

Giuliana Borea, editora

# Arte y Antropología

ESTUDIOS, ENCUENTROS Y NUEVOS HORIZONTES

## Capítulo 1



**BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ**  
Centro Bibliográfico Nacional

306.47           Arte y antropología : estudios, encuentros y nuevos horizontes / Giuliana Borea, editora.--  
A                1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017 (Lima: Tarea  
Asociación Gráfica Educativa).  
457 p.: il. (algunas col.), mapas, retrs.; 24 cm.

Incluye bibliografías.  
D.L. 2017-01193  
ISBN 978-612-317-227-5

1. Arte y antropología - Perú - Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte y sociedad - Perú 3. Arte y política  
- Perú 4. Antropología visual - Perú 5. Etnología - Metodología 6. Arte peruano - Siglo XXI 7. Arte  
popular - Perú - Siglo XXI I. Borea Labarthe, Giuliana II. Pontificia Universidad Católica del Perú

**BNP: 2017-0586**

*Arte y antropología*  
*Estudios, encuentros y nuevos horizontes*  
Giuliana Borea, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017  
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú  
feditor@pucp.edu.pe  
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Juan Salas Carreño, «Forma y contenido», 2009

Primera edición: febrero de 2017  
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-01193  
ISBN: 978-612-317-227-5  
Registro del Proyecto Editorial: 31501361700117

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## ARTE/ETNOGRAFÍA/DISEÑO: RECONFIGURANDO EL ARTE Y LA ANTROPOLOGÍA HOY<sup>1</sup>

George E. Marcus

La antropología cultural y social como ciencia ha permanecido leal a su método etnográfico de larga data; pero el ejemplo de los movimientos de arte contemporáneo y de las colaboraciones con ellos ha generado en la forma etnográfica nuevos desafíos respecto de sus presupuestos clásicos. Pero incluso cuando las prácticas artísticas sugieren alternativas en relación con el método etnográfico clásico, este método en sí aún rige los límites del vínculo formal entre los antropólogos y sus sujetos. Desde mi punto de vista, no obstante, estos límites y la naturaleza de esta relación han estado cambiando. Comenzando con una historia crítica particular de la etnografía, quiero examinar con mayor profundidad la naturaleza del método etnográfico en la antropología que ahora converge más que nunca con las intervenciones sociales de los movimientos artísticos. Esta convergencia es más evidente en las formas que la etnografía adquiere crecientemente entre —*between*— sus principales modos de escritura tradicional: es decir, entre los archivos privados de las notas de campo y el género terminado del texto etnográfico. Por lo tanto, mi preocupación en este ensayo no es una antropología DEL arte ni una antropología COMO arte, sino cómo el arte (especialmente los métodos colaborativos de taller «de *studio*», así como las relaciones sociales que emergen en la producción de arte conceptual en su forma de *site-specific*) se abre camino hoy en la larga producción de investigación antropológica mediante la etnografía. El efecto transformativo más notorio en los hábitos anteriores de los etnógrafos es el incentivo hacia un «hacer» activo con otros de cosas, eventos u ocasiones en el proceso de trabajo de campo que empieza como algo profundamente individual y que sigue concluyendo de la misma manera en un texto etnográfico de autoría única.

---

<sup>1</sup> Traducción por Sidney Evans, con revisiones de Giuliana Borea.

\*\*\*

Al final de 2011, los editores actuales de la revista *Cultural Anthropology* organizaron en la Universidad de Duke una conferencia para celebrar el 25° aniversario de la publicación de *Writing Culture* en 1986 (Clifford & Marcus, 1986). Fue tanto una ocasión como una evaluación de lo que ese volumen había marcado en la historia del método etnográfico. Se presentaron conferencias de seis escritores contemporáneos de renombre en la etnografía estadounidense, reflejando la gama de la diversidad en la producción de escritura etnográfica que ese momento de amplio debate autorizaba, justo cuando las agendas de investigación de la antropología se estaban ampliando y volviendo diversas, incluso eclécticas.

James Clifford y yo tuvimos el honor de abrir el debate con comentarios y reflexiones a manera de prólogo. En su ponencia «Feeling Historical», Clifford fue especialmente elegante y elegiaco, al lanzar una mirada retrospectiva hacia el pasado reciente desde la perspectiva de los vastos cambios del presente. Por mi parte, al escribir con mi estilo característico de «albañil», me interesé en cuál sería el siguiente «ladrillo», la próxima pared y su arquitectura en el futuro cercano de la etnografía (Marcus, 2012). Escribir bellos textos, anclados en narrativa inventiva, creatividad analítica, y consciencia reflexiva, sobre todo según el modelo autorizado por la exposición de parte de *Writing Cultures*, de una historia crítica de la representación en la antropología, sigue siendo la norma para asegurarse una carrera académica. Sin embargo, para mí, los desafíos presentes y del futuro cercano para la etnografía como textualidad, performatividad y representación descansan en la invención de formas intermedias y de hacerlas accesibles dentro del diseño, la política y las condiciones para establecer el «campo» del trabajo de campo, proyecto por proyecto, negociado en un mundo lleno de diversos proyectos, de escala y portento globales, de autoconciencia, y donde la textualidad es sinónimo de sociabilidad. En resumen, nuevas maneras son necesarias para llevar a cabo precoz y crecientemente los emergentes textos de etnografía dentro del trabajo de campo. Las respuestas al propio trabajo, en el hacer, entre nuestros sujetos y otros públicos, importan más que nunca para la reputación y la influencia de la escritura y pensamiento antropológicos en tanto conocimiento. Por lo tanto, el trabajo de la teoría no precede solo la producción de textos antropológicos como un modo de comunicación con los colegas, sino que rodea este contexto profesional por todos sus lados (ver Boyer, Faubion & Marcus, 2015). En efecto, la creación de conceptos y teorías ocurre de manera significativa en el campo («en la naturaleza» según los términos de Michel Callon, 1998), y circulan como prototipos entre diversos públicos antes de incluso llegar a los colegas por medio de la publicación. Las discusiones profesionales sobre la investigación

en antropología parecen definirse cada vez más en el transcurso de los proyectos sin tener los distintos alcances de la investigación suficientemente claros.

El conocimiento antropológico es a la vez conocimiento experto y públicamente reconocido como tal. La pregunta es, ¿qué formas de representación en el tiempo contemporáneo hacen esto? ¿Y cómo estas formas de representación son sinónimo de método? ¿Cómo, entonces, sostenemos, o damos forma, a los ideales regulativos de la escritura etnográfica en relación con, y más importante aún, dentro de la misma experiencia de trabajo de campo —operando como investigación en el mundo—? Por lo tanto, *Writing Culture*, más allá de los archivos privados de las notas de campo, es de alguna manera sinónimo con, y públicamente implicado en, el desordenado recorrido del trabajo de campo contemporáneo, que es tanto vivir y moverse. ¿Pero cómo sucede esto?

