

Giuliana Borea, editora

Arte y Antropología

ESTUDIOS, ENCUENTROS Y NUEVOS HORIZONTES

Capítulo 9



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

INSCRIPCIÓN, DESINSCRIPCIÓN, INTRUSIÓN: LA ETNOGRAFÍA COMO PRÁCTICA CURATORIAL

X. Andrade

Aunque nuestra información es falsa no nos responsabilizamos por ella.

Erik Satie

Este artículo discute la práctica artística que conduzco desde 2004 a través de una entidad apócrifa, Full Dollar, como una extensión de mis intereses etnográficos. Full Dollar, de aquí en adelante FD, es definida como una empresa de antropología que interviene en circuitos del arte contemporáneo. Para contextualizarla, brindo una panorámica sobre el cruce de fronteras disciplinarias entre el arte y la antropología como una necesidad imperativa para expandir el poder crítico de miradas etnográficas que operan, por ejemplo, bajo condiciones autoritarias como las de Guayaquil, Ecuador. Aludo a algunas influencias teóricas que afectan mi trabajo, principalmente aquellas relacionadas con la 'Patafísica y el conceptualismo derivado de Marcel Duchamp, con particular atención a estrategias de inscripción, desinscripción e intrusión resultantes de una concepción de mi propia práctica como un *traficante-del-arte*. En las secciones subsiguientes comento con detenimiento tres proyectos de etnografía como práctica curatorial: *Invasión Étnica* (2007), *Instalación: De la Impredecible Vida Social de Marcel Duchamp* (2007) y *The Full Dollar Collection of Contemporary Art* (2009-presente).

EPIFANÍA

Conversar con Antoni Muntadas —artista influyente y pensador multimediático, y mi maestro de múltiples sesiones de presentación de portafolios en Nueva York, donde estuve entre 2012 y 2014— le dio sentido a la mirada que venía desarrollando en mi entorno etnográfico cotidiano: «la arquitectura respira», me dijo la noche inaugural de una intervención de FD en el centro histórico de México, en junio de 2004.

Muntadas se refería, desde luego, a su forma de practicar una «acupuntura» del registro sobre las ciudades que interviene desde hace décadas para hacer a paredes y objetos hablar de diferentes memorias y temporalidades (Muntadas, 2007).

FD había nacido un par de meses antes, en marzo de ese mismo año, en un momento durante mis caminatas diarias por la que fuera mi locación etnográfica durante esa década. Su encarnación original: un edificio abandonado apropiado simbólicamente en pleno corazón de la zona que fuera, desde el 2000, sometida a un proyecto de renovación urbana en Guayaquil, principal puerto de Ecuador, y un ejemplo radical de la privatización del espacio público con sus dinámicas de supervigilancia, disciplina, y la creación de un paisaje urbano genérico (Andrade, 2006). El espacio fue elegido por razones adicionales: tenía un rótulo de telefonía de alquiler antes de que esta fuera entregada a las transnacionales. Ese rótulo —que rezaba «Full Dollar» y desde ahí opera como nuestro logotipo— y, el espacio abandonado —que había sido por años una bodega de objetos a reciclarse recolectados por minadores de basura, a la vez que servía como eventual dormitorio y campamento— propició su apropiación. El rótulo sirve, además, para aludir sarcásticamente a la dolarización del país, en rigor desde 1999.

Para nuestros proyectos colaboramos con gente de fuera de los mundos del arte primordialmente, desde informales, comunidades indígenas, y pintores vernaculares hasta la empresa privada: hemos trabajado con hoteles en México DF (2004) y San José de Costa Rica (2006), y, con una empresa de sanitarios en Quito (2007)¹. En cuanto al organigrama, siguiendo el ejemplo de las estrategias de parodia institucional formulada por el Colegio de ‘Patafísica, el Board of Directors está compuesto por el Presidente Vitalicio (mi persona) y dos perros callejeros, lo cual facilita el proceso de toma de decisiones y planificación².

