



Íconos. Revista de Ciencias Sociales  
ISSN: 1390-1249  
[revistaiconos@flacso.org.ec](mailto:revistaiconos@flacso.org.ec)  
Facultad Latinoamericana de Ciencias  
Sociales  
Ecuador

Elhaik, Tarek; Marcus, George E.  
Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: Una Conversación entre Tarek Elhaik  
y George E. Marcus  
Íconos. Revista de Ciencias Sociales, núm. 42, 2012, pp. 89-104  
Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales  
Quito, Ecuador

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50923292006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

[redalyc.org](http://redalyc.org)

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: Una Conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus<sup>1</sup>

## *Curatorial Designs in the Poetics and Politics of Ethnography Today: a Conversation between Tarek Elhaik and George E. Marcus*

Tarek Elhaik

Profesor Asistente de Antropología, Universidad Rice, EE.UU.

George E. Marcus

Profesor de Antropología (Chancellor's Professor of Anthropology),  
Universidad de California, en Irvine, EE.UU.

### Resumen

En este diálogo, George Marcus y Tarek Elhaik empiezan reexaminando los cambios en la práctica investigativa y los paradigmas iniciados hace más de veinte años por las deliberaciones de *Writing Culture* y continúan evaluando el devenir de esos debates en el pensamiento y la práctica antropológica contemporánea. Entre una figura clave del momento de *Writing Culture* y un antropólogo formado en el período que siguió a esas discusiones se produce un intercambio, una exploración y un refinamiento de afinidades conceptuales. La conversación genera un conjunto de conceptos estratégicos clave del repertorio modernista y cosmopolita, apreciado por ambos antropólogos (montaje, diseño, instalación), que influye en la figura emblemática del trabajo de campo. El llamado de Marcus a principios de los 90 por una etnografía como antídoto al realismo desesperanzador de películas y textos etnográficos y de los recientes “para-sitios” de performances en el Centro de Etnografía de la Universidad de California en Irvine se combina con la propuesta de Elhaik de la práctica curatorial como procedimiento, método y modo de producción teórica que abra la posibilidad para idear y componer un “libro-instalación”. La conversación propone tales figuras emergentes y nuevos experimentos como modos alternativos de mediación de la etnografía en proceso y, quizás, como sustitutos del trabajo de campo en sí mismo.

**Palabras clave:** práctica curatorial, etnografía, trabajo de campo, montaje, instalaciones, diseño, arte contemporáneo, Antropología

### Abstract

This dialogue between George Marcus and Tarek Elhaik begins by re-visiting the shifts in research practice and paradigms initiated more than twenty years ago by the *Writing Culture* discussions and proceeds to evaluate the after-life of those debates in contemporary anthropological thought and practice. Conceptual affinities are exchanged, probed and refined between a key figure of the *Writing Culture* moment and an anthropologist trained in the aftermath of those discussions. The conversation brings a set of key strategic concepts from the cosmopolitan modernist repertoire dear to both anthropologists (montage, design, installation) to bear upon the emblematic figure of fieldwork. It folds Marcus' call in the early 90s for an ethnographic as an antidote to the hopeless realism of ethnographic films and texts and recent performative “para-sites” at his Center for Ethnography at UC Irvine with Elhaik's deployment of curatorial practice as a procedure, method and mode of theoretical production that opens the possibility for thinking and composing an ‘installation book’. The conversation proposes these emerging figures and new experiments with form as alternate modes of mediation of ethnography in process and, perhaps, as surrogates to fieldwork itself.

**Key words:** curatorial practice, ethnography, fieldwork, montage, installation, design, contemporary art, anthropology

- 1 Este artículo ha sido traducido de la versión original en inglés titulada “*Curatorial Designs in the Poetics and Politics of Ethnography Today: a Conversation between Tarek Elhaik and George E. Marcus*” que aparece en la compilación *Beyond Ethnographic Writing*, editado por Ana María Forero Angel y Luca Simeone, bajo el sello editorial Armando (abril 20, 2010). Traducción del original: Silvia Arana.



**Marcus:**

Lo que más extraño del periodo posterior a las deliberaciones críticas de *Writing Culture*\* en los años 80 es el acceso a los materiales y procesos que han dado lugar a los, muy interesantes, libros y películas que siguieron a este periodo. Quisiera saber mucho más sobre el proceso de investigación para poder hablar sobre el tema de películas o libros. Pero este no es bajo ningún punto de vista un llamado para volver al tipo de relatos y descripciones del trabajo de campo que propiciaron los debates de *Writing Culture*. Considerando los inmensos cambios en las tecnologías y medios de comunicación desde los años 90, un texto o una película etnográfica pareciera que ha dejado de ser el objeto más relevante o contundente hacia el cual dirigir las preguntas sobre representación presentes en *Writing Culture*. Esas preguntas tienen todavía una importancia clave pero deben estar ahora compenetradas con todas las operaciones diversas que se representan y se negocian en nombre del término clásico, trabajo de campo.

El trabajo de campo es algo más que un medio para la etnografía (concebida como un libro o una película para el archivo, la biblioteca o la mayor cantidad posible de receptores públicos). El trabajo de campo cubre una variedad de formas de composición del material de investigación que no solo merece su expresión propia, tanto dentro del ámbito íntimo y específico del trabajo de campo sino también al costado de este, como performances, producciones y colaboraciones con varios niveles de recepción en mente. Para la investigación de hoy en día hace falta tener una estrategia e imaginar a sus destinatarios o receptores, entre los cuales la comunidad disciplinaria de origen es solamente uno de ellos. El problema de la representación es, por lo tanto, orgánico al proceso del trabajo de campo en sí mismo. Este punto de vista no es exactamente nuevo, pero las nuevas escalas y tecnologías de comunicación nos impulsan a pensar sobre este problema en los terrenos y las relaciones del mismo proceso de búsqueda, para los que ya no se aplican adecuadamente los relatos al estilo de Malinowski sobre el otro ni la reflexividad ética.