Mirando retrospectivamente a lo que la llamada «crisis de representación» junto con la poderosa crítica poscolonial de la historia en la que esta estaba inmersa hicieron a la antropología durante y después de la década de 1980, podríamos decir que estableció una condición límite para enmarcar y para formular previas preguntas y proyectos antropológicos, y dieron licencia a los jóvenes académicos de moverse en muchas nuevas direcciones. Los temas previos —los mundos de la alteridad y las condiciones de los pueblos indígenas, para los cuales el método etnográfico fue históricamente diseñado para estudiar profundamente— siguen constituyendo una brújula ideológica central, al tiempo que muchos otros temas, sujetos y escalas de investigación han cobrado actualidad.

¿Cómo es que los etnógrafos han repensado su modo de indagación en este mundo más ecléctico y diverso de interrogación?

1. Por un tiempo, durante y después de los años ochenta, los etnógrafos inscribieron sus inmersiones de trabajo de campo dentro de contextos definidos por la investigación histórica mundial, social y colonial. Al injertarse a los métodos y narrativas de los historiadores sociales, los etnógrafos cambiaron para seguir siendo iguales.
2. De manera creciente, en tanto los etnógrafos abordan problemas contemporáneos y emergentes, se involucran más fuertemente en sus largas preocupaciones públicas y activismos, y se justifican más explícitamente en estos términos.
3. Se vuelcan hacia el interior, se vuelven hiperteóricos y archivísticos, y reinventan la relevancia de los problemas clásicos, y de sus términos, para la antropología en el periodo contemporáneo. Esto ha parecido ser la dirección, al menos inicialmente, de lo que se llama el «giro ontológico».

4. Los etnógrafos absorben sus nuevas colaboraciones tanto dentro como fuera de la academia o el museo y forjan con ellas nuevos recursos y formas de indagación para sí mismos. Aquí los métodos establecidos, tales como la observación participante, se vuelven fuentes clave de innovación que requieren nuevos socios. El método es mucho más que solo método, y la etnografía se vuelve un espacio intenso para la experimentación con las clásicas técnicas e ideología del trabajo de campo.

Estas cuatro tendencias no son de ninguna manera mutuamente excluyentes en la práctica contemporánea, pero en concordancia con mis propios intereses desde los años noventa, me interesa en particular la cuarta. Esta opción parece responder de manera más evidente a las preguntas de método, pero no es solo eso. Se interesa en volver a la fuente en el proceso investigativo mismo donde las ideas antropológicas son articuladas, pensadas, induciendo a una especie de para-etnografía (es decir, una etnografía que es compartida a nivel intelectual alto, práctico y aplicado tanto con los sujetos y socios de la investigación. Una manifestación de este conocimiento —textual o de otro modo— es tanto un producto especializado y un medio de investigación antropológica.)

Lo que es único de la etnografía, creo yo, es la construcción de sus ideas —y de sus conceptos y teorías— a partir de las de sus sujetos y sus socios encontrados en el trabajo de campo. En este sentido, la teoría es una forma primaria de los datos, no su resultado. Pero en tanto tal, debe ubicarse en los lugares y situaciones del trabajo de campo. Ello demanda formas dialógicas de recepción que el antropólogo debe construir, escenificar, diseñar e incorporar a las nociones clásicas de trabajo de campo y a la producción de textos etnográficos a partir de ellos. Cómo todo esto puede escenificarse, mediarse y circularse como un proyecto «estándar» de investigación antropológica contemporánea es, para mí, un tema de gran interés y experimentación.

En consecuencia, mi impulso es empujar la producción de etnografía —sus textos publicados— nuevamente en la experiencia contemporánea de construir el campo del trabajo de campo. Y ello a su vez requiere formas y normas para remediar las formas textuales de que disponemos, haciéndolas performativas y en parte más activamente intervencionistas, y cambiando la escala de los ideales clásicos regulativos del método etnográfico en sí mismo. Formas de actuación, emplazamiento y textualidad dentro y durante el trabajo de campo son lo que busco. Pareciendo ser teatro, performance o experimentación en el sentido estético, por un lado, o el trabajo de *studio* de diseñadores, por otro lado, sostengo que estas alianzas crean las formas para lograr los distintivos fines histórico-analíticos y teóricos de la indagación antropológica en tanto estos han ido desarrollándose desde los años ochenta.

## EL CENTRO DE ETNOGRAFÍA, UCI, Y SUS NUEVAS PREOCUPACIONES, 2005

Organizar un Centro de Etnografía después de haberme incorporado a la Universidad de California en 2005 me ha dado a mí y a otros una oportunidad para pensar mediante y experimentar modestamente con estas formas de producir etnografía dentro y a lo largo de las políticas y dilemas de establecer sitios y condiciones en el espíritu del trabajo de campo clásico (donde una sostenida observación participante, compromisos dialógicos y profundas relaciones de importancia para la investigación podían cultivarse). Estos son medios para experimentar con la textualización de la etnografía en el tiempo real del trabajo de campo. El Centro ha ofrecido una oportunidad para reflexionar acerca de las formas que impulsarían el proceso de escritura etnográfica de regreso a lo práctico, en los problemas prácticos de constituir, desde sus fundamentos, el trabajo de campo en mundos contruidos de maneras distintas. Pienso al respecto como se anticipó en mi interés en la emergencia de la «etnografía multisituada» en los años noventa (Marcus, 1995) con su «seguir» la metáfora, como una condición para la producción de este tipo de investigación, similar a otras investigaciones e imaginarios teóricos sobre procesos móviles o circulantes de producción de conocimiento que estaban tan de moda en esa época, el más influyente y que continúa es la teoría actor-red. Sin embargo, hoy en día esa visión de la vida social del modelo etnográfico es muy solitaria. Este debería ser reimaginado y cuestionado al abordar nuevamente el problema de ubicar las virtudes y efectos de la microescala, del trabajo etnográfico en un mundo en red, globalizado en el que la colaboración se ha convertido en la expresión normativa cuasiuniversal de las deseables relaciones sociales.

