


DISEÑOS CURATORIALES: ACTO II

Tarek Elhaik • George Marcus

Traducción: equipo editorial de *post(s)*

La versión en inglés de este ensayo, «Curatorial Designs: Act II», fue publicada originalmente en 2020 en el libro *The Anthropologist as Curator*, editado por Roger Sansi y publicado por Routledge. Agradecemos profundamente a los autores por permitirnos hacer esta traducción.

Tarek Elhaik , antropólogo cultural y profesor asociado de Antropología en la Universidad de California, Davis. Co director del programa de investigación Future Flourishing. Fundador del AIL (Anthropology of the Image Lab) en UC Davis. Correo electrónico: tarekelhaik@gmail.com

• Ph. D. en Antropología por UC Berkeley, California.

George Marcus , Chancellor's Professor de Antropología en la Universidad de California, Irvine. Fundador de la revista académica *Cultural Anthropology* y de la organización *Society for Cultural Anthropology*. Correo electrónico: gmarcus@uci.edu

• Ph. D. por la Universidad de Harvard, Estados Unidos.

Bloque 1. Crítica: entonces y ahora

Marcus: Podríamos suponer que los lectores de este nuevo diálogo han leído nuestro diálogo anterior (Elhaik y Marcus, 2010) y que saben algo de tu trabajo (y del mío), pero es más seguro, justo para empezar, no presumir esto. Entonces, comencemos desde el principio y avancemos rápidamente desde allí hacia donde nos dirigimos.

Elhaik: En nuestra conversación anterior, enmarcamos la curaduría específicamente al involucrarnos con el legado de la escritura cultural y los futuros del momento experimental en las ciencias humanas. Creo que comenzamos afirmando el estatus de la antropología como una ciencia menor: un modo empírico de pensar que desterritorializa las ciencias «reales» y dominantes, sus métodos y categorías convencionales, sus modos expresivos tradicionales y las formas estratificadas de articular la relación entre forma y materia.¹ Una tarea de la antropología como ciencia menor es reconfigurar, pero no abandonar, el modelo hilemórfico. No necesitamos revisar todo esto aquí, al menos directamente. Sin embargo, me gustaría subrayar la continua importancia de ese momento en relación con algunas de las tendencias que han surgido desde entonces, menos como una expresión de una ciencia melancólica que como una afirmación de la productividad subterránea y la radiactividad de esos años. Por lo tanto, no es irracional afirmar que esta radiactividad es precisamente lo que está siendo descuidado hoy en día por las tendencias mayoritarias, tanto dentro de la antropología disciplinaria como en el mundo del arte global. Estas tendencias y corrientes negligentes a menudo se expresan en el idioma de los «giros». Menciono esto como una especie de advertencia baudeleriana al lector que podría sentirse tentado a capturar la «curaduría» como una oportunidad de emprendimiento, un valor de cambio que engrasaría la economía política de un giro curatorial emergente, una hoja de ruta metodológica para colonizar nuevos territorios en un mercado académico competitivo.

La curaduría me interesó entonces como una herramienta que podría extender y reconfigurar el proyecto de la antropología como crítica, como tú y Michael Fischer lo expresaron célebremente (Fischer y Marcus, 1986), así como también para reformular, en un lenguaje tomado de la práctica curatorial, la petición de Michel Foucault por una ontología crítica de nosotros mismos (Foucault, 1984).

El momento experimental en las ciencias humanas también estableció un vínculo provocador con una noción de la experimentación como fracaso. Fue un llamado a la comunidad antropológica para que acogiera generosamente las inevitables deficiencias y fracasos en el trabajo de muchos antropólogos que estaban tratando de pensar más allá de la representación y que estaban creando nuevos modos de habitar el mundo y su disciplina. La experimentación de la que tú y Fischer hablaron no se expresó en el lenguaje de los antepasados, los padres fundadores de la disciplina. El efecto fue un saludable aflojamiento de las lealtades generacionales.

1 La ciencia «menor» o «nómada» pertenece al repertorio conceptual de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Fecha de envío: 01/03/2024

Fecha de aceptación: 14/06/2024

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v10i1.3439](https://doi.org/10.18272/post(s).v10i1.3439)

Cómo citar: Elhaik, T. y Marcus, G. (2024). Diseños curatoriales: Acto II. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 20 -35). Quito: USFQ PRESS.



Para algunos de nosotros al menos, una población que parece estar disminuyendo, situó de forma acertada a la experimentación dentro del legado modernista de la antropología, un legado que estaría conectado a una arqueología más amplia de las ciencias humanas, de la modernidad y de los modos de subjetivación que más tarde serían reconfigurados por una nueva generación de antropólogos contemporáneos.

Al igual que hoy y como entonces, hubo resistencias, desde la crítica de Edward Said al orientalismo (Said, 1979) hasta el llamado actual de los antropólogos orientados ontológicamente para llevar a cabo una «descolonización perpetua» (Viveiros de Castro, 2012) de la disciplina. Positivamente, los experimentos con formas entre el arte y la antropología, iniciados en los años 1920 y 1930 en muchos contextos —desde Francia hasta México y Brasil—, fueron reanimados a partir de la década de 1990, una reanimación que se enorgullecía de proponer el juego, el placer y la curiosidad como sustancias éticas y antídotos a las deudas y obligaciones históricas. Así, metáforas y tropos anteriores —como el montaje, el ensamblaje y el diseño— se pusieron a disposición como nuevos medios para el pensamiento antropológico, la escritura etnográfica, las investigaciones basadas en la observación participante, y así sucesivamente. Un poco después, propusiste un modo no metonímico de práctica de trabajo de campo designado por el término «práctica de investigación multisituada» (Marcus, 1996). La práctica de investigación multisituada resultaba atractiva, especialmente si se entendía como una invitación a sobreexponer las ventajas y limitaciones de la crítica de Franz Boas al método comparativo (Boas, 1896) a la luz de la curaduría. Con la curaduría, el problema antropológico se desplaza de una preocupación por la «comparabilidad del material recogido [que] debe ser demostrado y probado» (Boas, 1896, pp. 5-7) a través de áreas geográficas, culturales y regionales hacia una preocupación por ensamblar otro tipo de diferencia que está lejos de ser caprichosa. Además, si el comentario indexaba el modo de pensamiento de los escolásticos y pensadores medievales (por ejemplo, Averroes, conocido como el comentarista del corpus de Aristóteles), y si lo comparativo caracterizaba la imagen del pensamiento geocultural de los modernos de los siglos XIX y XX, entonces quizás la curaduría actualmente podría indexar la actitud y el modo de pensamiento de los modernos tardíos y sus contemporáneos.