Sin embargo, es precisamente este proceso el que está más opacado hoy. Necesitamos formas, experimentos con formas, modos alternativos y representativos [*performative modes*] de investigación para conformar discusiones teóricas y de otros tipos sobre los problemas antropológicos. Estas conversaciones deben formar parte del mismo tipo de cosas del mundo sobre las que trata la etnografía, la que requiere de medios, formas que le permitan poner 'al revés' el material del trabajo de campo para audiencias de mayor diversidad. Las actuales preocupaciones explícitas de la Antropología sobre colaboración y antropología pública, creo que son expresiones sinto-

\* *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, editado por James Clifford y George E. Marcus, University of California Press, 1986 (N. de la E.).

máticas de esta tendencia de ir más allá de los resultados meramente textuales y de crear formas de participación con la etnografía en proceso.

Mi propia evolución personal en esa dirección, a partir de *Writing Culture*, está marcada por el ensayo de mediados de los noventa sobre la emergencia de la etnografía multisituada. Esto fue previo a la expansión de internet pero conjeturaba que el terreno del trabajo de campo no podía seguir siendo igual. Al mismo tiempo, adquirí interés en ciertos proyectos de instalaciones y de arte conceptual en cuya producción se había realizado un tipo de investigación similar al del trabajo de campo. En un sentido, estos proyectos contenían los tipos de formas alternativas de pensamiento, representación y debate de la investigación etnográfica que yo creo que son tan importantes hoy. En una manera planificada, las instalaciones y los proyectos artísticos de performance incorporan el resultado de la investigación en su propia producción. Mientras que yo no creo que la etnografía es o deba ser lo mismo que estos movimientos artísticos, mi atracción por estos últimos toma de ellos algo relacionado a la práctica, que creo que la investigación etnográfica no tiene y que le hace mucha falta.

Finalmente, el desarrollo de mi postura post *Writing Culture*, por decirlo de alguna manera, está muy influenciado por las condiciones propias de enseñar investigación a antropólogos que se están formando en la actualidad. Las ortodoxias del método, y la independencia mental y ambición de aprendices brillantes crean fricciones productivas respecto a qué formas nuevas (y necesariamente autorizadas) pueden ser diseñadas para la producción de conocimiento dentro, al igual que afuera, de las condiciones contemporáneas del “hacer trabajo de campo”. Y si, para mí, la noción de diseño (con préstamos del pensamiento y la pedagogía del diseño, que es una vasta industria profesional y académica en sí misma) se ha convertido en una categoría conveniente y hasta ahora compatible a través de la cual pensar la introducción de nuevas formas dentro de la práctica venerable de trabajo de campo, que combine trabajo teórico con definición de problemas y los profundice. Una vez que hallé su utilidad, descubrí que el término diseño, como colaboración, ha sido recientemente apropiado, a una velocidad casi viral, para reformular decorativamente o más sustancialmente el conocimiento, haciendo prácticas en una variedad de disciplinas y empresas hoy en día. El Centro para la Etnografía que yo he fundado en la Universidad de California en Irvine, se ha convertido para mí en la vía principal o el laboratorio para explorar estas cuestiones post *Writing Culture*, al principio en torno de la moda (o pasión no realizada) por la colaboración hoy en día, y ahora sobre la noción de diseño que incorpora el deseo de solidaridades colaborativas de investigación.

Dados estos antecedentes, te voy a pedir que hagas un recuento similar de tus viajes posteriores a la Antropología de la década de 1980, finalizando con una explicación del desarrollo de tu práctica como curador, la que creo que es una forma combinada de investigación y representación que expresa tu experiencia en trabajo de campo/etnografía y su mezcla con tus conocimientos en cine y medios de comunicación.

Es justamente este tipo de mezcla la que mejor expresa, representa y profundiza la condición de producir conocimiento antropológico después de *Writing Culture*.

### Elhaik:

Para mí los debates de *Writing Culture* invocan un registro muy específico: aquel de un momento formativo lleno de caminos prometedores, a nivel conceptual y metodológico. En este sentido, el sendero ya había sido pavimentado para aquellos de nosotros que llegamos a la Antropología a través de la retrospectiva teóricamente privilegiada ofrecida por los desarrollos de más de 20 años, los retrasos conceptuales interdisciplinarios usuales y los desvíos hacia múltiples modernidades de antropólogos precedentes. Algunas de las cuestiones antropológicas formuladas durante las discusiones de los 80 han sido tratadas y trabajadas de manera completa, otras siguen abiertas a revisiones, modificaciones y reformulaciones, mientras que otras deben simplemente ser descartadas. En otras palabras, la vida después de *Writing Culture* debe ser considerada como una expansión de los caminos tomados y de los caminos sin explorar después de los 80, y eso nos ha conducido a reformular la Antropología como el Arte de formular buenas preguntas y, al mismo tiempo, diseñar puestas en escena del trabajo de campo de manera creativa y estratégica. Estas preguntas deben tener la oportunidad de un futuro viable y generoso mientras conservan una preocupación por la singularidad del proyecto antropológico y su modo de producir conocimiento en este campo extendido. Uno de los aspectos fascinantes de los debates alrededor de la agitación de *Writing Culture* fue el de evitar convertir esta preocupación por la singularidad de la Antropología en una vigilancia de la frontera disciplinaria. Entonces mi deuda con *Writing Culture* es una preocupación por conservar ese *ethos*. Este sentido de continuidad no debe entrar en conflicto con nuestra búsqueda apasionada de nuevos modelos para llevar a cabo y conceptualizar la investigación.