Un problema clave es que la evocación de la etnografía multisituada empezó a comprenderse de manera literal como la reproducción y la multiplicación de sitios de investigación individual, donde los modos y estándares de indagación aplicables en uno podrían ser producidos en los otros. Por supuesto, esto estuvo abierto a críticas obvias respecto de la viabilidad, que yo anticipé desde el ensayo original. Lo que más me interesaba era cómo el trabajo en un lugar evocaba rutas a menudo ocultas a otros, precisamente a través del trabajo teórico o conceptual que el etnógrafo podía hacer con sujetos específicos y no con otros (el informante clave se volvió así un socio epistémico en relaciones de complicidad con el etnógrafo). Esta es también la manera en que, por ejemplo, *Frictions*, la gran obra de Anna Tsing (2005), evoca las múltiples escalas y senderos de consecuencias no previstas. En esta trayectoria, vi como el constructo multisituado se volvió algo similar a las emergentes conectividades y caminos de recursión, que fueron generados por ideas producidas de forma colaborativa y distintiva de la etnografía emergente en los escenarios de trabajo de campo

—como una tecnología de formulación de preguntas que llevaba a uno a una trayectoria que era multisituada de facto—. Lo que faltaba era reflexionar acerca de las formas literales que podían materializar este sentido del proceso de trabajo de campo, diferente de cómo se lo reporta en la escritura etnográfica. Los cambios en la manera en que el mundo se presenta a los etnógrafos para los proyectos de trabajo de campo y los dramáticos cambios en los medios y tecnologías de comunicación han logrado finalmente hacer que el tema de proceder de manera distinta respecto del método clásico se vuelva explícito y urgente. En la formulación multisituada original, esta pregunta no estaba lejos de la superficie, pero se articuló solo gradualmente en el presente y en el pasado reciente.

Estas, por lo tanto, han sido las principales preocupaciones y experimentos respecto a la forma, que han emergido en el Centro de la UCI hasta el momento:

### **COLABORACIÓN**

Colaboración fue el primer tema de interés y quizá el más obvio en el Centro, y este se ha mantenido. Bastante aparte de que la colaboración de facto sea un componente más o menos explícito de los proyectos etnográficos de autor único desde el principio del método, la colaboración es un estándar hoy en día en todo lugar y es una expresión normativa de asociación. Es un «bien» universal promovido en general con muy pocos reparos. Es por lo tanto la entrada práctica, formal y fundada así como el medio de acceso en el terreno en la constitución del trabajo de campo en medio de ensamblajes, proyectos grandes y pequeños, locaciones, sitios y lugares. Es tanto el éter como el capullo de proyectos de investigación aún concebidos individualmente que se vuelven colaborativos por impulso o arrastre. En breve, las colaboraciones no son una elección en el trabajo de campo, estas son una condición para constituirlo. Los experimentos dentro de las colaboraciones, y sus políticas de relaciones de investigación, definen el grado de libertad que los etnógrafos pueden reservar para hacer sus propias preguntas.

### **EXPERIMENTOS PEDAGÓGICOS**

Los estudiantes que en la actualidad toman el camino de la antropología, y que se inician a través de la etnografía, se distinguen porque muy a menudo ya han estado en los lugares donde quieren ir (por ejemplo, como periodistas o como trabajadores de ONG de diferentes tamaños y causas), teniendo tanto experiencia y conociendo lenguajes relevantes para aquellos que definen la alteridad del lugar del sujeto etnográfico. Ellos se acercan, y nosotros los reclutamos, sobre la base de un compromiso

preexistente y de la curiosidad acerca de problemas que, al volverse antropólogos, van a poder refrescar o investigar con más profundidad. Por lo tanto las normas regulativas del método clásico se flexibilizan pragmáticamente para amoldarse a lo que aportan los estudiantes contemporáneos.

El impulso es empujar la producción de la etnografía de vuelta hacia la experiencia del campo. Sin embargo, necesita sus formas pedagógicas para hacerlo. Los ideales regulatorios malinowskianos, que son los que prevalecen, están muy presentes durante la formación en la teoría y en el método antes de la entrada a lo literalmente desconocido. En su lugar, experimentar con la forma etnográfica —en el estudio o *charrette*— amplía la imaginación para los proyectos con los cuales los estudiantes ya están comprometidos.

Las posibilidades experimentales aumentan considerablemente en la revisión posdoctoral de las tesis, y en los imaginarios de segundos proyectos, cuando los nuevos antropólogos están por su cuenta. El trabajo de posdisertación y los trabajos posteriores nunca son tan malinowskianos nuevamente. Sin embargo, los primeros trabajos de campo son desordenados, especialmente en medio de los entrelazamientos de proyectos colaborativos grandes y pequeños, que ya están ahí, y que son altamente reflexivos e incluso a veces de proyección paraetnográfica. Esto también podría hacerse mediante formas alternativas y «artilugios» de pensamiento colaborativo, si esto fuese más alentado por experimentos pedagógicos.

### **TERCEROS ESPACIOS, STUDIOS, PARASITIOS Y FORMAS INTERMEDIARIAS DE TRABAJO CONCEPTUAL DENTRO Y EN PARALELO AL TRABAJO DE CAMPO**

Los terceros espacios han sido evocados en el trabajo reciente de Michael Fischer en sus esfuerzos para imaginar una antropología distintiva de la ciencia y la tecnología (Fischer, 2003). Emergen en momentos especiales en el marco del trabajo de campo, que son oportunidades dialógicas para antropólogos, cuando problemas éticos son debatidos y articulados por los actores sociales durante el proceso. Su emergencia sugiere estrategias alternativas, performativas de elicitación etnográfica.

Los «parasitios» evocan experimentos con verdaderas puestas en escena de dichos eventos en terceros espacios, siguiendo el tenor de los *studios*, en vez de seminarios, en medio del trabajo de campo o en paralelo a él, como una forma de desarrollar líneas de pensamiento o trabajo conceptual entre los sujetos pertinentes y dispuestos a ello. Los «terceros espacios» y los «parasitios» son expresiones específicas, y prototipos de las formas intermedias que tengo en mente.

### **PLATAFORMAS Y EXPERIMENTOS DIGITALES CON COMPOSICIÓN, COMENTARIO, RELACIÓN, RECEPCIÓN, MICROPÚBLICOS Y TEXTUALIDADES**

Las plataformas digitales, en su diseño y cuidado, son efectivamente terceros espacios, que se vuelven formas básicas para la etnografía—estas subsumen textos y trabajo de campo. También prometen condensar muchas de las funciones que yo imagino como formas intermedias para mejorar, si no desplazar, la producción tradicional de textos etnográficos del trabajo de campo. Pero son hazañas colectivas de gran tamaño, que implican una cantidad considerable de coordinación, de dedicada labor de gestión y curatorial, y una lucha por obtener recursos si es que estos no vienen del exterior. El Centro no patrocina ni produce ninguno de estos, pero está interesado en este tipo de proyectos en curso. Estamos particularmente interesados en seguir, por ejemplo, los «Asthma Files» concebidos y nutridos por varios años por Kim y Mike Fortun, quienes han escrito en detalle acerca de la derivación del diseño de su plataforma desde la secuela de *Writing Culture*, y de manera más general, del fermento de la teoría cultural durante los años ochenta y noventa (ver, por ejemplo, Fortun, 2011). Algunos experimentos digitales siguen siendo pequeños y tienen dificultades desde el punto de vista de la producción. Otros empiezan dentro de, o se asimilan, a proyectos filantropocapitalistas bien financiados y de gran envergadura.