Marcus: Gracias por este interesante prolegómeno. Creo que los problemas teóricos más urgentes siguen siendo metodológicos —aunque quizás deberíamos evitar este último término. Tan importantes para mí ahora como cuando escribí el libro con Mike Fischer son ciertos problemas persistentes señalados, pero no abordados, en mi artículo de 1995 sobre etnografía multisituada (Marcus, 1995). Hubo varias personas escribiendo sobre una práctica antropológica descentralizada y móvil en la década de 1990 (quizás en reacción a las visiones y teorías de la globalización y las rupturas post-Guerra Fría en teorías —como el marxismo— que habían contextualizado gran parte del trabajo antropológico), pero la mía se centraba en cómo debía hacerse la etnografía, o su versión actualizada. Opté por una metáfora de «seguimiento», que fue muy efectiva para comunicar la idea de etnografía multisituada y sus implicaciones (y que apelaba a ideas comunes sobre procesos, cadenas de mercancías, redes, etc. en el mundo), pero enterrada en ese artículo hay una idea más difícil y creativa: que «lo que estaba relacionado con qué» en un proyecto de investigación a medida que se desarrollaba estaba determinado más por suturas, yuxtaposiciones y conexiones de sitios (¡montaje!) no literalmente en contacto. Por supuesto, esto era un ideal estético sobre cómo enmarcar y contextualizar la etnografía en el futuro, ampliamente expresado en *Anthropology as Cultural Critique* (ACC) por Fischer y yo. Pero todavía no había (y tal vez aún no hay) discusiones y teorías convincentes al respecto (teníamos a señalar la experimentación

documental de entreguerras en diferentes lugares euroamericanos). La excepción probablemente sea el dominio de la teoría del actor-red principalmente en estudios científicos, que Latour tiene una historia interesante (que no necesitamos examinar) de apropiarse y desapropiarse. Y, por supuesto, toca los ámbitos en los que Paul Rabinow reorientó su trabajo después de 2000 e influyó en varias generaciones de estudiantes extremadamente talentosos.

También en el núcleo de estos difíciles problemas de la multilocalidad había cuestiones básicas sobre el destino de la comparación en la antropología —que, aunque ideológicamente fuerte (el propósito comparativo está en la genética, por así decirlo, o en la savia vital de la disciplina), murió como proyectos específicos organizados que una vez formaron y justificaron los principales departamentos de antropología en Estados Unidos durante la expansión universitaria posterior a la Segunda Guerra Mundial—; aquí es interesante leer a la historiadora de la ciencia Rebecca Lemov (2015). Terminas tus comentarios con la cuestión de practicar la comparación en la antropología, lo cual creo que es fundamental. Al hacerlo, también mencionas a Boas y sus limitaciones en las nociones comparativas adecuadas para el trabajo actual. ¿Podrías expandir un poco más sobre esto? Creo que la tradición boasiana es muy rescatable, dada la práctica personal de Boas. Un artículo de Matti Bunzl (2004) es importante aquí, pues convierte a Boas en foucaultiano de una manera original. Para mí, Foucault es menos importante que pensar en Boas como un trabajador de campo que quiere crear material de trabajo de campo teniendo en mente la curaduría (en el contexto del museo). De esta manera, los momentos/escenas de construcción compartida en el trabajo de campo que Bunzl evoca en su ensayo sobre Boas prefiguran la idea de para-sitios en la investigación multisituada, que son espacios evocadores para el trabajo conceptual colaborativo en un proyecto que se desarrollará crucialmente en sus producciones, ya sean textuales, en la tradición de la escritura etnográfica, o, cada vez más, performativas y multimodales.

Si rastreas mi linaje desde *Anthropology as Cultural Critique* (ACC), pasando por el artículo de mediados de los 90 sobre la investigación multilocal, hasta mis preocupaciones recientes con las formas intermedias que los antropólogos producen antes de «acoplarse» en la autoridad disciplinaria, y mis propios movimientos hacia y dentro de la antropología del arte (donde tú y yo nos encontramos), entonces encontramos un terreno rico de compromiso, que has desarrollado bajo el nombre de diseño y práctica curatorial. Tienes una visión más rica y completamente pensada, y un compromiso teórico con la forma en que los antropólogos pueden conectar cosas (y volverse comparativos de una manera más sistemática o colectiva) que me atrae mucho, así como una sensación de que las prácticas de estudio pueden desarrollar estas ideas.

Respecto a la cuestión de lo humano, existen varias corrientes en el pensamiento antropológico (y en la filosofía que lo ha influenciado) que vale la pena revitalizar. Sin embargo, dada su reciente historia pasada, veo que abordar esta pregunta de nuevo necesita hacerse en alianza con el conocimiento sobre lo que está ocurriendo en la ciencia (biociencia y ahora ciencia ambiental) y la tecnología (inteligencia artificial). El pensamiento antropológico puede superar o ser diferente de los estudios de ciencia y tecnología (STS) en este sentido, pero el pensamiento más desafiante ha surgido del compromiso con este ámbito desde la década de 1990 en adelante. Esto no implica una fe o deferencia hacia la ciencia y la tecnología, sino simplemente que ayuda saber y reconocer lo que está sucediendo en ese ámbito antes de revivir o innovar opciones humanísticas de larga data sobre el debate en torno a lo humano, o lo post-humano, o la superación de la división naturaleza-cultura. Pensé que el libro *Anthropos Today* (2003), de Rabinow, proporcionaba una dirección estimulante, en la cual la tradición dominante (en EE. UU.) de la antropología cultural podría avanzar, a nivel de los términos y el diseño de la práctica

de la investigación en sí misma. Sin embargo, esta y otras publicaciones posteriores no han tenido, por diversas razones, una influencia directa y amplia, aunque este pensamiento haya tenido efectos fundacionales en la creatividad y la originalidad con las que varias generaciones de estudiantes notables, a quienes él ha guiado, han producido investigaciones en diversos ámbitos, incluida la antropología del arte, que es el contexto amplio de nuestra conversación.

Otro punto muy general que se me ocurre es que hoy en día reviso el índice de contenidos de revistas antropológicas de larga trayectoria y de renombre (principalmente de Estados Unidos, pero realmente internacionales, incluyendo *HAU*), y me maravillo ante la variedad de temas e intereses que los antropólogos, especialmente los más jóvenes (por supuesto), están persiguiendo. No hay un marco teórico o de «giro» que la disciplina proporcione actualmente que abarque la gama de pensamiento y artificio conceptual que se encuentra en esta literatura diversa. Es ecléctico de una manera positiva: se pueden ver los contornos disciplinarios que mantienen unidos los proyectos, pero realmente cada uno está en su propio mundo, marcado por temas que representan la antropología en una visión a largo plazo, pero que no tienen programas teóricos específicos fáciles o convincentes a los que se pueda señalar.

Mi opinión es que las tensiones teóricas para enmarcar esquemas conceptuales distintivos no son la respuesta para revitalizar la perspectiva disciplinaria —esa vitalidad reside en el tipo de teoría que produce experimentos de «método»—, como, creo, el diseño curatorial y el pedido por formas intermedias antes de atracar en el puerto del debate académico, el prestigio y la recompensa. De hecho, existe una teoría emblemática y convencional del método en la antropología, y el propio método es una palabra bastante aburrida y restrictiva, pero lo que crea perspectivas dentro del gremio es repensar cómo los esquemas analíticos toman forma en proyectos de trabajo de campo y luego circulan de manera bastante inestable y efímera. Estoy muy interesado en las formas y medios contemporáneos de esta circulación, que no son muy reflexionados explícitamente por los antropólogos. El diseño curatorial no esencializa lo teórico, sino que lo vuelve a insertar en un conjunto distintivo de prácticas conectivas. En una colección que editamos recientemente con Dominic Boyer y Jim Faubion, *Theory Is More Than It Used to Be* (2015), intentamos articular esta condición en la que la «teoría» sirve a una multitud de curiosidades diversas que han llegado a definir el rango de proyectos de investigación que se persiguen en la antropología y que comparten las normas de las expectativas de investigación de campo posteriores a los años 80, así como de la escritura etnográfica (prácticas/normas de reflexividad y una política declarada siendo quizás las más discutidas, y los efectos estéticos y la especulación controlada siendo las menos discutidas). La elaboración distintiva de la idea de práctica curatorial que sigues articulando exhibe una originalidad metodológica que también redefine qué análisis críticos y especulativos deberían surgir de una antropología contemporánea del arte. Tal vez podamos explorar esto más a fondo en nuestra conversación.