Debo agregar que inicié mi entrenamiento formal como antropólogo cultural a fines de la década de 1990, es decir, en el momento preciso en que el paradigma de *Writing Culture* había adquirido una situación difícil, tipo Jano. En esa época, la revuelta inicial había sido institucionalizada y al mismo tiempo relegada a un segundo plano frente a las urgentes cuestiones políticas globales que se intensificarían en la era post 11/9. Entonces, al menos para algunos de nosotros, el punto de entrada en la Antropología –en el momento posterior a *Writing Culture*– no fue tanto una cuestión de modernidad versus post-modernidad ni la producción de etnografías experimentales y proyectos de investigación con el objetivo de descentralizar y descolonizar las categorías de la modernidad euro-estadounidense. En lugar de ello lo que nos importaba centralmente era el manejo cuidadoso de un equilibrio tenso entre lo epistemológico-político y lo ontológico/experimental/formal. Esta zona productiva

de fricción entre lo político-epistemológico y lo experimental-ontológico, al transmitir también un legado de diversas vanguardias históricas, no debe ser expresada ni en el idioma de la autenticidad cultural ni como un giro post-cultural ciego hacia la neuroestética y los estudios de la ciencia. Lo que se requiere, desde mi punto de vista, es un regreso a y una modificación de la economía geopolítica de puntos de partida y de llegada del modernismo (o de los modernismos) cosmopolita(s) y de las discrepancias que esto introduce en las humanidades, las ciencias y el arte. Y hasta ahora, esta tarea ha resultado ser la más difícil de realizar. Una tarea que ha sido tratada con elocuencia en tu reciente diálogo colaborativo con Paul Rabinow<sup>2</sup> –respecto de la emergencia de nuevos campos de investigación en los 90, como nuevos medios de comunicación, capital financiero, biotecnología–. Por ejemplo, la controversia que surge a partir del cambio de enfoque de sujetos subalternos a élites y expertos –o el cambio del ‘otro’ al ‘homólogo’ como lo expresaste recientemente– pueden ser vistos como un síntoma de la tensión en el centro de este acto de equilibrio. Mi trabajo de campo con cine de vanguardia y curadores de arte contemporáneo en la ciudad de México al igual que mi práctica como curador de cine requiere caminar sobre cáscaras de huevo en un campo minado.

Adquirí conciencia sobre estos temas delicados después de leer –primero, como curador de cine independiente años antes de hacer mi Ph.D.– tanto *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography* como la colección de ensayos *Visualizing Theory*<sup>3</sup>. Ambos se convirtieron de inmediato en libros de referencia y manuales de instrucción. Este último contiene información sólida sobre las críticas de la representación, inicialmente presentadas en la obra anterior, particularmente la interrogación sobre la voz de autoridad del etnógrafo característica del cine etnográfico clásico pero también sobre los límites de la mezcla de estrategias de auto-representación y del trabajo colaborativo tan celebrado en los medios de comunicación indígenas posteriores a los años 90.

Por otra parte, *Writing Culture* se había alimentado sustancialmente de los estudios de cine y medios, había radicalizado las subáreas más bien conservadoras de Antropología visual y Antropología del arte (lentamente desdibujándolas en el proceso y alejando la atención de la llamada ‘alteridad radical’ del arte y de las formas culturales no occidentales), y había establecido un cambio hacia una búsqueda de formas alternativas de composición más allá de la monografía y de la película etnográfica clásicas. El constructivismo radical de textos y películas etnográficas experimentales de las décadas de los 80 y 90 resonaba con mi obstinada inclinación hacia

2 Paul Rabinow y George E. Marcus con James Faubion y Tobias Rees. *Designs for An Anthropology of the Contemporary*, Duke University Press, 2008.

3 *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R.*, 1990-1994. Ed. Lucien Taylor. New York: Routledge, 1994. En estudios sobre cine, el trabajo de Laura Marks, Catherine Russell y Fatimah Tobing Rony me ha ayudado igualmente a ubicar lo ‘experimental’ entre etnografía y el cine.

la estética constructivista y las estrategias de montaje del cine y el arte de medios experimental y de vanguardia de los años 20 hacia adelante, y de los documentales experimentales y del cine político, al estilo Brecht de los años 70. En este sentido, este vínculo específico entre las artes visuales modernistas y el modernismo de la Antropología –una conexión profundamente política– fue re-actualizado, casi de un día para el otro, por *Writing Culture*. Esto me lleva a pensar en tu ensayo “Montaje”, al que me referiré luego. Pero esto sigue siendo un gesto marginal en la disciplina. Uno puede escribir la historia del múltiple desencuentro entre el cine de vanguardia y los medios de comunicación, las teorías de montaje y *Writing Culture*. Si esto se hubiera hecho en las deliberaciones de los 80, la Antropología no solo habría des-territorializado su propio legado histórico, sino que también podría haber ‘mostrado’ cómo ella misma podía ser una fuerza des-territorializante *tout court*.