### **Y «ARTILUGIOS» CONTEMPORÁNEOS, EN GENERAL: NIDOS, ANDAMIOS, RECURRENCIAS, RECEPCIONES Y MICROPÚBLICOS**

Los experimentos digitales y los diseños para la investigación y la escritura etnográfica son tipos particulares de artilugios (ver Rabinow y otros, 2008), es decir, improvisaciones con la forma etnográfica clásica dentro de los límites y posibilidades de las tecnologías ofrecidas por los medios. Personalmente estoy más involucrado en un tipo de artilugio que funciona con las formas clásicas y tecnológicamente primitivas de la etnografía (observación participante, notas de campo por inmersión, y redacción, etcétera). Estos son experimentos en indagación y reflexión contextualizadas en contextos naturales con socios y colaboradores encontrados, por lo tanto tienen desarrollos complejos, que responden a los problemas de escala y de circulación que mi interés original en la emergencia de la etnografía multisituada en los años noventa empezó a abordar. Muy a menudo siguen caminos o trayectorias imprevistos y disyuntivos que emergen en el trabajo de campo, pero tienen una coherencia de la idea o el problema que los definen (Boyer, Faubion & Marcus, 2015).

Concebir la etnografía en formas intermedias de expresión, producidas en terceros espacios o artilugios, suscita un replanteamiento del marco multisituado en el que la idea de moverse entre sitios de trabajo de campo intensamente investigados

se imaginó como el seguir procesos. Los artilugios significan un refuncionamiento de este estilo de investigación multisituada desde seguir procesos intensamente investigados en sitios apropiados y encontrados hacia la idea de construir y escenificar micropúblicos y recepciones para ideas y pensamientos tentativamente creados en arenas iniciales de investigación y transformados en argumentos, como datos etnográficos, como teoría, a medida que se van moviendo. El proyecto de investigación etnográfico modesto aún se mueve hacia un «anclaje» eventual o límite en la autoridad académica disciplinaria, pero al llegar al aula o a la sala de conferencias lo hace no con una presentación de un modelo, una explicación, o una descripción analítica, como fin de recorrido o producto, sino con otra llamada a la recepción, entre una historia de otras, en un camino recursivo de circulación. El informe a la academia puede ser un caso final, o quizá limitante para un proyecto circulante de indagación etnográfica —el cual está expresado en el lenguaje de modelos, productos, resultados y conocimiento por la colegialidad del proyecto— pero su relación con otras formas intermedias que lo preceden y suceden dinámicamente se vuelve ahora un contexto explícito en la determinación de lo que constituye el conocimiento etnográfico. Este conocimiento se vuelve inherentemente performativo y requiere formas expresivas que reconozcan esa cualidad.

En cierto sentido, el mío es un llamado a la preservación y al refinamiento progresivo de prototipos como el eje de la investigación etnográfica, y de lo que, en un proyecto colaborativo actual en el que estoy involucrado, estamos llamando como «encuentros productivos» (Marcus, 2011; Cantarella, Hegel & Marcus, 2015). Los prototipos son las formas de trabajo de la innovación, de ideas especulativas, imaginativas, pero estos están anclados en la realidad de un producto que funcionará en las sociedades de hoy lideradas por la tecnología. En la tecnología, sin embargo, los prototipos son desechables, y a veces recordados por aficionados de la tecnología, pero en general son creados para ser inevitablemente olvidados. Los antropólogos en su pensamiento conceptual también tratan con prototipos, pero se involucran más en ellos. La riqueza de lo que tienen que ofrecer perdura como tal en el campo. Las ideas firmes y autoritarias que los antropólogos producen como conceptos o teorías son muchas veces menos fuertes o duraderas que los prototipos. El debate antropológico actual depende de preservar ideas prototípicas, como una forma de dato, reviviéndolas para otras posibilidades y a veces excavándolas de los conceptos «terminados» tal como aparecen en los textos y publicación, para seguir la investigación. En la antropología las ideas prototípicas abarcan el espacio de lo experimental y de lo autoritario. El «don» (siguiendo el ensayo fundacional de Marcel Mauss), por ejemplo, es una de las ideas prototípicas más duraderas y perdurables de la antropología.

Aquí el carácter multisituado está proactivamente trasladando dichos prototipos de pensamiento en el campo hacia sitios de recepciones y micropúblicos, con distintos escenarios, para quienes estas ideas podrían no ser presentadas de otra forma, o no presentadas en foros. Lo que se concibe como el rol del experimento es abrazar recepciones en un trabajo de campo en curso antes de que llegue o se «ancla» en puntos de autoridad, ofreciendo informes y debates con la academia, o sea asimilado por formas poderosas y proyectos de patrocinadores filantro-capitalistas. Anteriormente, esto habría sido el final de la investigación etnográfica en el rol y en el ejercicio de la experiencia antropológica en los paradigmas de desarrollo de los años cincuenta y sesenta. Sus sucesores son los proyectos filantro-capitalistas basados en colaboración (por ejemplo, la inversión de la Fundación Gates en «salud global», los proyectos de la Fundación Clinton en África, y muchos otros proyectos globales basados en estos modelos). Mi argumento es que la investigación etnográfica en su escala modesta tradicional puede funcionar fuera de estos dominios de autoridad por periodos considerables, a pesar de que estos definan un límite inevitable para ello, que yo he denominado los puntos de «anclaje». A la vez, tal paradigma multisituado para la etnografía es capaz de una trayectoria que no sigue procesos sino que traslada resultados etnográficos como pensamientos, conceptos, especulaciones aterrizadas —prototipos— entre diferentes micropúblicos que esta constituye modestamente para sus propósitos a través de colaboraciones con, por ejemplo, diseñadores y artistas, en los cuales me centraré. El proyecto de investigación universitaria basta o es suficiente, desde mi punto de vista, para proporcionar los medios para crear un abanico de recepción diversa en investigación —un campo comunicativo variado de experimento—.

Las colaboraciones estrechas de trabajo, específicas al proyecto, son esenciales para la producción de este tipo de etnografía multisituada incluso cuando esta última es imaginada como la tarea de un trabajador de campo solitario. Por ejemplo, Kim Fortun en su etnografía de 2001, *Advocacy After Bhopal*, presenta un buen relato de trabajo de campo dentro de circuitos de activismo que define los tipos de micropúblicos y recepciones granulares (ella las llama comunidades enunciativas) que un proyecto etnográfico inmerso puede evocar para sus propios propósitos —por ejemplo, cómo las representaciones mediáticas, las campañas de incidencia y las respuestas legales, contribuyen en conjunto y recursivamente a transformar un incidente en un evento, y cómo la etnografía crea sus propias recepciones, pruebas de concepto y similares, paralelamente—. En los proyectos del Centro intentamos crear el mismo tipo de integración parcial y medida de la indagación etnográfica en las prácticas de los otros relevantes, pero en nuestro caso, los socios inspiracionales, o los referentes, han sido tanto el pensamiento y métodos del diseño, y algunos movimientos

de arte contemporáneo (*site-specific* y arte participativo y sus predecesores). Para la etnografía, estas son disciplinas alternativas de práctica que prometen proporcionar una imaginación y «trucos del oficio» en las normas y formas con las cuales estamos experimentando.