Bueno, todo esto puede y debería parecer bastante obvio al reflexionar, para cualquier practicante de la antropología contemporánea, pero me sorprende ante la variedad en las tablas de contenidos de varias revistas de antropología. Registran un campo de operación expansivo, para el cual una evaluación disciplinaria autoritaria (a través de sus modas teóricas y giros del momento) solo puede ser muy parcial. Aquí es donde entra la curaduría, que proporciona un marco mucho más diverso y amplio para los «proyectos» en el trabajo de campo que emprenden los etnógrafos y sus sujetos. Proporciona precisamente la autoridad de tipo contrario que los antropólogos necesitan para explorar conceptos o invenciones que no serán encajonados por intereses o ambiciones disciplinarias en un momento o intervalo dado. El concepto de

curaduría, aunque problemático (de manera positiva), proporciona estos grados de libertad y potencialmente organiza respuestas o recepciones más diversas a la investigación dentro de la duración de un proyecto, para lo cual el antropólogo debe dar cuenta. En nombre del «método», los antropólogos podrían infiltrar prácticas de estudio de manera autoritaria en su trabajo de campo para dar voz y presencia de manera creativa y flexible a estas recepciones intermedias.

Elhaik: Estoy de acuerdo contigo en que los STS, la IA y la antropología del arte (nuestra preocupación aquí) siguen siendo campos estimulantes de investigación con el potencial de proporcionar recursos para el pensamiento, materia para ser diseñada curatorialmente y, en última instancia, restaurar la creencia en la antropología tanto como horizonte disciplinario como posdisciplinario. Posdisciplinario en dos sentidos: primero, como una invitación a pensar en los peligros y oportunidades asociados con los nuevos circuitos globales (finanzas, mercado del arte) y los ensamblajes de nuevos medios donde el «control» se superpone y erosiona el poder disciplinario (Deleuze, 1992). Segundo, en el sentido de lo que es productivo de «relaciones» complejas y modos de colaboración (Biagioli, 2009). En ambos casos, el «post» se refiere a una línea de vuelo a través, junto y dentro de una disciplina dada, evitando el fácil «trabajo de campo» interdisciplinario e investigación intercultural elogiado en la práctica curatorial de arte contemporáneo y en las humanidades académicas.

Bloque 2. Entonces, ¿qué es lo curatorial?

Marcus: El término curaduría, «curar algo», ya es profuso. Veo libros sobre ello en las tiendas de Londres (¡principalmente!) y a menudo los hojeo. En mi seminario de etnografías, surgió varias veces entre los estudiantes como un término de práctica contemporánea, útil y significativo para ellos, inyectado en las expectativas tradicionales de «performar» investigación y escritura etnográfica. Pero tú eres un innovador en su uso en el dominio del arte y la antropología específicamente, desde el entorno de tu experiencia de posgrado en el grupo de estudiantes influenciados por Paul Rabinow, y particularmente por tus experiencias en los círculos de arte y teoría social en México (la influencia de Roger Bartra, entre otros).

Entonces, ¿puedes dar una explicación básica de la evolución de tu interés en el concepto, y cuáles son sus límites en la práctica de la antropología que se mueve en el arte, durante principios de los 2000? Y obviamente, conectando tu pensamiento sobre la curaduría específicamente a *The Incurable-Image* (Elhaik, 2016) y la implicación de este juego de palabras. Y aunque lo dejas muy claro en los capítulos anteriores de tu libro, creo que necesitamos dejar especialmente claro —especialmente para los lectores que vienen de la antropología— qué es lo que se debe admirar y criticar en todo el régimen de la estética relacional, los movimientos de arte participativo y las instalaciones de sitio específico. Por ejemplo, cuando leí por primera vez *Artificial Hells* (Bishop, 2012) me emocionó bastante y todavía me parece un texto muy útil para los antropólogos; sin embargo, cuando me basé en ese libro para una charla en Australia, las personas del mundo de la antropología/arte fueron muy críticas al respecto, pero no entendí muy bien por qué. Encuentro los escritos de Grant Kester (2004, 2011) a veces en disputa con Bishop, también bastante simpáticos —logro no prestar mucha atención a los aspectos polémicos de la escritura artística. Entonces, ¿qué es lo que no gusta a los antropólogos?

Acabo de terminar un libro con Luke Cantarella (escenógrafo) y Christine Hegel (antropóloga y también artista) sobre algunos proyectos que hemos realizado en los últimos cinco años,

llamado *Ethnography-by-Design: Scenographic Collaborations in Fieldwork* (Hegel, Cantarella y Marcus, 2019). Ya que me resistí a escribir un capítulo fuerte sobre etnografía, las características del diseño escenográfico se apoderaron del libro y reformularon lo que eran escenas de trabajo etnográfico. De hecho, encontré esto energizante y me entregué a ello fácilmente. Ceder la postura etnográfica (o la autoridad) al juego de algo como la instalación de sitio específico fue un proceso interesante y placentero. Pero no ha terminado. De alguna manera, ahora comienza la significancia etnográfica —pero entre receptores—, anticipada e inesperada. Mientras el libro sigue la historia de nuestro *atelier* durante cinco años, el libro en sí como producto de lo que hicimos es muy artefactual. De todos modos, para mí fue una experiencia interesante volverme un poco pasivo mientras la producción de arte en el estudio tomaba el control de los espacios/lugares que habían sido explorados etnográficamente de cabo a rabo. El valor agregado estuvo en la emergencia de «públicos internos» en cada uno de los proyectos, lo que añadió oportunidad, profundidad y dimensión etnográfica (explotada de diversas maneras).

Teniendo en cuenta mi propia experiencia con lo que considero curadurías estéticas diferenciales mediante intervenciones de las artes escenográficas, en relación con proyectos etnográficos específicos en curso, completos o emergentes, me gustaría pedirte que digas algo, primero, sobre el auge de la curaduría como algo que los antropólogos podrían practicar, mientras resisten quizás su tentadora simplificación como una mejora o ajuste de la etnografía que tiene que gestionar un espacio/alcance multisituado de operación (por ejemplo, no te salvará de la «imagen incurable» en la que la etnografía habita). Y, segundo, sobre por qué el proyecto orientado a la instalación/estilo *infiernos artificiales* es, o no es, en última instancia, lo que el antropólogo busca. (Por ejemplo, ¿fallan estos proyectos de arte participativo en el trabajo conceptual de las maneras discursivas que los antropólogos como etnógrafos requieren?) O, ¿parece tal arte cumplir, como yo tiendo a pensar, metodológicamente con la densidad cultural requerida para la interpretación? Pero, finalmente, ¿estamos buscando algo más lejos de la era de Geertz, aunque en algunos de sus pasajes más famosos (como en el ensayo sobre la pelea de gallos balinesa, por ejemplo), evoca imágenes e ideas afines a la escritura interpretativa y crítica de arte en torno a obras participativas e instalaciones de sitio específico? Un planteamiento básico de posiciones/pensamiento a lo largo de estos dos ejes podría ser nuestra manera de avanzar en esta ocasión.