En distintas intervenciones tempranas sobre la ciudad (2004-2008) subrayamos el carácter ilusorio de algunos sentidos de la renovación urbana mediante la visualización de las ruinas que simultáneamente la irían constituyendo y, para ello, como con nuestra sede simbólica, captamos fragmentos de la ciudad mediante diferentes

¹ Los dos primeros proyectos incluyeron a empleados de limpieza de dichos hoteles, quienes hicieron la curaduría de los cuadros colgados en paredes y salones de sus establecimientos a partir de sus lecturas afectivas y estéticas sobre objetos regularmente invisibilizados por su mero efecto decorativo. Sobre México, <http://www.laselecta.org/archivos/full-dollar/full-mexico-2004.html>, y, sobre San José, una falsa entrevista producida para el propósito: <https://corporacionfulldollar.wordpress.com/2013/03/05/3/>. Al tercer caso me refiero en la siguiente sección.

² El College de ‘Pataphisique, una parodia de instituciones tales como el College de Sociologie, fue creado en 1948 en París en homenaje al legado de Alfred Jarry sobre «la ciencia de las soluciones imaginarias». Su primera autoridad, el Curador Inamovible, es uno de los personajes ficticios de Jarry, el Dr. Faustroll, cuyo máximo consejero o Estaroste es un simio, Bosse-de-Nage, un hidrocéfalo papión. Para una discusión comprehensiva, véase Cippolini, 2009. Para una reflexión útil sobre la tradición en la que se inscribe FD, las, así llamadas, *mockinstitutions*, véase Sholette, 2011, pp. 152-185.

formas de apropiación que incluyeron intervenciones ficticias y factuales —desde manifiestos y registros hasta rituales inventados con la participación de grupos indígenas—. Por ejemplo, para ridiculizar el arbitrario destino del espacio público y criticar las nociones racistas de ciudadanía que encubren la ideología mestiza de la «guayaquileñidad», colaboramos con un grupo de indígenas migrantes de la serranía³. (Ver imagen 1).

La erección de dinámicas privatizadoras y vigilantes es clásica de las ciudades neoliberales. En Guayaquil, por ejemplo, los malecones tuvieron por más de una década rótulos de «derechos de admisión», y, en determinado momento, las calles fueron concesionadas para su control directo por compañías privadas de seguridad. El apareamiento de las ciudadelas fortaleza, espacios destinados a salvaguardar nichos homogéneos en términos de clase y raza también la caracterizan. Como antropólogo, me preocupaba el tipo de urbanismo que profundiza una mayor fragmentación social y que es posible gracias a prácticas desiguales en la distribución de los recursos asignados a estos nuevos espacios y, al mismo tiempo, la creación de paisajes anodinos, desvinculados de las historias particulares, tipificados por un espíritu comercial que promueve sentidos perversos de ciudadanía: paseantes que se deslizan frente a lo que era «su» ciudad como si estuvieran frente a una vitrina, como entes domesticados, incapaces de leer críticamente el devenir del espacio público (Andrade, 2007a)⁴.

En suma, las renovaciones urbanas implican el control, desplazamiento u ocultamiento de poblaciones «indeseables» de acuerdo con las nociones de pulcritud del espacio que promueve la idea de una ciudad postal. El eslogan original de nuestra compañía —«Capital Privado al Servicio del Arte Contemporáneo y la Limpieza Sociológica»— quería ironizar sobre una política que estigmatiza a quienes no tienen otra opción de subsistencia más que la del mercado informal⁵. En el caso de Ecuador este constituye más de la mitad de la población económicamente activa. Mis encuentros cotidianos con vendedores informales promovieron moverme gradualmente, desde 2006 hasta el presente, hacia temas de pintura vernacular. En lo que resta de este artículo me focalizo en dos proyectos que han supuesto múltiples encuentros y desencuentros, todos ellos productivos a la hora de generar saberes antropológicos y repensar el quehacer del trabajo de campo y la etnografía.

³ Materiales útiles para reconstruir el sentido de las intervenciones tempranas de FD se encuentran en Tapia 2014a y 2014b, y, Fadruga, 2007, amén de los registros anclados en: <http://www.laselecta.org/archivos/full-dollar/actividades.html>

⁴ La situación descrita se modificó, en alguna medida, con la emergencia del gobierno de Rafael Correa (2007-presente) y la relativa fractura del control mediático y político en Guayaquil.

⁵ Ese eslogan fue usado en la arenga inaugural de FD que tuvo lugar en el decadente edificio referido (Martín Barbero y otros, 2014).