## LA ETNOGRAFÍA ENTRE EL DISEÑO Y EL ARTE

Quisiera examinar brevemente la relación entre un método etnográfico experimentalmente orientado hacia el diseño, por un lado, y hacia los movimientos de arte contemporáneo, por el otro. Me concentraré prioritariamente en la etnografía más que en penetrar las actuales y largas historias y políticas de las relaciones colaborativas de la etnografía con cada gran área. ¿Qué es lo que la etnografía puede absorber y experimentar de los diferentes movimientos de diseño y arte? Voy a tener menos que decir aquí acerca de la relación de la etnografía con el diseño que con el arte, a pesar de que los experimentos con la etnografía progresan dinámicamente por la influencia fuertemente combinada de ambos.

Personalmente me he interesado desde hace mucho tiempo en cómo experimentos en la etnografía podían aprender de la creatividad y la imaginación de ciertos movimientos de arte contemporáneo (tales como la idea de «estéticas relacionales» desarrollada por Nicolás Bourriaud, 2002, y los debates que esta ha generado). Para los experimentos que evoco aquí, he estado especialmente interesado más recientemente en *Artificial Hells* (2012) de Claire Bishop sobre lo cual quisiera detenerme —como proporcionar una ideología de experimento dentro de la etnografía antropológica—. Esto me llevará a una discusión concluyente del proyecto «214 Square Feet», que tiene cualidades de «artilugio», lógica que es capturada en las discusiones de Bishop acerca de los vínculos clave de los proyectos de arte participativos.

Los métodos y pensamiento del diseño son el otro socio de los movimientos de arte conceptual que inspiran cambios en los métodos etnográficos contemporáneos hacia experimentos colaborativos dentro o en paralelo a escenarios de trabajo de campo. Solo me referiré a ellos brevemente para señalar que tienden a incorporar la etnografía a través del uso de sondeos culturales así como al espacio que crean para el conocimiento de los usuarios finales; pero recíprocamente para la etnografía en sí, las disciplinas del diseño ofrecen, primero, una racionalidad y una ideología para operar creativamente y a veces de manera experimental dentro de las estructuras de negocio, mercados, gobernanza y políticas (esto se ve capturado en la rica caracterización de Bruno Latour acerca del diseño como «Prometeo cauto», 2008, capaz de metamorfosear asuntos de hecho —incluso críticos— en «asuntos de interés»), y segundo, y en términos de oficio, los lugares de diseño ofrecen

de manera bastante crucial tecnologías y experiencias reales para desarrollar nuevos espacios para la investigación etnográfica, paralelamente al trabajo de campo y dentro de este. Los métodos de diseño proporcionan la legitimación, y más importante, el oficio y las formas para producir terceros espacios, *studios*, y sitios para el trabajo colectivo o colaborativo dentro del trabajo de campo. En resumen, proporcionan astucia, ingenio y proceso —capullos, y cierto tipo de mimetismo de efecto— a través de los cuales la etnografía puede producir formas intermedias que son necesarias para que estas sea multisituada en la manera que he descrito. Los imaginarios de estas intervenciones diseñadas se inspiran principalmente en los movimientos de arte conceptual y especialmente en aquellos que han sido descritos como «participativos», por Claire Bishop.

### «ARTIFICIAL HELLS»

Claire Bishop (2012) toma el nombre del obituario de André Breton sobre el movimiento Dadá de 1921 hacia las calles. Pero también se podría entender de manera semicómica como lo que las vanguardias del siglo XX han buscado producir directamente en los escenarios sociales. Mientras ella narra una historia original y rica de estas vanguardias europeas tan amplias a través del siglo XX, su intención es enfocarse en los artistas post-studio que operan en escenarios sociales y naturales encontrados, que abandonan los trabajos como tales por «proyectos» y que, al producir eventos *site-specific*, están interesados sobre todo en la participación que borra la distinción entre el artista y el espectador. Bishop misma no está interesada en la etnografía. De hecho, ni siquiera la menciona. Pero muchos de los proyectos que ella comenta resuenan con una experiencia más intervencionista del trabajo de campo, así como con los modos de larga data de incorporar sujetos de etnografía como participantes e interlocutores en sus agendas. Lo más importante para mí es que la evaluación de Bishop de esta forma y movimiento de arte contemporáneo sugiere un problema y un potencial para las formas cambiantes del método etnográfico en antropología, que la antropología no puede o es poco probable que plantee por sí misma, por lo menos en su corriente principal.

Comento algunos de los puntos evocados por Bishop que son útiles para ver los proyectos etnográficos como artilugios que construyen cadenas de micropúblicos desde la experiencia de trabajo de campo. Estos pueden cambiar el proyecto etnográfico clásico y su caracterización multisituada más reciente, para evocar recepciones granulares en tanto racionalidad para su movimiento y sus términos de realización antes de que se «ancla» o establezca en una forma autoritaria para la recepción o respuesta como un texto o documento de experto. De esta forma, los textos intermedios

o prototípicos y los experimentos de trabajo de campo se vuelven sus resultados, más que ser bocetos y borradores intolerablemente desordenados y escondidos de la vista, tanto como los bellos artefactos textuales que ahora tenemos. Esto requiere formas de textualidad, comentario y composición, no anticipadas por *Writing Culture* u otras discusiones críticas de la forma etnográfica desde entonces. La escritura etnográfica sigue siendo en su mayoría una composición después del trabajo de campo. Presume y privilegia por lo menos una lectoría profesional para su manifestación, así como el arte presume que existen espectadores. Desde mi punto de vista, los textos etnográficos son parte de un proceso de producción más amplio, cuyas formas más tempranas son de una importancia igual o a veces mayor que la de las monografías o artículos.

Mientras que, como noté, Bishop no menciona la etnografía, su trabajo está en realidad revisando el famoso artículo de Hal Foster de mediados de los años noventa, «The Artist as Ethnographer?», (1995) que distingue claramente las formas de *site-specific* y formas asociadas de arte de la etnografía —una asociación de moda en esa época— pero solo delimitando formalmente a la última como un método, algo riguroso, menos imaginativo, más rígido que el arte *site-specific* que lo atrae. En ese momento y comparativamente, en aras de su argumento y para vigilar las fronteras, la etnografía, y su potencial en tanto forma y práctica, sufrió en el argumento de Foster.

