) Los Alzate hacían enterramientos y llamaban a la prensa para que vieran la exhumación, donde hasta, al parecer, hacían decoraciones pictóricas; no se limitaban entonces al objeto, sino que creaban el acontecimiento y el contexto de emergencia de lo posible; 2) metían piedrecillas en las cerámicas para que sonaran al moverse, lo que despertaba la codicia de compradores que pensaban que contenían oro; entendían que la persuasión podía ejercerse en un momento en el que era mejor mantener latente la posibilidad del valor. Que, por la misma época, en 1916, el artista francés Marcel Duchamp hubiera un *ready-made* con el mismo principio, *A bruit secret* (1916), consistente en una caja en la que resuena un objeto desconocido para el público y el artista, no deja de llamar la atención. La afinidad espiritual en ambos procedimientos resulta iluminadora. Es como si en ambos casos el valor de uso y el valor de cambio fueran puestos de manera simultánea. Asimismo, la estrategia plástica de oscurecer la superficie por procedimientos que aún desconocemos y poner barro fresco en las incisiones habla de una sofisticada manera de pensar la

obra de arte, la creación y, especialmente, el papel del espectador-comprador. Esta línea delgada separa la “verdadera falsificación” de la imitación apoyada en “la libertad creadora” y muestra la capacidad de crear mundos posibles que detenta la ficción.

No es de extrañar que el arte contemporáneo y la curaduría hayan puesto recientemente atención en la Cerámica Alzate. Las exposiciones y proyectos de recreación comisionados a artistas contemporáneos han ido más allá del homenaje y muestran que, si bien la historia de los Alzate ha sido contada varias veces, aún es un caso de estudio que aguarda una mirada atenta y cuidadosa. Después de la película *Gato por liebre* de Teresa Saldarriaga y la exposición hecha en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, ambas a finales de la década de 1980, hay que esperar hasta inicios del siglo XXI para ver a los Alzate en los museos de arte. Ya las cerámicas aparecen como obras con propiedades autónomas muy parecidas a las que se ven en el arte posmoderno.

Las primeras tentativas se dieron en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia con varias exposiciones entre los años 2008 y 2013 en las que se invitó a artistas jóvenes y locales a hacer recreaciones y aproximaciones. Los Alzate aparecían, de esta manera, ya no simplemente como creadores de fraudes, sino como figuras inaugurales de una pregunta profunda por los valores culturales y la autenticidad.

Luego, las recreaciones pasaron a ser más decididas. La primera y quizás más ambiciosa de estas reescrituras tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Medellín, que acogió el año 2012 la exposición *Malicia Indígena: recipientes de cerámicos de los Alzate y Pedro Manrique Figueroa*. Esta exposición creó un relato ficcional, según el cual Pascual Alzate habría transmitido al artista ficticio Pedro Manrique Figueroa el saber sobre la cerámica para ayudarlo a instalar un negocio ilícito de exportación de droga a través de bustos de barro de Franco, Hitler y Stalin. Unir a los Alzate con el artista de mentiras creado

<sup>10</sup> Vélez, *La cerámica Alzate*.

<sup>11</sup> Ricardo Piglia, *El camino de ida* (Barcelona: Anagrama, 2012), 35.

<sup>12</sup> Juan Carlos Orrego; Aceituno, Francisco Javier (editores), *Antropólogos, maestros e investigadores: 50 años del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia* (Medellín: Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia, 2016).

<sup>13</sup> Andrés Foglia, *La falsificación como resistencia cultural en la cerámica Alzate*, [http://utopiasyheterotopiasurbanas.blogspot.com/2010/09/tecnologias-de-la-imagen-y-dispositivos\\_5685.html](http://utopiasyheterotopiasurbanas.blogspot.com/2010/09/tecnologias-de-la-imagen-y-dispositivos_5685.html)

<sup>14</sup> Vélez, *La cerámica Alzate*, 163.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 160.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Said, *El mundo, el texto y el crítico*.

<sup>18</sup> Vélez, *La cerámica Alzate*, 168.

por Lucas Ospina y Bernardo Ortiz abría paso a la idea de la falsificación como una posibilidad para la exploración creativa y una opción para la curaduría de arte.

La segunda vez ocurrió, también en el año 2013, en el Salón Nacional de Artistas, cuando bajo el oxímoron “Saber Desconocer” se incluyeron entre muchas obras de artistas contemporáneos, una selección de cerámicas de los Alzate. La presencia de las cerámicas creaba allí una suerte de vértigo historiográfico, además de una impugnación de las categorías de originalidad, recuperación y apropiación, vigentes en el arte, el pensamiento y la crítica

Lo que revelaba esta última aparición de la Cerámica Alzate en un contexto de arte contemporáneo era la dimensión que fenómenos como este pueden adquirir, ya no solo en lo cultural, sino en lo epistemológico. La idea de que estamos no solo ante un caso de creación sino frente a una prodigiosa “farsa científica”, como la llamó Vélez, frente a un problema de conocimiento, y de relación entre la autoridad científica y la cultura oficial, dio una nueva proyección a la Cerámica Alzate. Que el engaño haya producido un efecto de tal magnitud se debe no solo a una actitud sediciosa, a la “malicia indígena”, como lo puso de presente la exposición junto a Manrique Figueroa, sino a la porosidad misma de los sistemas de valores y reconocimientos. En tiempos de posverdad, de *Fake news*, la incertidumbre se vuelve un valor que otorga a la historia de los Alzate un profundo significado. La historia de la Cerámica Alzate no es la historia de un engaño, sino un modelo de creación y respuesta desde el arte y la periferia, y quizás un ejemplo sobre la manera en que el arte puede operar en un contexto cada vez más dominado por las potencias de lo falso. ■