INSCRIPCIÓN

Del texto a las prácticas curatoriales. En un contexto mediático unívocamente celebratorio de la reforma urbana en Guayaquil que había erradicado de facto cualquier ejercicio crítico en la esfera pública, mis intervenciones académicas (artículos, clases, y la ocasional conferencia) resultaban limitadas dados los modos restringidos de circulación de textos especializados⁶. En ese contexto, hacer antropología pública resultaba igualmente frustrante⁷. Adicionalmente, la corrección política de la academia me alienaba. El hecho de que no se usen estrategias que están plenamente legitimadas y gozan de una larguísima historia en el arte —humor, sarcasmo, ironía, parodia, copia, apropiación— que encierran la posibilidad de ser poderosamente críticas, a la vez que generan otras formas de conocimiento, contrasta con la sanción negativa frente a estas a favor de pacatas reglas de etiqueta. Estos dos factores impulsaron mis búsquedas en el nicho de discusiones sobre arte contemporáneo y antropología, y, específicamente en aquellos debates que expanden la noción de trabajo de campo (Marcus, 2010 y 2012; Myers, 2004a y 2004b; Elhaik & Marcus, 2012).

Como antecedente, para 2007, FD se había insertado exitosamente, y por vez primera, en un museo como parte de una muestra colectiva de arte contemporáneo. «Arte Contemporáneo en el Ecuador» tuvo lugar en el Museo Camilo Egas, en Quito. Forzado por la invitación a presentar alguna evidencia de lo que veníamos desarrollando, dado que FD realizaba hasta ese entonces mayormente intervenciones no objetuales difundidas bajo la forma de manifiestos/registros, decidí revisar la conexión de Marcel Duchamp —maestro del *ready-made*— con la ‘Patafísica, con la cual sus prácticas se habían intersectado al punto de tener un cargo honorífico.

Duchamp (1887-1968) formula dicho concepto en una sucinta carta escrita a su hermana, Suzanne, enviada el 15 de enero de 1916 desde Nueva York a París:

[...] si es que has estado en mi apartamento, habrás visto en el estudio una rueda de bicicleta y un secador de botellas. Lo compré como una escultura *ready-made*. Tengo un plan concerniente a este, así llamado, secador de botellas. Escucha esto: aquí, en N. Y., he comprado varios objetos del mismo estilo y los trato como

⁶ La estabilidad de una corriente política, la Social Cristiana —profundamente conservadora, racista y reaccionaria— desde 1992 hasta el presente es inédita en la historia de la democracia en Ecuador. Apenas ha sido fracturada su hegemonía en Guayaquil durante la instauración de la «Revolución Ciudadana» liderada por Rafael Correa, que ha gozado de amplio soporte social, incluyendo esa provincia. De hecho, su opositor con mayor caudal político es el alcalde de Guayaquil, Jaime Nebot, en funciones desde 2000. Ello habla de la porosidad ideológica del voto popular, dispuesto a soportar simultáneamente a un régimen declarado como de izquierda y, en paralelo, prolongar el legado abiertamente neoliberal en un enclave regional (Burbano de Lara, 2014).

⁷ Con la creación de un diario público, *El Telégrafo*, participé como editorialista, semanalmente, por dos años, entre 2008 y 2010.

«*ready-mades*». Tú sabes suficiente inglés para entender el significado de «*ready-made*» que brindo a estos objetos. Los firmo y pienso en una inscripción sobre ellos en inglés. Te doy unos pocos ejemplos. Tengo, por ejemplo, una larga pala de nieve en la que he inscrito, en su reverso: *In advance of the broken arm*, traducción francesa: *En avance du bras cassé*. No te tires de los pelos tratando de entender esto en un sentido romántico o impresionista o cubista —no tiene nada que ver con todo eso. [...] Este largo preámbulo para decirte: toma el secador de botellas. Estoy haciéndolo un «*Readymade*», a la distancia. Incribirás en su base y en el interior del círculo de la base, en pequeñas letras pintadas con una brocha en óleo, color blanco plata, la inscripción que te voy a dar adjunta, y luego la firmas, en el mismo estilo de letra, como sigue: [after] Marcel Duchamp. (Duchamp en Naumann & Obalk, 2000, p. 44, traducción mía).