Elhaik: Desde el punto de vista de la filosofía crítica, el rango de aplicación del término curaduría es desconcertante, ya que ciertamente excede sus límites iniciales, que lo asignaban a un contexto museográfico y de galerías. Este exceso, por supuesto, no es algo malo: por el contrario, es bienvenido. Sin embargo, no creo que la forma que está tomando actualmente nos proporcione herramientas para lidiar con lo que venga después del arte moderno y la estética modernista. Por ejemplo, la utilización del desierto y el paisaje como lienzo por parte del *land art* (las obras de Robert Smithson) todavía se sitúa del lado de lo sublime kantiano. El *land art* aún depende del referente de la pintura, a pesar de su interesante cultivo de la tridimensionalidad y las formas arquitectónicas. En el lado de la antropología, lo curatorial y lo artístico están ligados a lugares, formas y modos que le pertenecen al mundo del arte. «Bienal» es, por ejemplo, un significante flotante sumamente problemático. La universalización y la democratización en curso de estos lugares, modos y formas encuentran una expresión particular en la exaltación de las llamadas prácticas de arte comunitario, público y social, cuyo objetivo principal es a menudo reflejar las dinámicas temporales en tiempo real en el «mundo real» y dar visibilidad a las llamadas lógicas geográficas periféricas. A partir de mis conversaciones basadas en la observación participante con curadores, artistas conceptuales y antropólogos en la Ciudad de

México, he intentado emprender una investigación que nos invite a detenernos y preguntar: ¿pero cómo es la curaduría, con su exceso concomitante, un problema antropológico que complica la vigilancia de la filosofía crítica?

Mi formación en el círculo de Rabinow y la noción de Bartra de una «condición post-mexicana» (Bartra, 2002) fueron útiles para abordar esta dificultad. También me llevaron a preguntar cómo puede y debe la curaduría contemporánea reconfigurar la vida, el lenguaje y el trabajo del «Nuevo Hombre» imaginado por la estética mexicanista y la vanguardia histórica. Mientras mi libro (Elhaik, 2016) concluyó con el entendimiento de que la curaduría del *anthropos*, del humano, podría asemejarse a una *ars curatoria* en busca de una antropología por venir, recientemente comencé a cuestionar si un modo contemporáneo de curaduría necesariamente está indexando una figura, *tout court*. ¿Por qué no algo abstracto y no figurativo? Pensé que la curaduría contemporánea contribuiría a «desantropologizar» la antropología. Con esto quiero sugerir que los antropólogos pueden y deben encontrar formas de curar futuros cada vez menos iluminados por el humanismo de la vanguardia histórica y su correspondiente imaginación utópica. Nuestra tarea es crear un modo de curaduría que problematice lo que viene después del «Nuevo Hombre» de las vanguardias históricas de los años 1920 y de los modernismos políticos de los años 1960.

En mi opinión, la curaduría también podría ser útil para los antropólogos si encontramos formas de elevarla (como creo que intentaste hacer con el montaje) al nivel de una facultad y poder humano activado por fuerzas que se encuentran en una zona indisciplinada entre la historia del arte y la antropología. Debido a que fue diseñada inicialmente y luego modificada en las condiciones fragmentarias de la modernidad y la modernidad tardía, la curaduría pertenece simultáneamente a la filosofía crítica, la antropología y la historia del arte. Por lo tanto, no deberíamos desalentarnos por Latour y los ontologistas, que ven la crítica (y la teoría de la facultad) como algo que nunca sucedió o como algo demasiado negativo debido a su diseño sujeto/objeto. Tampoco deberíamos perder de vista el hecho de que la crítica, con sus dimensiones diagnósticas y modo de vigilancia, está «marchitándose». Necesitamos pensar a Kant y la antropología del arte, después de Duchamp (Deleuze, 1993; De Duve, 1996; Rabinow, 2014). El movimiento más obvio sería colocar la curaduría a la par de la facultad de la imaginación, algo interno a la posibilidad no legislativa de lo sensible. Es, por desgracia, lo que hacen los etnógrafos sensoriales y los esteticistas relacionales cuando desbordan el arte (¡mi solidaridad aquí con los artistas de museos!) extendiendo la estética hacia «el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, en lugar de un espacio independiente y privado» (Bourriaud, 1998, p. 113). En su lugar, sería interesante ver la curaduría como una habilidad intermediaria, no exaltada como una alternativa ni lamentada como subordinada a la razón —como hacen los antropólogos cuando hablan de «horizontes imaginativos» (Crapanzano, 2004)—. Podríamos pensar en la ubicación de este poder o facultad curatorial como un intermediario, o más bien como una compleja intersección entre los horizontes imaginativos y la antropología de la razón (Rabinow, 1996), legislando la antropología y sus problemas en algún lugar entre la imaginación, el entendimiento y la razón especulativa. Recientemente me he referido a ese poder como uno de «cogitación» (Elhaik, 2018).

También pienso que la estética relacional y la práctica del arte social no son útiles cuando amplifican una orientación antiestética ya existente en la antropología, como se puede encontrar en Alfred Gell (1998), por ejemplo. Todavía veo valor en la relación del espectador moderno, su vida posterior en la vida contemporánea, los modos contemplativos de compromiso y la escritura sobre arte que inspiran, y así sucesivamente. Esto no es necesariamente aurático, si por aura entendemos una afinidad entre el modo de encantamiento de los objetos sagrados y

el de las obras de arte únicas bajo el régimen estético actual de reproductibilidad. Cuidar y reconfigurar la separación defendida por la estética moderna es reorientar su enfoque tradicional en lo bello y lo sublime hacia nuevos estados de ánimo, estados de animación, luchas éticas y *états d'âme* con poderes cognitivos que exceden las diversas agendas de autonomización y emancipación de espectadores alienados (Berardi, 2009; Rancière, 2009).

Creo que la curaduría opera como un barómetro relacional de un campo, expandido y en expansión, de prácticas artísticas. Curar es estar atento a evaluar esta expansión. Por tal razón, la sustancia ética de la curaduría es la imagen y el trabajo con imágenes. Estas son las imágenes que los artistas y expertos en arte (incluidos los antropólogos del arte) comparten con arquitectos, urbanistas, diseñadores y otros trabajadores de la imagen. «Trabajador de la imagen» es el término paraguas bajo el cual la curaduría tiene sentido para mí, no al revés. El montaje comparte con la curaduría esta forma de atención hacia el trabajo con imágenes. Entiende las imágenes como una relación con el pensamiento, imágenes como el medio a través del cual pensamos lo impensable, a través del cual podemos deshacer no solo nuestra imagen «dogmática» sino también nuestra imagen «crítica» del pensamiento (Deleuze, 1968). El despliegue del montaje de Eisenstein, particularmente el montaje intelectual, estaba destinado principalmente a ser un «shock para el pensamiento». El ejercicio de la curaduría también tiene la capacidad de sorprendernos. Esto sucede con toda su fuerza cuando nos movemos junto al trabajo con imágenes de urbanistas, artistas visuales, arquitectos, fotógrafos, etc.