¿Cómo podemos utilizar hoy esta fuerza des-territorializante de la Antropología? Primero, continuando con la operación historiográfica de recuperar los experimentos anteriores de medios de comunicación que han re-situado acciones de Arte/Antropología, como aquellos de los experimentos etnográficos experimentales de Maya Deren en Haití, Miguel Covarrubias en Bali y Sergei Eisenstein en México, o más ampliamente lo que James Clifford llamó surrealismo etnográfico. Luego, en un segundo momento, la tarea pendiente es mediar el constructivismo radical de la Antropología a través de los dispositivos de las nuevas tecnologías de comunicación, arte de instalaciones, video digital, arte en la red, pero mediante una ruptura gradual con la escena malinowskiana de encuentro y la confianza de la etnografía clásica en el tropo de alteridad. Esta ruptura ya fue iniciada por el trabajo de Trinh T. Minh-ha en Senegal y Japón, Francys Alys en México, Isaac Julian en Martinica. Mientras que el constructivismo radical de *Writing Culture* dio una expresión al tropo de alteridad en los fascinantes textos y películas etnográficas experimentales durante la década de 1990, nuestras preocupaciones post-*Writing Culture* deben ser mediadas quizás por otros modos de interacción entre tropos y formas. La práctica de curador llegó a mí como la forma experimental más obvia para arbitrar o mediar mi trabajo investigativo sobre modernismo cosmopolita en el México contemporáneo. La interacción de modernismo cosmopolita (el tropo de afinidad en lugar de la alteridad radical) y el trabajo (forma) curatorial funcionan tanto como un modo de producción de conocimiento antropológico, como un marco complejo de recepción. Más aún, el trabajo de curador es una investigación inter-medial y una práctica espacial que abarca no solo la sala de cine, el sitio de la modernidad por excelencia, sino también el cubo blanco del arte del museo contemporáneo o el espacio independiente manejado por artistas. Esta doble ubicación espacial requiere una reevaluación de la alianza entre lo ‘etnográfico’ y el montaje del cine de vanguardia casi instaurado por *Writing Culture* y los caminos futuros de lo ‘cinematográfico’ en la era del arte de instalaciones, nuevos medios de comunicación, etc. Al enmarcar esto, intento aprovechar las potencialida-



des de la instalación para un uso pedagógico en la Antropología. El trabajo curatorial está por lo tanto en un movimiento permanente dentro y fuera de la Antropología, hacia fuera y hacia dentro de la clase universitaria, la sala de cine, el sitio entendido como un agregado de los desvíos en la modernidad y del cubo blanco.

### Marcus:

Quizás podríamos continuar nuestro intercambio desarrollando más a fondo dos temas que mencionaste: “La interacción del modernismo cosmopolita (el tropo de afinidad en lugar de la alteridad radical) y el trabajo (forma) curatorial funcionan tanto como un modo de producción de conocimiento antropológico como un marco complejo de recepción”. Primero, como lo indicaste, la afinidad nos hace volver al llamado de los “efectos de montaje” de las esperanzadoras discusiones de los 80 sobre experimentos en la escritura y el cine etnográfico (mi propio ensayo<sup>4</sup> sobre montaje y escritura finaliza con un llamado a lo “etnográfico”). Hoy, las posibilidades de montaje teórico y práctico parecen haber excedido el sentido limitado de los modos de producir textos y cine etnográfico. Parecen tener más que ver con la representación y las formas de investigar, particulares a la Antropología, que todavía están regidas por el término, ambiguo pero profesionalmente emblemático, de “trabajo de campo”. ¿Cuáles son esas posibilidades? Y, ¿podemos decir algo más sobre la forma que te desarrollas en tu práctica de curador? Si la “alteridad radical” es tanto el medio como lo que deber ser explicado por el trabajo de campo, entonces, ¿se daría el caso de que la “afinidad” es tanto el medio como lo que debe ser explicado por la práctica curatorial? Las prácticas curatoriales involucran el tipo de representaciones [*performances*] que son características del arte de instalaciones y del arte conceptual (y una de las razones que despertaron mi interés por estudiar sus repercusiones a lo largo de los 90 junto con las diversas maneras que la etnografía parece ser producida ahora bajo el rótulo de trabajo de campo).

Hablemos de la práctica curatorial, primero, y luego de las posibilidades del montaje en ella. ¿Estás habitando, como un trabajador de campo, una forma bien entendida entre tus sujetos particulares –los mundos del arte y sus élites– como un *modus operandi* etnográfico o estás inventando una forma de investigación antropológica apropiada para el problema que estudias? Si fuera así, ¿cómo la práctica curatorial como trabajo de campo, o su sustituto, es diferente de la práctica curatorial como una modalidad profesional del mundo del arte?

4 Marcus, George E. “The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage”. *Visualizing Theory: Selected Essays of V.A.R., 1990-1994*. Ed. Lucien Taylor. New York: Routledge, 1994, 37-53.



## Elhaik:

En tanto un tropo literario, estético y político, la afinidad está entretejida con complejas historias del modernismo cosmopolita y debates sobre la modernización que no se prestan a una categorización fácil: la afinidad entre lo primitivo y lo moderno; la afinidad entre el tropo clásico del ritual y las artes contemporáneas de performance presentada en la colaboración entre Victor Turner y Richard Schechner; los encuentros miméticos con la alteridad que han generado intersecciones fascinantes entre la vanguardia histórica y las ciencias sociales durante los años 20 y 30 en París, en Ciudad de México, Nueva York, San Pablo; las afinidades políticas que alimentan modos transnacionales de solidaridad y resistencia contra los sistemas neo-coloniales, como por ejemplo en el contexto de los discursos Sur-Sur y los horizontes ideológicos de las eras post Bandung y post-coloniales que dieron origen a los experimentos político-cinematográficos conocidos como Cines del Tercer Mundo. Pero el tropo de afinidad, como yo lo presento aquí, se sostiene sobre una tensión productiva con el paradigma transcultural y, en consecuencia, la 'afinidad' debe volver insostenible la combinación de la antropología *únicamente* con la versión de la puesta en escena etnográfica transcultural conceptualizada a partir del esquema Norte/Sur. Los medios generados por la conexión de afinidades debe iniciar, si no el desmantelamiento, al menos el cuestionamiento y la nueva formulación de lo transcultural<sup>5</sup>. Esta es una tensión perdurable del modernismo contemporáneo y, por lo tanto, el problema en el que trato de enfocar mi trabajo curatorial. Pero este es un proceso abierto: uno puede, por lo tanto, establecer y desarrollar relaciones que giren alrededor de la afinidad en un sinnúmero de maneras y generar, en consecuencia, experimentos alternativos a través de esas relaciones.