Para la etnografía, al menos en los años 2000, esta caracterización de la relación entre el arte y la etnografía ya no es útil. La relación entre el arte participativo, por lo menos, y la etnografía multisituada recuperada merece un nuevo lenguaje de intercambio. El estudio de Bishop reabre la pregunta en una forma que la etnografía no hizo. Aquí hay cinco argumentos y observaciones que Bishop ha formulado que resuenan con un método etnográfico que se centra y mantiene la atención en sus términos medios o prototípicos como su contribución primaria al conocimiento antropológico.

- «En las prácticas artísticas posestudio desde los años noventa, llamado arte participativo y concebido como «proyectos» más que como «obras», el artista es concebido menos como un productor individual de objetos discretos que como un colaborador y productor de situaciones —la audiencia previamente concebida como espectadora se posiciona ahora como coproductora o participante—» (Bishop, 2012, p. 275). Para Bishop, 1993 parece ser un año clave de transición en el cual la práctica de *site-specific* se vuelve más «etnográfica»; desde mi punto de vista, vinculada a participaciones y menos derivada de los géneros teatrales y de representación que en los años previos.

- «A pesar de que la conclusión lógica del arte participativo es capturar una audiencia secundaria (todos son productores, la audiencia ya no existe), para que estas acciones sean significativas, para que el interés sea alto, se necesitan maneras de comunicar estas actividades a aquellos que vienen después de los participantes. Los experimentos subsecuentes en los años 2000 han dado lugar a maneras más vívidas de evocar tales proyectos a audiencias secundarias» (Bishop, 2012, p. 277).
- «En cierto punto, el arte tiene que transferirse a otras instituciones si se quiere que se produzca el cambio social: no es suficiente seguir produciendo arte activista». (Bishop, 2012, p. 269). Lo mismo vale para proyectos etnográficos que esperan tener público o funciones activistas o efecto, aunque dentro de sus formas autoritarias de textualidad —sin importar cuán ricamente descriptivas e incisivamente analíticas estas sean— estas intentan tener doble voz en el compromiso activista así como en la invención académica. «Anclar» dicha forma donde el artificio alcanza su límite en la comunidad de autoridad académica (especialmente una tan ecléctica como es la de antropología, por ejemplo), me parece un proyecto valioso, modesto y viable dentro de los actuales medios modestos de producir investigación.
- Bishop dice: «Al usar a la gente como medio, el arte participativo siempre ha tenido un estatus ontológico doble: es a la vez un evento en el mundo, y algo que nos retira del mundo. Como tal, tiene la capacidad de comunicar en dos niveles —con los participantes y con los espectadores— las paradojas que están reprimidas en el discurso cotidiano, y de elicitar experiencias perversas, perturbadoras y placenteras que amplían nuestra capacidad de imaginar el mundo y nuestras relaciones. Pero para llegar al segundo nivel se requiere un tercer término mediador, un objeto, imagen, historia, filme o incluso un espectáculo —que permita que esta experiencia tenga una compra en el imaginario público—. (Bishop, 2012, p. 283). En efecto, esto significa hacer algo más allá del arte participativo *site-specific* —tiene que hacer algo más para crear su público, que es necesario—. Este es un problema que el arte participativo no ha resuelto. Pero su lucha explícita con ello es una oportunidad para que la etnografía reformule sus propias prácticas.
- «A diferencia del arte conceptual o representacional de los años sesenta y setenta que sí recurrían a la visualidad en tanto elemento importante al trabajo, el arte participativo actual está a menudo en dificultades al enfatizar el proceso por encima de una imagen, concepto u objeto definitivos.

Tiende a valorizar lo invisible: una dinámica de grupo, situación social o cambio de energía, una conciencia más plena. Como consecuencia es un arte que depende de la experiencia de primera mano, y preferiblemente de larga duración (días, meses e incluso años)» (Bishop, 2012, p. 284). Muy pocos observadores, dice Bishop, se encuentran en posición de lanzar una visión panorámica de los proyectos participativos de largo plazo. Los estudiantes e investigadores dependen de los recuentos que les proporcionen los artistas, curadores, unos cuantos asistentes y, si tenemos suerte, algunos de los participantes.

Por lo tanto, el problema clave recurrente de Bishop es la falta de una recepción o espectadores secundarios para el arte participativo —y sin sentido cierto de cómo esto se logrará—. Para saber, esto mismo, se requiere trabajo de campo, dice Bishop. Esta brecha sugiere innovación metodológica y experimentación —un impulso que tanto los proyectos de arte participativos y los proyectos etnográficos comparten—. Un artilugio ya sea en antropología o en arte participativo parece desarrollarse desde un periodo y experiencia intensa de especificidad en lugar (*site-specificity*) hacia sus fuentes dialógicas. En términos de etnografía multisituada, no se trata tanto de seguir un camino sino más bien de ser jalado por la polifonía en un sitio hacia el diseño especulativo de recepciones relacionadas en otro sitio.

Los comentarios anidados y apoyados con andamios y el pensamiento re-presentado en escenarios cuidadosamente escenificados y compuestos, por lo menos para los propósitos de la etnografía, sí tienen un valor acumulativo extraordinario. El interés reciente de los antropólogos, quienes surgieron a través de la misma tecnología básica de hacer preguntas y tomar notas, y que ahora están produciendo textos ejemplares, de acceso abierto, experimentos de plataforma (como Kim y Mike Fortun, en Fortun, 2011), públicos recurrentes (Keltz, 2009), y de etnografía como comentario (Fabian, 2008) están todos explorando el tipo de artilugios que los proyectos de arte participativo parecen producir al buscar espectadores.

Tanto la etnografía como el arte participativo comparten este problema de hacer algo respecto de los públicos secundarios y de su incorporación en los proyectos. Esto define una lógica compartida hacia otros escenarios y a crear formas de recepción y de su documentación como micropúblicos —guardado como «resultados» para un eventual límite o «anclaje» autoritativo—. La etnografía puede tener un juego o dirección más obvia al respecto de esto que los proyectos de arte participativo, pero la lógica del impulso por experimentar no es diferente.