Un último punto. Creo que la mayoría de los antropólogos tienden a preferir y valorar lo concreto sobre lo abstracto, a veces dogmatizando la concreción, otras veces acentuando el sesgo figurativo de la antropología, y ciertamente haciendo eco de la demonización de la abstracción en la mayoría del arte contemporáneo.² Sin duda, espero otro tipo de relación entre el arte y la antropología. Necesitaremos «leer estas relaciones al revés» (Strathern, 2014) y diseñar *mises-en-scène* de trabajo de campo en la abstracción contemporánea, para no repetir la sugerencia errónea de Lévi-Strauss en el primer capítulo de *El pensamiento salvaje* de que solo somos científicos de lo concreto (Lévi-Strauss, 1966). En mi opinión, los infiernos abstractos y artificiales, en el museo, la galería, en nuestras aulas, basados en estudios o diseñados para el espectador y aprendiz contemplativo, podrían ser tan estimulantes como los objetivos emancipatorios buscados por la estética relacional y el arte comunitario. A medida que el sueño del «Hombre Nuevo» emancipado de las vanguardias se marchita y fragmenta aún más, y a medida que nuevos modos de abstracción y concreción ejercen una presión cada vez mayor sobre nuestros montajes y juegos de facultades previos, nos queda la tarea de curar lo que se puede llamar «abstracciones concretas». Las abstracciones concretas son el tipo de composiciones que emergen cuando el observador participante se mueve junto a los nuevos objetos, entornos y estados de ánimo creados por artistas impulsados intelectualmente y otros trabajadores de la imagen.

Marcus: Bueno, tenemos mucho trabajo por delante, por así decirlo: la curaduría y el montaje están tan profundamente asociados con el método en la forma en que los antropólogos los han adoptado, y están limitados por el sesgo contra, y la sospecha de, la abstracción como un modo u objeto de pensamiento, como señalas. Es bueno que mostremos algo más —como composición—, una palabra clave analítica para lo que estamos tratando. Así, tenemos «montaje» y «curaduría» más allá de la comparación, y curaduría y montaje como gemelos en cierto sentido. Además, una aceptación contraria (para el antropólogo, pero no para el historiador o crítico de arte) de la abstracción

2 Hay excepciones a esta regla, claro, y la abstracción contemporánea está en auge nuevamente.

como un modo de pensamiento analítico estrechamente entrelazado con lo empírico y concreto de la observación y el pensamiento en el trabajo de campo. Si no estamos interesados en cuestiones de representación o método, ¿en qué sentidos estamos interesados en estos términos —curaduría y montaje—? ¿Como la creación de abstracciones situadas? Y si reintroducimos la abstracción tan exiliada del discurso antropológico, necesitamos un lenguaje o un vocabulario para su uso.

Como conozco menos que tú el discurso del mundo del arte contemporáneo, ¿cómo es diferente lo que estamos haciendo de una especie de crítica de arte? Aparte de las visitas a estudios y exposiciones, y entrevistas, ¿qué hace que nuestro tratamiento de las abstracciones hechas sea trabajo de campo? Puede que no sea importante conservar la idea de la etnografía, pero definitivamente parece importante retener la noción de trabajo de campo. ¿Qué significa eso? ¿Algún tipo de compromiso con los modos de composición?

De todos modos, estoy disparando a ciegas. Hay algo declarativo de lo doctrinal que necesitamos sobre «composición» en lugar de «método» para reconocer la curaduría y el montaje para los lectores.

Elhaik: El pensamiento tarda mucho tiempo en asentarse. Requiere paciencia, esperar que ciertas ideas, conceptos, experiencias, demonios y experimentaciones se establezcan. Creo que la etnografía desempeñó un papel en mi primer libro (Elhaik, 2016), como un medio dentro de un modo de investigación y composición intermedia más amplio. Con esto quiero decir que estaba observando cómo mis informantes, intercesores, interlocutores y socios epistémicos estaban curando la desintegración de las estéticas mexicanistas, las formas culturales y las figuraciones históricas de la sociedad y la cultura nacional —el etnos racializado, el sujeto, la comunidad política, imaginados por la vanguardia—. No era etnográfico en términos compositivos. No estaba escribiendo sobre la cultura mexicana. Sin embargo, estaba influenciado por el momento experimental en las ciencias humanas y el énfasis en la escritura que se abrió durante esos años. Creo que *The Incurable-Image* está en la tradición del ensayo antropológico, bastante ilustre en México (Bartra, Paz) y Alemania (Adorno), por ejemplo, pero lamentablemente valorado con cautela en la antropología y las ciencias sociales estadounidenses. También introduje un modo de trabajo de campo que denominé «trabajo curatorial». Este modo es el medio que me permitió comprender mis diálogos y observaciones sobre el trabajo de imagen y concepto de mis interlocutores. Como resultado, «imagen-incurable» fue el concepto creado para dar cuenta del espacio intermediario entre la imagen y el concepto que Lévi-Strauss había llenado apresuradamente con «entidades concretas» llamadas signos. Con el guion en medio, la imagen-incurable surgió como un concepto-imagen, uno que inmediatamente requería un tipo especial de cuidado, de curaduría, más allá de la semiótica y la lingüística, más allá de la cultura y la sociedad. Pensé, y sigo pensando, que la curaduría de estos conceptos-imagen tendría lugar en un territorio intermediario salvaje no domesticado por signos, símbolos y comunidades imaginadas. Como acabo de decir, esto gradualmente me llevó a pensar más allá de la «ciencia de lo concreto».

Sin embargo, el espacio problemático en el que estoy trabajando no habría sido posible sin la versión más o menos clásica de la observación participante que llevé a cabo cuando estuve en la Ciudad de México: dos años de inmersión total, viajes solo dentro del contexto latinoamericano, fluidez en los registros lingüísticos y simbólicos de mis interlocutores, aprender español mexicano, y así sucesivamente. ¿Debe ser esto un ritornelo, algo que todos los antropólogos deben ensayar y repetir? Creo que sí, ya que tengo una predilección y sesgo hacia el *dépaysement* y lo recomendaría. No como un principio grabado en piedra, sino como una opción para aquellos que llevan la diferencia en la dirección de la no-identidad. Así, el estribillo metodológico del *dépaysement* abrió nuevas rutas y perspectivas de las que he disfrutado y aprendido mucho, perdiéndome cada vez que sus horizontes comenzaban a retroceder. La preocupación y el interés por las

cuestiones «estéticas» también perduran desde ese primer trabajo de campo. Igualmente fuerte es el compromiso con la creación de modos de trabajo de campo no etnográficos a partir de la observación participante. Pero no tengo ni la pretensión ni el deseo de hablar en nombre de toda la disciplina y lo que viene antes, junto y más allá de los métodos etnográficos. Las preguntas que enfrente surgieron y son específicas de la zona fronteriza donde la historia del arte y la antropología entran en un «canibalismo disciplinario» (Dufrêne y Taylor, 2010). Allí, el antropólogo puede crear un juego libre entre trabajo de campo, trabajo de imagen y trabajo de concepto. La observación participante podría entonces leerse, estética y conceptualmente, como un movimiento lúdico entre lo sensible, la imaginación y la cogitación.

Marcus: ¿Y qué hay del paso del primer trabajo de campo a tu nueva *mise-en-scène* de investigación?