Consideremos el ejemplo fascinante de Michel Leiris, un representante clásico de los debates de *Writing Culture* y del reciente giro etnográfico en el arte contemporáneo. Con Leiris, nos vemos confrontados a un ejemplo de relación mimética en una escena transcultural de encuentro que genera una afinidad entre las prácticas del Otro cultural y la conceptualización de la práctica del antropólogo. Esta afinidad gira en torno a una fractura estructural del emblemático 'antes/después del trabajo de campo'. Como se sabe, Leiris vio una afinidad entre las ceremonias de éxtasis y los rituales de trance que estudió como etnólogo y su propia escena de escritura acosada por fantasmas ingobernables. Mediante una relación mimética con la alteridad, Leiris hace una distinción entre 'experiencia poética' y 'estudio etnológico', entre escritura y ciencias sociales.

5 Un camino que yo encuentro sumamente útil es la formulación deleuziana que hace Laura Marks sobre la interculturalidad como un encuentro de lo sensorial que puede o no suscitarse. Pero aún así permanece una dificultad: pensar acerca de lo transcultural más que como simples encuentros entre sujetos nacionales y diaspóricos: una forma de hacerse minoría que pasa entre los sujetos nacionales y diaspóricos.

Este ejemplo del repertorio modernista contemporáneo ha sido importante para mí, tanto positiva como negativamente. Negativamente, para entender mi propio trabajo curatorial como 1) no solamente una cuestión de escritura (escribir cultura), 2) una forma solo parcialmente derivada de las prácticas curatoriales de mis interlocutores, y 3) no un regreso a la cuestión improductiva de si la Antropología es arte o ciencia. El trabajo curatorial, como yo lo veo, no conduce a una búsqueda, después de finalizado el trabajo de campo, para una estrategia de textualización que traduce una escena de alteridad. Positivamente, el trabajo curatorial es aún etnografía: requiere de la continua invención de nuevos niveles descriptivos y representativos [*performative levels*] que están distribuidos asimétricamente a través de diversas herramientas que uno podría llamar multimedios (entrevistas radiales, internet, segmentos de videos, introducciones de películas, textos, comentarios de audio para una colección de discos). Mi comprensión del tropo de afinidad lleva a otro registro, *el de la agencia doble del antropólogo como curador*, al pasar del estatus de un curador de películas/videos independientes en los programas de cine de diversas instituciones (festivales de cine, eventos públicos de arte, Sociedades de Estudios en Cine y Medios, cinematecas) al de un antropólogo cultural fascinado con el legado del modernismo cosmopolita y sus enredos con la etnografía experimental (hasta ahora en México, y en otros lados en el futuro cercano). Este paso o travesía tiene también una dimensión temporal: el antropólogo como curador se mueve en un ciclo y en un encuadre de tiempo más largo que el del curador profesional. Imposibilitado de curar una muestra tras la otra, tiendo a repetir durante dos o tres años el mismo programa con ligeras variaciones (títulos diferentes, nuevas versiones del material filmico, reescritura de notas del programa, etc.) en un diálogo con un sitio dado de recepción. Entonces en este sentido, el trabajo de curador es también una forma de intervención en un sitio específico.

Esta expansión de la práctica curatorial profesional a través de la figura emblemática del trabajo de campo —la producción del antropólogo como curador— es una posibilidad para generar la observación de segundo orden de Niklas Luhmann. Y la práctica curatorial, como la práctica de montaje, del montaje del trabajo de nuestros interlocutores reflejando el legado del modernismo contemporáneo, es una forma ampliada de práctica antropológica. Pero debido a que aún me encuentro en el proceso de perfeccionar esta herramienta, es difícil para mí decidir si el ‘trabajo curatorial’ es distinto o sustituto del ‘trabajo de campo’. Más aún, la práctica de curador de una película tradicional para sala de cine parece inadecuada para ‘instalar’ tanto las discrepancias del modernismo cosmopolita como la observación de segundo orden distintiva del modo antropológico de producción de conocimientos (y su vocación pedagógica). Mediante diálogos con laboratorios de curaduría en Ciudad de México, que trabajan con creadores de películas, artistas y antropólogos, estoy en el proceso de reformular mi trabajo de curador para el contexto de museos o espacios de arte mediante la práctica trans-medial de instalación. Comienzo a preguntarme cómo

mo una versión perfeccionada del trabajo curatorial, aquella que se despediría de los textos y películas etnográficas experimentales de los 90, puede dar como resultado algo que provisionalmente llamamos 'libro-instalación': un experimento con la forma que crearía un efecto de montaje al yuxtaponer el trabajo de curador con el trabajo de campo.

### Marcus:

¿Puedes brindar ejemplos específicos de qué sucede en los laboratorios de curaduría de Ciudad de México y cómo encaja esto en el marco de tu propia investigación sobre el modernismo cosmopolita, el que parece ser para tí un objeto de construcción teórica y etnográfica? También estoy intrigado por tu mención del "libro-instalación" como una alternativa a la producción de un texto o película etnográfica. Fue precisamente el surgimiento, desde el trabajo de campo, de estas formas alternativas diseñadas a medida de lo que tenía en mente cuando hice un llamado a lo etnográfico en la conclusión de mi artículo sobre 'montaje' en 1990. Esto nos llevará, creo, a considerar cómo estás utilizando el montaje como concepto y técnica en tu trabajo.