## «214 SQUARE FEET»- UN PROYECTO EJEMPLAR, EN CONCLUSIÓN

[\*Esta sección ha sido coescrita por Luke Cantarella, Christine Hegel y George Marcus]

Como resultado de una colaboración con dos artistas surgida de las oportunidades en nuestro Centro de Etnografía, nosotros, Luke Cantarella, director de Diseño Teatral en Pace University; Christine Hegel, antropóloga y artista; y yo, estamos escribiendo un texto en forma de libro de trabajo o manual sobre cómo los proyectos que fusionan métodos artísticos, etnográficos, de diseño y participativos producen intervenciones, o lo que llamamos «encuentros productivos» respecto de proyectos de investigación etnográficos en curso en diferentes etapas de su desarrollo. Nuestra orientación es explícitamente hacia el método etnográfico y nuestro propósito es repensar o expandir performativamente y teóricamente, con públicos relevantes y organizados, aspectos de los proyectos de trabajo de campo que se traen al taller en diferentes etapas de desarrollo. Un «encuentro productivo» es hacer algo diferente con materiales del trabajo de campo. Esto involucra un replanteamiento interesante de los conceptos metodológicos fundamentales y de la diferencia entre conceptos performativos en arte y diseño y las mismas ideas desarrolladas en la etnografía antropológica. Por ejemplo, Christine Hegel replantea y expande el concepto de «inmersión» —elemento central de la cultura profesional de los métodos en la antropología— como «amplificación».

Los «encuentros productivos» tienen el potencial de amplificar las dinámicas/ conversaciones/ debates/ fenómenos existentes. Esto explica cómo la etnografía clásica funciona en el sentido de que a través de la inmersión, uno busca escuchar y observar fenómenos «naturales» que ocurren en el curso del día a día. Este conocimiento tácito es no amplificable y por lo tanto es solo accesible desde el abordaje de un observador pasivo. Ser un etnógrafo ha estado asociado durante mucho tiempo con un tipo de conocimiento sublime y talentoso. Pero esto se puede oponer al modelo por experimento, como lo estamos diseñando con el libro de trabajo de «encuentros productivos», que se basa en técnicas para abrir, compartir y transformar corazonadas antropológicas o conocimientos mediante la creación de expresiones para estas, no como verdaderas o falsas, pero como situaciones en las que esas ideas son exploradas o amplificadas directa o indirectamente por los actores sociales. Los imaginarios de los etnógrafos situacionales pioneros como Erving Goffman y Harold Garfinkel propusieron el conocimiento etnográfico en estos términos dramaturgicos, pero estamos rompiendo el modelo del concepto de trabajo de campo delimitado, y pensando más como Brecht, por ejemplo, mientras nos mantenemos al margen de supuestos y estéticas específicas del trabajo de teatro.

Hasta ahora, hemos trabajado juntos en talleres para tres proyectos. Aquí voy a presentar brevemente uno de ellos, llamado «214 Sq. Ft.», creado principalmente por Cantarella y Hegel, y asesorado por mí. El título se refiere al espacio habitable de familias pobres completas de clase trabajadora en moteles destartados pero caros, situados en el condado de Orange, un enclave muy pudiente, religioso y políticamente conservador de Los Ángeles, donde se encuentran el Disneyland original, muchas iglesias enormes y ricas, centros comerciales extravagantes, y parques de estériles negocios corporativos —aquí se encuentra también la Universidad de California, Irvine—. El concepto del proyecto no era tanto examinar las condiciones de los virtualmente sin techo sino exponer la relación, o la no relación, hacia ellos de los ricos y privilegiados (incluyendo a los ilustrados académicos), y especialmente estimular y aclarar ideas de caridad, responsabilidad e injusticia.

214 Sq. Ft. es un entorno escénico de inmersión creado en colaboración con el Project Hope Alliance, una organización sin fines de lucro que ayuda a la población sin hogar del condado de Orange. Para dichas familias, un cuarto de un hotel es un hogar transitorio, transformado en algo que parece un hogar por los objetos personales que lo llenan y las actividades hogareñas cotidianas que ocurren dentro. El entorno escénico ha viajado por el condado de Orange organizando encuentros en varios sitios no tradicionales de performance como el Balboa Bay Yacht Club, la plaza central de la Escuela de Ciencias Sociales de la Universidad de California, Irvine, el Banco de Alimentos Second Harvest y la iglesia Saddleback Church.

Situado en la frontera entre la práctica teatral y la antropología, 214 Sq. Ft. fue concebido como un entorno de investigación que recoge datos etnográficos a través de la activación de una experiencia. Las narrativas ficcionales y personales de los sin techo del Condado de Orange se han materializado en un entorno escenográfico, que a su vez sirve a un propósito etnográfico invitando a la audiencia a experimentar sensorialmente este entorno y a proponer respuestas. El entorno escénico es una réplica de tamaño real de un cuarto de motel habitado y vivido por una familia ficcional de seis personas quienes funcionan como personajes que no son vistos. La audiencia que entra por la puerta principal y que sale por el baño atraviesa los 214 pies cuadrados aproximadamente. Los muebles que se encuentran típicamente en los cuartos de motel han sido reacomodados y aumentados, y muestran las soluciones creativas a los problemas prácticos relacionados con la pobreza y con la falta de espacio para vivir. Los objetos encontrados, comprados en subastas de caridad del condado de Orange, representan los objetos personales de una familia.

Grabaciones de audio y video emanan discretamente de los objetos tales como de un ventilador para calor, un reloj despertador y otros objetos y la proximidad íntima es un requisito para experimentar algunos de estos elementos mediales.

Por ejemplo, uno solo puede escuchar la historia de un niño al sentarse en la cama que es más cercana al reloj. En general, la experiencia es una representación participativa sin conclusión definitiva, en la cual los miembros de la audiencia abren cajones, miran dentro de cajas para guardar objetos y en general tocan y mueven objetos mientras caminan en el espacio.

En un sentido, 214 Sq. Ft. se encuentra en la tradición de la performance participativa del arte contemporáneo de la que habla Claire Bishop, y que es especialmente intensa desde los años noventa. El proyecto ha empleado estrategias clásicas de la producción teatral para crear un espacio diseñado lleno de narrativa incorporada. Hegel, un antropólogo, funcionó como autor entre otros mecanismos, sustituyendo el texto del dramaturgo con un corpus de datos etnográficos. Cantarella, cuya práctica es el diseño de escenarios, simuló un proceso de diseño tradicional que «leía» los datos etnográficos como un texto de obra teatral y que desde esta lectura generaba un escenario teatral.

Así pues, 214 Sq. Ft. adoptó estrategias familiares de la tradición artística del *site specific*, pero les añadió una dimensión estratégica de temporalidad, así como la circulación multisituada, similar a la emergencia del trabajo de campo multisituado que transformó el aspecto y la estructura de la etnografía de los años noventa en adelante. El proyecto 214 Sq. Ft. es más bien etnográfico en estas estrategias de movimiento y elicitación entre sujetos relacionados pero posicionados de maneras diversas—no los pobres trabajadores en sí, sino los privilegiados de posición variante, para los cuales los primeros son de variable interés, reflexión y consciencia—. La raíz antropológica del proyecto es acerca de las sutilezas espaciales y conceptuales de los cambiantes grados de consciencia de la desigualdad entre los privilegiados.