Duchamp, por supuesto, había empezado a apropiarse de objetos modernos prefabricados años antes de bautizar a su método. Quiero destacar aquí algunos elementos que serían cruciales para mi propio paso de la etnografía clásica a otras formas de practicarla. Primero, Duchamp describe la producción de *Readymade (secador de botellas)*, como un trabajo por realizarse a control remoto⁸. Segundo, él hace un movimiento de apropiación, pero al mismo tiempo, de comisión. Tercero, dicha estrategia doble requiere la participación de un tercero: su hermana. De ella demanda simplemente complicidad. Cuarto, Suzanne se convierte en la cómplice en la confección de una apropiación, y, simultáneamente, de una suerte de acción fraudulenta al inscribir la firma de Marcel como si fuera propia.

En suma, apropiación, comisión, complicidad e inautenticidad son los aspectos centrales de la obra duchampiana que me interesan rescatar para repensar la etnografía como práctica curatorial. Para la muestra referida más arriba, que se realizaría en Quito, decidí extender mis intereses sobre las economías visuales que constituyen la *cacofonía de la imagen* en un contexto urbano. Las imágenes —recordando discusiones contemporáneas sobre su vida social— no solamente tienen deseos, odian, aman, sino que también gritan (Mitchell, 1996; Taussig, 2011). Para ello, procedí a referirme a la *Fountain* de Duchamp, comisionando a una corporación transnacional la reproducción de una de sus vitrinas comerciales para la exposición de *toilettes*. El curador, Ulises Unda, quien se encargó de toda la logística y mediación del caso entre FD y Briggs, y la representante local de esta última, una empresaria, se convirtieron en mis cómplices principales. Mi objetivo al instalar la vitrina en el espacio

⁸ Una pieza similar es datada originalmente en 1914, dos años antes de la correspondencia referida. Ello no sorprende dado que, primero, el concepto no había sido formulado, y, la producción múltiple que caracterizara a sus *readymades*, incluyendo su más célebre, la *Fountain* de 1917 (para una revisión fascinante sobre las 17 versiones del urinario, ver Durantaye, 2007).

del museo fue criticar el provincialismo de la gestión cultural en Ecuador a través de una parodia de citas en la historia del arte, haciendo uso para ello de fragmentos del paisaje comercial construido en la ciudad.

Museos y objetos han sido motivo de mi atención etnográfica a través de textos y otros dispositivos (2004, 2015). Usar las estrategias descritas para conceptualizar un proyecto artístico de crítica institucional, no obstante, me permitiría potencializar la antropología hacia otros circuitos de manera más eficiente, y desatar reacciones que iban desde la risa hasta el disgusto, para no mencionar los textos curatoriales, empresariales y propios que acompañarían la muestra. El resultado de este proceso fue una instalación titulada: «Instalación: De la Impredecible Vida Social de Marcel Duchamp», compuesta por tres *toilettes* expuestos al frente de una gigantografía de una foto acuática y encapsulados en una vitrina con una marca comercial estampada nítidamente (ver imagen 2).

La documentación sobre el proyecto descrito se encuentra en el catálogo de la exhibición (Unda, 2007), en el que destaca, para mis propósitos analíticos, la cédula museográfica de la empresa patrocinante por revelar una lectura propia del proceso, a la vez que intentara retomar el control de los objetos y devolverlos a la corriente del mercado:

EL MUNDO DE LOS ARTEFACTOS SANITARIOS, GRIFERIAS, BAÑERAS, RECUBRIMIENTOS DE PISOS Y PAREDES HA EVOLUCIONADO EN LAS SOCIEDADES. PASANDO DE SER OBJETOS UTILITARIOS A VERDADEROS SATISFACTORES DE LAS MAS ALTAS EXIGENCIAS ESTÉTICAS.

EL CAMBIO HA SUCEDIDO Y BRIGGS, ACORDE A ESTA EVOLUCIÓN EN EL —UNIVERSO DEL BAÑO— PROPONE INNOVADORAS SOLUCIONES A SUS CLIENTES.

LA INTENCIÓN DE LA TIENDA BATH CENTER & MORE HA SIDO PLANTEAR AL CONSUMIDOR UN ESPACIO DONDE CONVIVAN ARMÓNICAMENTE LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL BAÑO, LA COCINA Y COMPLEMENTOS DE ESTO.