Elhaik: Bueno, hay diferencias y lecciones importantes aprendidas. Ciertamente, las preocupaciones sobre lo que viene después del etnos, después de la sociedad mexicana, las preocupaciones con la residencia a largo plazo y los compromisos con una sociedad o cultura, han dejado la *mise-en-scène* de la investigación. Por supuesto, el trabajo de campo aún consiste en visitas a estudios de artistas; recorridos guiados con historiadores del arte y curadores; colaboración en investigación y pertenencia a equipos curatoriales, que a menudo resultan en antologías de libros y programación (por ejemplo, la Iniciativa Getty, Pacific Standard Time, MOCA);³ observar y dialogar con otros tipos de «trabajadores de la imagen», como los arquitectos, como es el caso de mi colaboración en curso con la Biennale d'architecture d'Orléans alrededor de las esculturas públicas y monumentales del fallecido artista Mathias Goeritz, radicado en la Ciudad de México; y mis propias actividades en el Laboratorio de Antropología de la Imagen (AIL), un espacio para conversaciones mensuales entre académicos del arte, curadores, artistas y antropólogos en la Universidad de California, Davis.

En el libro en el que estoy trabajando actualmente, me interesan especialmente las cuestiones de antropología estética, resultado de discusiones anteriores sobre el tema. Estoy pensando en el trabajo de Jacques Maquet (1986), que todavía ofrece ideas interesantes si se lee desde una perspectiva post-etnos. Compositivamente, este nuevo libro revisita una tradición más antigua, la del ensayo, en particular ensayos inspirados por encuentros con artistas y ciudades. Michel Leiris sobre Francis Bacon (Leiris, 2008), por supuesto, pero también el hermoso libro de Georg Simmel sobre Rembrandt (Simmel, 2005) o sus ensayos sobre Roma, el brillante libro de Octavio Paz sobre Marcel Duchamp (Paz, 1978).

Bloque 3. Habiendo sido modernista

Marcus: Tu confianza como modernista declarado sin tapujos te da varias ventajas para pensar libremente temas que inhiben a otros pensadores estimables para quienes el modernismo es algo pasado de moda, sin ninguna tendencia actual que lo reemplace (hasta donde puedo percibir).

Así que, para ti, los experimentos con la forma significan composiciones expresadas a través del ensayo. Podríamos haber explorado esto un poco más: ¿qué entiendes por trabajo-imagen?, ¿qué función tiene en tus exploraciones? Veo esto en tu interés por la figura de Averroes, ya que parece ser tu preocupación y la de algunos de los artistas/intelectuales en quienes estás interesado. ¿Cuál es la relación del trabajo-imagen con el trabajo-concepto? ¿Debe establecerse la relación?

3 Ver «Ism Ism Ism», Los Angeles Filmforum: <https://www.lafilmforum.org/ism-ism-ism/>

Habla más sobre Simmel y sus ensayos sobre Roma como inspiración; él, más que otras fuentes de inspiración, ha surgido repetidamente.

Como digo, la escenografía ha sido mi referente central recientemente y su relación con la etnografía (como se concibe convencionalmente), ¡y el «retiro» de la etnografía en ella! La escenografía a nivel de oficio es definitivamente trabajo-imagen, aunque subordinada a las demandas del diseño en el contexto del teatro.

Elhaik: Creo que la descripción de una visita reciente a la Ciudad de México podría mostrar por qué el modernismo del que hablo no es simplemente un re-modernismo ni una expresión de una sensación de incomodidad con el término «contemporáneo», siempre elusivo pero necesario. He estado yendo a la Ciudad de México para investigar material de archivo y visitar varios sitios arquitectónicos y esculturas públicas monumentales que definieron la modernidad mexicana y el modernismo de mediados de siglo, estructuras construidas en el umbral entre el expresionismo abstracto y el minimalismo, entre 1953 y 1968. Los sitios que estaba mirando fueron todos diseñados y curados por Mathias Goeritz (1915-1990), emigrado alemán, artista e historiador del arte. También había completado algunos de estos proyectos en colaboración con arquitectos modernistas como Luis Barragán, Pablo Ramírez Vázquez y Ricardo Legorreta. Algunos de estos sitios pueden conocerse a través de largas caminatas en el área llamada Espacio Escultórico en el hermoso campus de la UNAM, cerca del nuevo Museo de Arte Contemporáneo (MUAC). A otros sitios solo se puede llegar mediante un largo recorrido por la controversial Ruta de la Amistad de 1968, la secuencia de diecinueve esculturas monumentales de artistas internacionales, incluida una de Goeritz, dispuestas y «curadas» a lo largo de la autopista Periférico Sur. De manera similar, se requiere un trabajador de campo en movimiento para estudiar las prismáticas Torres Satélite, en el norte de la ciudad. Las instrucciones de Goeritz para experimentar estas «esculturas de autopista» eran muy claras: estaban diseñadas para un espectador en movimiento, de hecho, un observador participante, que viajaba en automóvil. La estética, la sensación que se obtiene durante estos recorridos, se basa en el placer cinético. Estas esculturas de autopista teatralizadas son abstractas, conceptualmente sofisticadas, descaradamente modernistas, pero con un pie ya en un minimalismo en formación. Sintetizan muchas formas arquitectónicas, de diferentes períodos y lugares (por ejemplo, torres medievales en la Toscana, pirámides precolombinas, el horizonte de Manhattan, el Alhambra, etc.). Son el efecto de un montaje transcultural en el que, no obstante, los lugares y las formas originales se pierden. Impactan en nuestra forma de pensar. La referencialidad queda suspendida.

También podemos jugar con estas esculturas, como lo haría un niño. De hecho, en otra visita al día siguiente, esta vez al Museo Experimental El Eco (1953), la obra maestra de Goeritz, me complació notar cómo los niños jugaban con avidez con estas formas minimalistas y abstractas. Fue muy hermoso observar cómo saltaban y jugaban alrededor de monolitos coloridos, prismas triangulares y otras figuras geométricas iluminadas por el sol, proyectando sombras bidimensionales en paredes diseñadas de manera minimalista, con ángulos imperfectos y que rara vez corren paralelas entre sí. Empecé a preguntarme si las instrucciones y el modo curatorial de Goeritz complican los argumentos recientes sobre el «fin de la *flânerie*» o la revitalización concomitante de la figura del caminante (Bull, 2016). Lo que realmente disfruté, de hecho, lo que me dio placer al observar estas obras de arte público del modernismo tardío, desde la perspectiva de un automóvil, es la insostenibilidad de la oposición entre la tactilidad y la óptica, y su consiguiente sacralización del lenguaje heideggeriano de la morada, el caminar y el habitar que se ve en la actual demonización de la cultura capitalista automovilística y maquinica. Me di cuenta de que estos encuentros de trabajo de campo me permitieron reconfigurar la persona conceptual del *flâneur*, tal vez una nueva

clase de *flâneurie* esté gestándose a través de estos recorridos. En tal sentido, el trabajo de campo sobre el modernismo de mediados de siglo en la Ciudad de México tanto se nutre como excede la crítica de la mercancía y los análisis estéticos derivados de los capitales y capitalismo del siglo XIX. Los antropólogos necesitan y pueden encontrar ayuda aquí, el tipo de ayuda que Georg Simmel proporcionó, paradójicamente, en su nota al pie de página de *faux-pas* contra el lado «feo y moderno» de Roma (Simmel, 2006).