98

### Elhaik:

Entablé un diálogo con dos grupos de curadores en Ciudad de México: Curare y Teratoma. Dejando de lado las metáforas biomédicas, tanto Curare como Teratoma evocan una suerte de dimensión de diagnóstico que yo también veo como un componente de mi propio trabajo curatorial. Además de ser etnográfico, el trabajo curatorial es también un diagnóstico en el sentido específicamente conceptual de Paul Rabinow<sup>6</sup>. En efecto, el cofundador de Teratoma, el historiador del arte Cuauhtémoc Medina, diseñó esta convergencia de afinidades, arte y trabajo conceptual, como "un grupo multidisciplinario compuesto de historiadores del arte y críticos, curadores, artistas y antropólogos que exploran los cambios contemporáneos en las producciones culturales, intelectuales y estéticas desde una amplia gama de prácticas. Teratoma es un sitio de encuentros, debates, exhibiciones, residencias, pedagogía, diálogos, archivo de información textual, visual, física y virtual para posibilitar la producción, el debate y la recepción de varias culturas a través del continente latinoamericano". Tuve la oportunidad de asistir a reuniones y tuve acceso al fascinante trabajo colaborativo de estos laboratorios de curadores. Teratoma se destacó, particularmente por su compromiso con el rol que la Antropología ha tenido en delinear los contornos de

6 Paul Rabinow. *Anthropos Today: Reflections on Modern Equipment*, Princeton University Press, 2003.

la modernidad (mexicana) al igual que por su esfuerzo en descomponer y recomponer el dispositivo conceptual, estético y afectivo del modernismo cosmopolita como un problema contemporáneo. En esa época, yo había leído la etnografía experimental *The Cage of Melancholy*<sup>7</sup> del polémico antropólogo Roger Bartra, una crítica feroz del discurso mexicano que diagnosticaba una ‘condición post-mexicana’ contemporánea. También estaba interesado en examinar cómo la condición post-mexicana era mediada en el cine y en la práctica de curaduría del arte contemporáneo, y cómo el arte de la curaduría de la vida post-mexicana afectaba a la dicotomía demasiado prolija entre lo cosmopolita y el nacionalismo. A través del trabajo de estos laboratorios curatoriales, exploré la desvinculación del modernismo cosmopolita con el nacionalismo (y la formación de una tercera figura) en el México contemporáneo.

Entre los numerosos proyectos que surgieron de estos laboratorios curatoriales que llamaron mi atención de inmediato figura el intento de Olivier Debroyse de hacer un re-montaje de la legendaria e inconclusa película de vanguardia de Sergei Eisenstein *¡Qué viva México!* (1931-32). Debroyse fue cofundador de Teratoma y un historiador del arte francés radicado en Ciudad de México desde los 70, un fascinante cosmopolita moderno según la tradición a la que me he referido en esta conversación: cineasta y curador, historiador del arte y novelista experimental que colaboró con figuras intelectuales destacadas dentro y fuera de Ciudad de México, desde Néstor García Canclini a Susan Buck-Morss. Su proyecto de hacer un re-montaje de *¡Qué viva México!* no fue por supuesto el primero de este tipo. Otros lo habían hecho antes. Pero yo estaba específicamente intrigado por su método basado en la investigación y el riguroso compromiso con las intersecciones entre la Antropología del nacionalismo mexicano, el modernismo cosmopolita y la vanguardia histórica presente en la película inconclusa de Eisenstein. Debroyse marcó el comienzo de una ruptura radical con el tropo del mexicanismo y la práctica curatorial redefinida en el México de los 90, al hacer un llamamiento tanto por el método sensorial como el conceptual para poder ‘cantar el canto del cisne’ de la alianza extraña que constituyó la estética nacionalista del México post-revolucionaria: la alianza entre la vanguardia mexicana, la intelectualidad nacionalista y la Antropología nacionalista/indigenista de Manuel Gamio de los años 20. Hacer el re-montaje de *¡Qué viva México!* a fines de los 90 fue una acción inteligente y oportuna. La película de Eisenstein no solamente se había basado en la iconografía de Gamio y en su uso político de la Antropología como una herramienta de ingeniería social sino que también había contribuido a establecer la estética nacionalista que tendrá una vocación duradera en el cine y en las artes visuales de México (la usual iconografía algo sublime que retrataba paisajes acentuados por volcanes, magueyes, indios, un Tehuantepec tropical y erotizado, etc.).

7 Roger Bartra. *The Cage of Melancholy: Identity and Metamorphosis of the Mexican Character*. Rutgers University Press, 1992.

La metodología de Debroyse me resultaba también interesante por su afinidad con las instalaciones de arte contemporáneo en un sitio específico. Fue a Tetlapayac, la hacienda en la que Eisenstein filmó *¡Qué viva México!* en 1931-32 para investigar el episodio mexicano del director. El resultado fue la fascinante película experimental y proyecto de arte, *Un banquete en Tetlapayac*, en el que artistas contemporáneos y académicos, incluyendo el historiador del arte Serge Guibault, el curador Cuauhtémoc Medina, la artista conceptual Andrea Fraser y otras figuras contemporáneas claves, representan a los personajes históricos principales involucrados en el proyecto de *¡Qué viva México!* Durante la implementación del proyecto de Debroyse, Tetlapayac, la hacienda que dio origen a una estética de cine nacionalista, se convirtió en el foco de una intervención específica de sitio. El proyecto de Debroyse marca un hito porque 1) es una reflexión sobre la modernidad y la vanguardia mexicana, su articulación con la sensibilidad modernista y cosmopolita y la Antropología mexicana de los años 20; 2) es una reflexión sobre la figura más grande del montaje cinematográfico; 3) es un montaje del México contemporáneo (la condición post-mexicana de Bartra) con el México nacionalista de los años 20 y 30, por lo tanto es un montaje del pasado, presente y de un futuro que se está haciendo; y finalmente 4) es un montaje entre las técnicas del cine documental experimental y los procedimientos de instalación, arte de performance, estética relacional y obra de un sitio específico.