EL DESAFÍO EMPIEZA DESDE LAS ÁREAS EXTERIORES Y LA MARCA BRIGGS BUSCA PROPONER UNA MUESTRA EN QUE SUS PIEZAS COMERCIALES SE EXPONGAN CON UN AIRE ARTÍSTICO.

BRIGGS CREÓ LA VITRINA QUE AQUÍ PRESENTAMOS PARA TRANSMITIR AL MUNDO, DE UNA MANERA GRÁFICA, EL SIGNIFICADO DE MOVER AGUA PARA EL MUNDO.

BRIGGS

THE PREMIUM BATH COLLECTION⁹

Por otra parte, la perspectiva de FD fue expresada en el siguiente manifiesto/cédula museográfica —presentado al mismo nivel y del mismo tamaño que el de Briggs, en pared adjunta a la pieza—:

FULL DOLLAR Inc.

Actividad de mayo 2007

Instalación: De la Impredicable Vida Social de Marcel Duchamp

En base al establecimiento de un convenio con la empresa Edesa, se instaló en el espacio pertinente del Museo Camilo Egas un estante promocional de distintos tipos de toilets que forman parte del stock regular de esta última para la venta al público. El estante es una reproducción literal de aquel que se exhibe en su local de la Av. Shyris e Isla Floreana, de manera que el espectador puede contrastarlo con su referente real por si emergiera alguna duda sobre nuestros sentidos corporativos de originalidad y autenticidad.

Este proyecto apuntala la idea de «tráfico» desarrollada sistemáticamente por Full Dollar desde su gloriosa fundación en 2004, para lo cual en esta ocasión se apropia de elementos anodinos del paisaje urbano para hacerlos pasar por arte. En este caso, se trata de objetos funcionales (hasta nuestros detractores coincidirán que difícilmente se encontrará algo más funcional que un toilet) que desde el punto de vista del mercadeo son de diseño y arte propiamente hablando, mientras que su contenedor o vitrina es un elemento constante de la cacofonía visual en un fragmento de la ciudad. El tráfico de ideas y objetos es de doble vía, en esta ocasión, dada la existencia de objetos comercializados por nuestros auspiciantes que toman como referencia directa a La Fuente de Marcel Duchamp.

El tráfico propuesto por Full Dollar, Inc. con esta pieza deja en mano de otros individuos (empresarios, empleados y diseñadores de Edesa, curadores, burócratas, museógrafos, periodistas e incautos varios) hacer el trabajo que nos correspondería e, idealmente, tiende a producir cortocircuitos entre distintas concepciones sobre los sentidos contemporáneos del arte. Así, algunos visitantes, los más literales, verán una línea directa con Duchamp, mientras que otros, los más sensibles, un stand promocional. No faltarán por supuesto, los más desocupados, perversos e insidiosos, aquellos que discutirán esta instalación como si se tratara de un comentario sobre el estado de la gestión cultural en el país. *C'est la vie.*

⁹ El original de este texto está capitalizado y se lo reproduce *verbatim* y tal como fuera exhibido.

Full Dollar, Inc.

Nunca El Arte Contemporáneo Estuvo Peor Representado¹⁰

Departamento de Servicios Académicos, Artísticos e Higiénicos

Visite nuestra instalación en el Museo Camilo Egas, Venezuela y Esmeraldas esquina, como parte de la exhibición Arte Contemporáneo en Ecuador, o, en su defecto, vaya directamente al Briggs Bath Center and More en Av. Shyris y Floreana. Si está desocupado, es crítico de arte, o ama el arte conceptual visite ambos.

No deje de preguntar por la línea Duchamp en el Briggs Bath Center and More.

Nuestra empresa agradece el guiño artístico realizado por Edesa al colaborar activamente en la feliz conceptualización y posterior emplazamiento de esta instalación a la par que exhibe sus productos.¹¹

La instalación realizada preservó, como en la mayoría de mis proyectos, su autoridad intelectual de forma difusa y con la misma autoridad y poder de representación en el espacio del museo. Mis cómplices destacaron su marca comercial al estampar su logo en una parte sumamente visible de la pieza, invadieron espacios adicionales con *banners* de la empresa y divulgaron el espectáculo de la noche en ciernes en revistas de sociales a través del registro fotográfico levantado por su propio equipo mediático. En el ritual inaugural y la circulación de todos esos registros mis lecturas etnográficas del proyecto se multiplicaron¹². Pero, la ironía que encerraba este proyecto aludía principalmente a una concepción sobre la inscripción como una suerte de acto vandálico efectuado sobre el propio museo¹³.