En su ensayo poco leído sobre la Ciudad Eterna, Simmel repetía, con sus propias palabras, la fascinación de generaciones de intelectuales alemanes durante su viaje a Italia. El suyo era un enfoque romántico sobre Roma. El sociólogo de la modernidad y teórico inclinado psicológicamente a la indiferencia no solo quería ver lo que Freud ya había visto (un modelo topológico de la mente), sino que también estaba interesado en el «milagro» del paisaje urbano de Roma como efecto de un montaje que lo desconcertaba, lo que él llamaba una «belleza no intencional». Roma es notoriamente *no curada* para Simmel, como lo es para aquellos de nosotros que estamos familiarizados con la ciudad hoy. La belleza es accidental. Roma es *incurable*, según el «análisis estético» de Simmel (el subtítulo de su ensayo). Su belleza milagrosa surge cuando los fragmentos se unen de maneras que «no merecen por sí mismos». Roma se somete a una estética kantiana de tal manera que el juego entre la sensación y el análisis, entre la imagen y el concepto, alcanza un clímax, romántico sin duda, que nos eleva. Nos eleva al igual que las esculturas públicas de Goeritz «nos levantan espiritualmente». Surge un *sensus communis*. Estamos psicológicamente reconciliados con nuestro sentido interior, no muy diferente del tipo de sentido interior que Simmel vio en su libro sobre Rembrandt.

El trabajo de campo aquí nos abre nuevamente a las ciudades entendidas como obras de arte (la vida posterior de un tropo modernista), de la misma manera en que Kant y, más tarde, los pensadores estéticos del siglo XIX veían una analogía entre la naturaleza y el arte. Simmel es un romántico alemán, por supuesto, y busca una totalidad en el trabajo de ensamblaje llevado a cabo por las ciudades. Esta es una paradoja modernista que podemos explorar profundamente. Mientras que Simmel, el gran crítico de la modernidad, extrañamente coquetea con una estética contra-modernista, Goeritz nunca la contempla, a pesar de su crítica a Le Corbusier y al funcionalismo. Mi tarea es averiguar cómo puede y debe verse el trabajo de campo a través de una remediación de la figura del *flâneur*, manteniendo al mismo tiempo el compromiso con el legado del modernismo a medida que se convierte en histórico, pero sin haber agotado su atractivo estético. Creo que es importante reconocer la capacidad duradera del modernismo para generar estados de ánimo y sensaciones de semejanzas y afinidades complejas. Estas semejanzas y afinidades complejas, resultado del trabajo de imágenes, necesitan urgentemente de montaje, curaduría y trabajo conceptual.

Bloque 4. Curaduría de laboratorio

Marcus: Me gustaría centrarme en parte en lo que estás tratando de hacer con tu espacio de estudio en el laboratorio en Davis. Este tipo de espacios experimentales, como laboratorios o centros, ahora se están creando con más frecuencia dentro y junto a los departamentos de antropología. Por ejemplo, en octubre de 2018 me enteré de la formación de un Centro de Etnografía Experimental en la Universidad de Pensilvania, Filadelfia; y en mi propio departamento, con la llegada de nuevos profesores, acabamos de renovar el Centro de Etnografía, establecido en 2005. Hay muchos otros ejemplos, y el número de estas iniciativas está creciendo. En mi

propia historia, esto se remonta al *Rice Circle* (un título que tomamos con cierta autoironía, pero que con los años y décadas hemos tomado más en serio y con nostalgia) y al proyecto *Late Editions* de la década de 1990 (un colectivo con sede en Rice de composición variable, que produjo una serie de ocho volúmenes anuales para la Universidad de Chicago Press, cuyo lado experimental era documentar el fin de siglo, en una era en que la crítica de la representación documental era primordial) y luego a las discusiones orientadas al diseño con Paul Rabinow en la década de 2000, que culminaron con ideas para laboratorios y estudios (resumidas en el breve volumen dialógico *Designs for an Anthropology of the Contemporary*, 2008). Ahora el término «multimodal» está en todas partes como el espacio de práctica para experimentos en antropología. ¿Por qué esta tendencia? ¿Está intersectando de manera congenial con aquello de lo que estamos hablando? ¿O, justo cuando este tipo de antropología está tomando forma, es de hecho lo mismo de lo que estamos hablando? ¿Estamos superándolo?

La antropología multimodal es la alternativa al retorno a los ricos archivos del trabajo etnográfico histórico como estudios de área del giro ontológico. O más simpáticamente, abarca la preocupación de estos últimos con algún tipo de evolución fuera de la idea de modernidad (ontología sobre epistemología) que nos negamos a abandonar, o al menos queremos un pensamiento diferente sobre este tema del que la antropología ha sido capaz de proporcionar.

De todos modos, tal vez deberíamos abordar estos temas en nuestra última conversación sobre los centros adyacentes o dentro de los departamentos de autoridad disciplinaria antropológica establecidos, en los que ahora tenemos un interés particular en trabajar.

Elhaik: El Laboratorio de Antropología de la Imagen (AIL por sus siglas en inglés) es tanto un espacio físico como una plataforma curatorial en línea que he establecido en UC Davis. Su principal objetivo es enfrentar los desafíos planteados por los trabajadores de la imagen contemporáneos tanto al pensamiento antropológico como a la práctica curatorial artística. Sin embargo, AIL no es un laboratorio de medios en el sentido convencional. Aunque acogemos a artistas de medios y curadores profesionales, nuestro objetivo no es producir obras experimentales de medios ni exhibir datos de trabajo de campo. Claro está, cuando es necesario y surge la oportunidad, también curamos programas para instituciones de arte o cine en el sentido tradicional del término. En cierto sentido, AIL es una galería inusual poblada no solo por trabajadores de la imagen, sino también por las personificaciones conceptuales «incurables» que representan incómodamente: el arquitecto, el artista, el curador, el archivista, el bibliotecario, el antropólogo, entre otros. A través de conversaciones y series de podcasts, conjuramos, albergamos y damos la bienvenida, bueno, curamos, la intrusión de las figuras y personificaciones que encontramos durante el trabajo de campo.⁴

En AIL también desafiamos la «diferencia cultural» como una imagen dogmática del pensamiento. Nos interesa generar otro tipo de diferencia, una que se mueva junto a un eje específico de antropología contemporánea y arte contemporáneo. Este movimiento no está exento de fricciones, sino que extrae su energía intelectual de un tríptico vibrante e inestable: (1) una continuación del fascinante momento experimental en las ciencias humanas, su vocación crítica y la reconfiguración del legado modernista de la antropología; (2) una reevaluación y superación del llamado «giro etnográfico en el arte contemporáneo»; y (3) un compromiso con el trabajo conceptual junto a artistas, críticos y expertos en arte.

El acrónimo AIL fue elegido cuidadosamente. Es un juego de palabras en los registros clínicos y éticos del término «curaduría»: cuidado, cura, curare, curador y lo incurable. Creo que

4 Ver el archivo en <http://www.antimagelab.com/podcast-archives/>

la curaduría de imágenes y trabajadores de la imagen es una cuestión de salud. Nos anima, es buena para el alma. Por supuesto, no en el sentido de que pueda curar, señalar un futuro utópico o devolvernos a tiempos preexistentes cuando nunca hemos sido modernos. Sin embargo, creo que la curaduría de personificaciones conceptuales e imágenes del pensamiento es una forma compleja de reconceptualización que podría convertirse en una de las formas más importantes y vitales de cuidado del siglo XXI. Nuestra salud actual y futura dependen de ello.