El resultado de mi trabajo como curador fue el programa de cine *Soy México*<sup>8</sup> que ha estado de gira durante dos años, por el Cinema Rice, el Instituto de Diseños de Roma, la Cinematheque de Tánger. Está diseñado como una yuxtaposición de la película de Debroyse con los trabajos de otros cineastas/curadores que realizaron intervenciones en sitios específicos más o menos similares, como por ejemplo la obra experimental *Magnavoz* de Jesse Lerner. En 2005, Lerner se abocó a transformar el ensayo "Magnavoz" (1926) del poeta estridentista Xavier Icaza en una película experimental imaginaria. El Estridentismo, inspirado en el Dadaísmo, fue un grupo de vanguardia de los años 20 y 30 en México, conocido por la exaltación, no de la iconografía rural-indigenista de *¡Qué viva México!* de Eisenstein, sino por la tecnología, la radio y otros medios de comunicación. A diferencia de Eisenstein, los estridentistas estaban interesados en una modernidad saturada con lo que el historiador de medios F. Kittler refiere como "fonógrafos, radios y máquinas de escribir". Como en *Un banquete en Tetlapayac* de Debroyse, Lerner también invitó a cineastas de la corriente experimental, artistas visuales e historiadores del arte a representar conexiones similares entre la vanguardia histórica y la escena de arte visual contemporáneo internacional, incluyendo al director de teatro experimental Juan José Gurrola, quien narró el poema de Icaza, donde figura extensamente el muralista mexicano Diego

8 La inspiración para el título del programa surgió de un ensayo poco conocido de Chris Marker (1966) por el nombre que le dio a una película imaginaria (Commentaires 2, Editions du Seuil). El proyecto de curaduría Soy México fabula sobre el ensayo de Marker y podría ser considerado un programa de curaduría imaginario.

Rivera, interpretado por el historiador del arte Cuauhtémoc Medina. *Magnavoz* adapta con elegancia el ensayo estridentista de Icaza al futuro de México. En el texto de 1926 de Icaza se fusionan la poesía con la polémica en un intento por abrir un espacio para otra forma de mediación de la modernidad mexicana.

El punto de partida de mi experimento con la forma, el libro-instalación surgió a partir de mi trabajo *Remains of México*, consistió en orientar mi enfoque como curador hacia demostraciones de sitios específicos. Lo etnográfico del trabajo curatorial requiere un sentido de atención agudizado ante los montajes que uno encuentra durante el trabajo de campo. Esto transforma la etnografía en la escena/proceso de encuentro con montajes que al final exceden la dimensión transcultural del modernismo cosmopolita. Pero este esbozo de la práctica de curador es solo el primer paso hacia la ecología de un libro-instalación. Mi trabajo curatorial es un montaje de prácticas de montaje y de una forma de historia de los medios de comunicación. Es un montaje de lo cultural-tecnológico y del imaginario etnográfico-surrealista de la vanguardia histórica de México. La yuxtaposición de los trabajos experimentales de Lerner y Debroise es un montaje estratégico que subraya el cambio contemporáneo de las imágenes cinematográficas en México desde las rupturas post-revolucionarias de las décadas del 20 y 30 hasta las secesiones de las artes visuales contemporáneas. Mi objetivo es hacer un trabajo curatorial del presente y el futuro del modernismo contemporáneo en el contexto de la ‘condición post-mexicana’ y su despojo de las representaciones figurativas nacionalistas de la modernidad mexicana. Convoco a curadores, artistas visuales, historiadores que utilizan estrategias de arte contemporáneo. El “libro-instalación” es una yuxtaposición de estas demostraciones historiográficas, intersecciones entre cine de vanguardia y arte contemporáneo y relecturas de modernismos cosmopolitas. El trabajo curatorial es lo que permite, simultáneamente, la etnografía del libro-instalación y re-hacer el imaginario modernista y cosmopolita.

Pero un libro-instalación no es un catálogo de exhibición de arte. Es el trabajo curatorial de múltiples fragmentos que atraviesan afinidades puestas en movimiento por una fascinación por (y un compromiso con) el modernismo contemporáneo; un re-hacer lo transcultural en el contexto de una etnografía cuidadosamente diseñada y mediante la temporalidad del trabajo de campo de larga duración. Es auto-etnográfico en el sentido en que perfecciona mi práctica de curador; es un montaje porque trabajo con editores profesionales para preparar los fragmentos de película que serán exhibidos o para preparar los segmentos de video para una instalación; es colaborativo porque co-produce algo intermedio (que no es ni lo uno ni lo otro) hecho posible por el objeto y por el modo de existencia al que todavía llamamos “modernismo cosmopolita”; y es una forma multimediática de producción teórica que gradualmente desplaza a la figura emblemática del trabajo de campo mediante el trabajo curatorial.

**Marcus:**

Gracias por esta descripción verdaderamente informativa y entusiastamente detallada de tu modo de trabajo. Solo quisiera hacer algunos comentarios sobre la implicación más general de las maneras en que los antropólogos producen etnografía hoy en día, a través de un abanico bastante diverso de temas de investigación. La yuxtaposición de estrategias de pensamiento y escritura en la etnografía a partir de *Writing Culture* se ha vuelto más y más dominante. Teóricamente, al menos, creo que han escapado de la opresión del pasado y de la lógica formal del binarismo precedente, a la que criticaron eficazmente. Sin embargo, siguen siendo poco dinámicas o, al menos, controladas por un sentido estrecho de lo que significa experimentar o participar en los experimentos de los sujetos –tanto en el encuadre como en el medio de un proyecto etnográfico–. Basándome en mis continuos debates con Douglas Holmes, entre otros, respecto a la investigación antropológica en un sector muy diferente del modernismo contemporáneo (relacionado con proyectos de lo racional y lo hiper-racional –leyes, tecnología, mercados, bancos, etc.–), la etnografía en su nivel más poderoso se ha vuelto una empresa de segundo orden, evocada en tu expresión de un movimiento de lo etnográfico al diagnóstico, y tus referencias a Luhmann y Paul Rabinow. Pero, ¿qué tipo de prácticas de investigación conlleva esta empresa de trabajo con, al lado de, y más allá de los experimentos, proyectos y la para-etnografía organizada? Tú debes tener una ventaja porque te identificas intelectualmente con el movimiento histórico del cual tus sujetos son parte, y parecen ser conscientes de ello, pero tu relato de la configuración de una manera compleja de, repito, trabajar al lado de, con, y más allá de tus sujetos, tiene tanto una aplicación como resonancias de mayor magnitud. Ciertamente, esto provee soluciones específicas a los problemas de la práctica que yo, de manera más general, he planteado como temas a desarrollar en el Centro para la Etnografía que establecí al llegar a la Universidad de California en Irvine hace cuatro años<sup>9</sup>: el problema del sujeto reflexivo completamente reconocido en la etnografía a cuyos proyectos y experimentos el antropólogo muestra deferencia para hacer progresos en el trabajo (de manera no diferente a la deferencia ética ante el conocimiento cultural ‘nativo’ en la Antropología clásica, pero cruzando la brecha de la alteridad, la que no puede seguir siendo determinada en una era de modernismo cosmopolita); el problema de la colaboración no como la noción convencional de que trabajar juntos y con empatía es ‘bueno’, sino colaboraciones que desafíen la forma muy individualista de investigación del trabajo de campo etnográfico clásico, y por el que la evolución compleja de la práctica curatorial como la forma primordial de tu investigación es una improvisación ejemplar de alternativa; y más recientemente el empleo de pensamiento y técnicas de diseño como un medio