El sitio inicial, el Balboa Bay Yacht Club, no solo recreó uno de las habitaciones de motel más pobres del condado de Orange en uno de los hoteles más exclusivos, sino que también lo hizo en el momento específico de una gala de beneficencia. Los invitados entraron en contacto con la performance materializada dentro del contexto específico de un acto de beneficencia y por lo tanto tenían que sintetizar las disyuntivas visuales, espaciales y temporales. En este contexto, el tema de la obra se transformó en la naturaleza del acto de caridad y de cómo este funciona para calmar la culpa y reafirmar el estatus social, creando simultáneamente intimidades a través de clase, y entre el patrón y benefactor.

Un proceso similar ocurrió cuando la pieza viajó a diferentes sitios en el condado de Orange. Al mismo tiempo, los términos y el tema del encuentro escenificado cambiaron. Por ejemplo, durante la instalación en la iglesia Saddleback, una megaiglesia con una congregación de más de 20 000 personas, el tema se transformó a cómo el cristianismo fundamentalista resuelve sus principios de atender a los pobres con

su dominante discurso político de libertarismo. Luego, cuando se instaló en la plaza de la Escuela de Ciencias Sociales de Irvine, Universidad de California, la instalación reveló cómo los trabajos de incidencia que se apoyan en la emoción son problemáticos para los teóricos y los investigadores sociales que están entrenados para operar dentro de estructuras racionales intelectuales, y de una supuesta mentalidad política de izquierda liberal.

La circulación multisituada del proyecto involucró a fundamentalistas, filántropos, arribistas sociales, científicos sociales y a personas que se ven así mismas como ciudadanos decentes. En realidad, la experiencia performativa es construida como algo que se extiende más allá del momento del encuentro en proceso e instalación. Para cada instalación, en vez de contratar a un equipo estrictamente profesional, se solicitó la ayuda de voluntarios de diferentes organizaciones socias para ayudar a ensamblar la estructura. El proceso de instalación fue considerado como un tiempo crucial en el cual se ensayaban los diálogos sobre los temas de trabajo. Los voluntarios, que habían participado en el trabajo de construir y reescenificar el entorno, adquirieron una suerte de propiedad de este y se volvieron guías de los visitantes. Esto fue particularmente notable durante la performance en el Balboa Bay Club donde un miembro del Proyecto Hope Board, vestido con terno y corbata, adoptó el rol del narrador, guiando a los asistentes por el cuarto del motel e indicándoles maneras específicas de ver e interpretar. Como en una tradicional narrativa performativa, una declaración definitiva acerca del significado se produjo a través de una figura de autoridad, que confirmó tanto su verdad sugiriendo casualmente también lo opuesto. Surge así una especie de juego de lenguaje etnográficamente valioso. Esta dualidad reflejó una pregunta central en el sitio de la fiesta de gala, es decir, si el acto de caridad emerge de un deseo de «hacer el bien» o de una necesidad de sufrir simbólicamente para limpiar la culpa que uno tiene como miembro de la clase dominante. Esta es por supuesto una pregunta o una observación que surge en la observación participante del etnógrafo y que surge quizás explícitamente en las conversaciones del trabajo de campo clásico. Aquí se formula a través de la producción de la instalación en expresiones y reflexiones ricamente generativas por un tipo de un hacer colaborativo interesado y elicitado, como la etnografía a través del diseño y de la performance.

Este proyecto se mantiene en prototipo, todavía no consideramos que se haya «anclado» en la autoridad. No tiene necesidad de hacerlo, de constituir el tipo más rico de la forma de conocimiento analítico-descriptivo que el método etnográfico fue inventado para producir.

Nota: algunas partes de este ensayo aparecerán en un volumen en inglés resultado de un proyecto de tres años sobre la Antropología del Diseño llevado a cabo por el Royal College of the Arts, Copenhagen, y la Universidad Aarhus.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso Books.
- Bourriaud, Nicolás (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Presses du Reel.
- Boyer, Dominic, James Faubion & George Marcus (eds.) (2015). Theory Is Much More Than It Used To Be, vol. 2, *Learning Anthropology's Method In a Time of Transition*. Ítaca: Cornell University Press.
- Callon, Michel (ed.) (1998). *Laws of Markets*. Londres: Wiley-Blackwell.
- Cantarella, Luke, Christine Hegel & George Marcus (2015). A Week In Pasadena: Collaborations Toward a Design Modality for Ethnographic Research. *FIELD: a Journal of Socially Engaged Art Criticism*,1.
- Clifford, James & George Marcus (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. California: University of California Press.
- Dunne, Anthony & Fiona Raby (2013). *Speculative Everything: Design, Fiction and Social Dreaming*. Cambridge: MIT Press.
- Fabian, Johannes (2008). *Ethnography As Commentary: Writing From the Virtual Archive*. Durham: Duke University Press.
- Fischer, Michael M. J. (2003). *Emergent forms of Life and the Anthropological Voice*. Durham: Duke University Press.
- Fortun, Kim (2001). *Advocacy After Bhopal: Environmentalism, Disaster, New Global Order*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fortun, Kim (2011). «Experimenting with the Asthma Files?» Texto presentado en el panel Digital Anthropology: Projects and Projections. Meetings of the American Anthropological Association, Montreal, Canadá.
- Foster, Hal (1995). «The Artist as Ethnographer?» En George E. Marcus y Fred R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, pp. 302-309. Berkeley: University of California Press.
- Kelty, Christopher (2009). Collaborations, Coordination, and Composition: Fieldwork After the Internet. En James D. Faubion y George E. Marcus (eds.), *Fieldwork Is Not What It Used To Be*, pp. 184-206. Ítaca: Cornell University Press.
- Latour, Bruno (2008). *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design*. París: Mendeley Universal.
- Marcus, George E. (1995). Ethnography In/Of the World System: the Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 95-117.

- Marcus, George E. (1997). The Uses of Complicity in the Changing Mise-en-Scene of Anthropological Fieldwork. Reimpreso en *Ethnography Through Thick & Thin*, 1998, George E. Marcus. Princeton: Princeton University Press.
- Marcus, George (2011). Experimental forms for the expression of norms in the ethnography of the contemporary. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 3(2), 197-217.
- Marcus, George E. (2012). The Legacies of Writing Culture and the Near Future of the Ethnographic Form: a Sketch. *Cultural Anthropology*, 27(3), 427-445.
- Marcus, George E. (2014). Prototyping and Contemporary Anthropological Experiments with Ethnographic Method. *Journal of Political Economy*, 7(4), 399-410.
- Rabinow, Paul, George Marcus, James Faubion & Tobias Rees (2008). *Designs for an Anthropology of the Contemporary*. Durham: Duke University Press.
- Tsing, Anna (2005). *Friction*. Durham: Duke University Press.