Marcus: Creo que tu extensa respuesta, que conecta la curaduría con la imagen y los trabajadores de la imagen (como «socios epistémicos», por así decirlo) es un buen lugar para terminar. La imagen y el trabajo de la imagen, tan fundamentales para los discursos de la historia del arte y la escritura de arte, son muy desafiantes para los antropólogos, que han estado involucrados durante mucho tiempo en explorar lo visual aplicando las normas y virtudes del método etnográfico al cine y la fotografía. Veo que la curaduría de imágenes es algo distinto. Hay una fenomenología profunda en ello a la que los antropólogos se han acostumbrado bastante en la práctica de los ideales y las artes del trabajo de campo, pero interpretar imágenes significa adentrarse en abstracciones que parecen estar lejos de lo empírico y lo social, lo cual podría hacerles sentirse incómodos. Sin embargo, a través de tu discusión sobre Simmel, por ejemplo, tu crítica de una expresión *Lévi-straussiana* de una ciencia de lo concreto en una de sus obras más influyentes, y tu relato del movimiento etnográfico en el mundo del arte, muestras el valor y el poder de prestar atención a las imágenes como abstracción. Sin embargo, haces esto no entregándolas o envolviéndolas en discursos analíticos igualmente abstractos de *connoisseurship*, sino de una manera bastante convencional (para los antropólogos) al basarte en las experiencias del trabajo de campo y sus asociaciones como tarea curatorial; no directamente para el museo y sus controles y hábitos como espacio público, sino para esas ocasiones que surgen como oportunidades para organizar recepciones y respuestas en el curso del trabajo de campo. Esto no significa de ninguna manera ofrecer un nuevo método (insistentemente así), sino adaptar nuestra cultura de investigación a una especie de «estructura de sentimiento» que pensábamos haber dejado atrás en el modernismo. Especialmente, en una comodidad con la contemplación y la residencia dentro de la abstracción. En cierto sentido, es un trabajo original de reparación, para rescatar y preservar el proyecto de crítica hacia el cual la antropología se había volcado tan productivamente en la era anterior. Mostrar esto como trabajo de campo, como una práctica participativa compleja tanto dentro como en los bordes de la creación artística contemporánea, tanto simpático como sospechoso de las propias capacidades reflexivas autocríticas y socialmente situadas de esta última, es un proyecto digno de crear una comprensión no obvia ni instantáneamente atractiva de la curaduría, como algo diferente de una práctica fácilmente concebida como similar a la etnografía en un mundo de sujetos fragmentados y multisituados. Me has mostrado algo de cómo la «antropología como crítica cultural» podría practicarse vitalmente hoy en día, de otro modo. **post(s)**

Referencias

- Bartra, R. (2002). *Sangre, tinta y cultura: miserias y esplendores de la condición post-mexicana*. Duke University Press.
- Berardi, F. (2009). *El alma en el trabajo: de la alienación a la autonomía*. Semiotexte, Serie Agentes Extranjeros.
- Biagioli, M. (2009). Liaisons post-disciplinares: estudios científicos y humanidades. *Critical Inquiry*, 35 (4): 816-33.
- Bishop, C. (2012). *Infiernos artificiales: arte participativo y política de la espectacularidad*. Verso.
- Boas, F. (1896). Las limitaciones del método comparativo de la antropología. *Science New Series*, 4 (103): 901-8.
- Bourriaud, N. (1998). *Estética relacional*. Les Presses du Réel.
- Boyer, D., Faubion, J., y Marcus, G. (2015). *La teoría puede ser más de lo que solía ser. Aprendiendo el método de la antropología en un momento de transición*. Cornell University Press.
- Bull, M. (2016). El fin de la *flânerie*: iPods, estética y experiencia urbana. En Tim Ingold y Jo Lee Vergunst (eds.), *Maneras de caminar: etnografía y práctica a pie*. Routledge.
- Bunzl, M. (2004). Boas, Foucault y el «antropólogo nativo»: notas hacia una antropología neo-boasiana. *American Anthropologist*, 106 (3): 435-42, 2.
- Crapanzano, V. (2004). *Horizontes imaginativos: un ensayo en antropología literaria-filosófica*. University of Chicago Press.
- De Dève, T. (1996). *Kant después de Duchamp*. MIT Press.
- Deleuze, G. (1968). *Diferencia y repetición*. PUF.
- . (1992, octubre). Post-Scripts sobre las sociedades de control. 59: 3-7.
- . (1993). *Ensayos críticos y clínicos*. University of Minnesota Press.
- Dufrène, T., y Taylor, A. (2010). *Canibalismos disciplinarios. Cuando la historia del arte y la antropología se encuentran*. INHA y Musée du quai Branly.
- Elhaik, T. (2016). *La imagen incurable: curación del cine y el arte de los medios post-mexicanos*. Edinburgh University Press.
- . (2018). Cogitación. *Cultural Anthropology, Series Fieldsights* (Open Source).
- Elhaik, T., y Marcus, G. (2010). Diseños curatoriales en la poética y política de la etnografía actual. En A. Forero y L. Simeone (eds.), *Beyond Ethnographic Writing*. Armando Publishers.
- Fischer, M., y Marcus, G. (1986). *Antropología como crítica cultural: un momento experimental en las ciencias humanas*. University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1984). ¿Qué es la Ilustración? (Qu'est-ce que les Lumières?). En Paul Rabinow (ed.), *El lector de Foucault* (32-50). Pantheon Books.
- Gell, A. (1998). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Oxford University Press.
- Hegel, C., Cantarella, L., y Marcus, G. (2019). *Etnografía por diseño Experimentos escenográficos en el trabajo de campo*. Bloomsbury.
- Kester, G. (2004). *Piezas de conversación: comunidad + comunicación en el arte moderno*. UC Press.
- . (2011). *El uno y los muchos: arte colaborativo contemporáneo en un contexto global*. Duke University Press.
- Leiris, M. (2008). *Francis Bacon*. Ediciones Polígraf.
- Lemov, R. (2015). *Bases de datos de sueños: la búsqueda perdida para catalogar la humanidad*. Yale University Press.
- Lévi-Strauss, C. (1966). *La mente salvaje*. University of Chicago Press.
- Maquet, J. (1986). *La experiencia estética: un antropólogo mira las artes visuales*. Yale University Press.
- Marcus, G. (1995). Etnografía en/del sistema mundial: el surgimiento de la etnografía multi-situada. *Annual Review of Anthropology*, 24: 95-117.
- . (1996). *Etnografía entre la espesura y la delgadez*. Princeton University Press.
- Paz, O. (1978). *Marcel Duchamp: la apariencia desnuda*. Arcade Publishing.
- Rabinow, P. (1996). *Ensayos sobre la antropología de la razón*. Princeton University Press.
- . (2003). *Antropos hoy: reflexiones sobre el equipamiento moderno*. Princeton University Press.
- . (2014). Lucha-Desvanecimiento de la crítica. *ARC (Investigación Antropológica Contemporánea)*.
- Rabinow, P., Marcus, G., Faubion, J., Rees, T. (2008). *Diseños para una antropología de lo contemporáneo*. Duke University Press.
- Rancière, J. (2009). *El espectador emancipado*. Verso.
- Said, E. (1979). *Orientalismo*. Vintage.
- Simmel, G. (2005). *Rembrandt: Un Ensayo sobre la Filosofía del Arte*. Routledge.
- . (2006). *Roma: Un Análisis Estético*. Editions Allia.
- Strathern, M. (2014). Leyendo las Relaciones al Revés. *Revista del Instituto Real de Antropología*, 20: 3-19.
- Viveiros de Castro, E. (2012). Introducción a la Antropología Post-Social. *Hau: Revista de Teoría Etnográfica*, 2: 421-33.