9 Ver <http://www.socsci.uci.edu/~ethnog/>



para repensar la idea clásica de trabajo de campo, lo que permite una apertura de este a exactamente el tipo de método inventivo hecho a medida, del que tu propio proyecto es, nuevamente, un ejemplo. El pensamiento sobre el diseño enfatiza una práctica colaborativa sumamente reflexiva; permite una suerte de mimesis de los métodos de los sujetos y diseños como una fuente propia, y persiguiendo fines particularmente etnográficos (es decir, que motivan la formación y las relaciones intensas con ‘laboratorios’ y otro tipo de entidades que organizan experimentos y búsquedas de conocimiento entre los sujetos; en la actualidad, por ejemplo, los estudiantes se abren camino en el trabajo de campo a través de proyectos de ONG, las que dominan el terreno de trabajo de campo en todas partes hoy en día), y permite la concepción de productos de investigación que no sean necesariamente la monografía o la película. De hecho, la idea de la instalación, un género del mundo del arte, tiene fuertes asociaciones con la maqueta, el modelo y la representación en el marco de los estudios de diseño. Como una manera de introducir formas alternativas a los métodos que poseen todavía peso, especialmente en el entrenamiento de etnógrafos, yo he promovido la producción de para-sitios. En el flujo de investigaciones de campo muy convencionales, los para-sitios proveen un espacio y una oportunidad para el surgimiento de eventos diseñados para la presentación y deliberación donde los sujetos y los etnógrafos desarrollen un pensamiento colectivo, cuando no colaborativo, sobre un proyecto etnográfico en proceso. No hay un mejor ejemplo que tu desarrollo de prácticas de curador en una amplia gama de lugares y medios a lo largo de tu ‘campo’. Las condiciones están trazadas por los experimentos de otros con los cuales tienes una relación compleja de apropiación, al ser el curador de las presentaciones. Estas presentaciones se podría decir que expanden el público para tu trabajo dentro de fronteras multi-situadas en desarrollo. Esto puede ser recapitulado en deliberaciones más abstractas—incluso un tratado— sobre “modernismo cosmopolita actual entre la vanguardia artística de México”. Pero a lo que estamos expuestos a través de las formas a las cuales tú te has dedicado es algo más sustantivo, aun desde las formas del performance y del diseño. Tú haces accesible mediante eventos públicos en lugares variados lo que has decrito que residía antes en los archivos privados de notas y registros de campo, a lo que *Writing Culture* le dio solo un acceso mínimamente legítimo, como formas limitadas de la escritura y la expresión reflexiva que tenemos hoy en día. La instalación, o el libro-instalación, representa un buen ejemplo de una alternativa y de sus desafíos—claros cuando se presentan como ‘segundo orden’, pero también poderosos en su propia voz etnográfica y en su distanciamiento—.

Y finalmente, tus referencias a la instalación nos conducen de regreso al montaje y a sus renovados potenciales en estas coordenadas en movimiento que definen el trabajo de campo. En alusión al punto con el que comencé estos comentarios—las estrategias prevalentes de yuxtaposición, como centro de los estilos etnográficos de representación y análisis han perdido fuerzas—. A partir de estar inspiradas por la teoría y

las prácticas de montaje, el desarrollo de la yuxtaposición se vuelve una manera de dirigir las representaciones y de seleccionar las interpretaciones, con mayor sutileza y riqueza que con el binarismo estructuralista precedente. En la etnografía que inventa prácticas para sí misma desde su deferencia hacia los experimentos de sus sujetos, adaptándose creativamente a los imperativos de la colaboración y aplicación de ideas provenientes del proceso de diseño y de estudio, el ejemplo del montaje surge nuevamente como una manera de pensar sobre la yuxtaposición como una modalidad clave, no solo de análisis, sino de movimiento, performance y composición (¿edición?) como tres funciones de invención en la investigación etnográfica que desarrolla su pensamiento particular en una gama de contextos de recepción. Las cuestiones de representación son tan importantes como lo fueron en los años 80, pero estas cuestiones están ahora integradas en el área de las relaciones investigativas. Creo que la evolución de las prácticas curatoriales, como las has descrito, reflejan este espíritu particular de la investigación antropológica actual, en la que el performance de montaje vigoriza la importancia duradera de la yuxtaposición, sin el compás analítico que le quita fuerza, reduciéndola a mera ironía. En lugar de ello, el montaje está inherentemente atado a las dinámicas de construcción de performances, a las que les da forma y, las que por su parte, moldean el camino de la etnografía.