DESINSCRIPCIÓN

Duchamp menciona una palabra crucial en la cita referida más arriba en cuatro ocasiones. Al regresar al análisis de su extracto metodológico, hay una estrategia clave que emerge reiteradamente en su lenguaje y que define su percepción del *ready-made* como dispositivo artístico y crítico: el ejercicio de la inscripción. Rafael Cippolini —máximo difusor contemporáneo de la ciencia 'Patafísica en Latinoamérica desde

¹⁰ Este es el eslogan actual de FD y fue creado a partir de diálogos con un pintor vernacular para el proyecto pictórico Problemas Dramáticos del Mundo Contemporáneo, alrededor de 2006 (Kronfle & Zapata, 2009, pp. 20-21).

¹¹ Véase, <http://www.laselecta.org/archivos/full-dollar/actividad-mayo-2007.html>

¹² El análisis de la circulación mediática de los proyectos de FD se encuentra en proceso como texto y otros dispositivos.

¹³ Steven Goss revisa varios actos vandálicos que funcionan como inscripciones sobre la materialidad de piezas famosas en su espléndida guía de instrumentos para vandalizar al arte (1996).

su posición, desde el año 2000, como Navabo Volátil del Longevo Instituto de Altos Estudios 'Patafísicos de UBuenos Aires, LIAEPBA— propone cotejar el método duchampiano con los procedimientos de Jean Dubuffet (1901-1985), promotor del *art brut*, y también pensador 'patafísico en los años cincuenta.

Para Cippolini, el *ready-made* es «un estado o paso en las prácticas artísticas contemporáneas» si se lo entiende «como un articulador de conductas teóricas» (2007, p. 132). Dos teorías estarían en juego: inscripción y desinscripción. La primera, fomentada por Duchamp, conceptualizó:

[...] la inscripción como un gesto, como la irrupción del tiempo de una subjetividad en la cronología misma de la obra, a la vez que esta no puede pertenecer sino a un sistema simbólico predeterminado, que es el de su época; entonces estamos en condiciones de afirmar que, con Duchamp, se inicia toda una política de inscripciones que desencadenará, progresivamente, una taxonomía numerosísima de estilos de inscribir (Cippolini, 2007).

Por su parte, Dubuffet, entre los años cuarenta y sesenta, principalmente, expandió eficientemente el Arte Bruto siguiendo los principios de la desinscripción. «Construyó [...] otra tradición sin fronteras, la emergencia de un productor-hacedor no inscripto (un no-artista), fuera de todo enunciado apriorístico». Cippolini continúa:

Duchamp, como artista, señaló (inscribió) aquello que no era arte (un mingitorio) en el inventario de lo artístico. Dubuffet descubrió a no-artistas detrás de obras de arte (desinscribió al arte de la necesidad de un artista que lo produzca) (2007).

Los proyectos de FD piensan el quehacer etnográfico como un «estilo de inscribirse y desinscribirse» a sí mismo durante el trabajo de campo. Esto es, como una *conducta teórica* ciertamente anarquista, que guarda consecuencias metodológicas y filosóficas (Feyerabend, 2000). Es en el estatuto del artista desinscrito —que regularmente coincide para el caso ecuatoriano con líneas de clase y raza— donde se explica mi último proyecto como *traficante-del-arte*, The Full Dollar Collection of Contemporary Art, que se discutirá más adelante.

Repensar discusiones paradigmáticas sobre las relaciones entre arte y antropología, condensadas primordialmente en el influyente volumen *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (Marcus & Myers, 1995), me llevó a discutir la noción de «tráfico» más acotadamente. Así, la uso para entender los cruces interdisciplinarios como suscitadores de tensiones productivas pero también de fricciones y resistencias (Andrade, 2007b, 2015). Tomo a las prácticas ilícitas del narcotráfico como referente principal para analizar algunas dimensiones conflictivas resultantes de sospechas mutuas. El carácter «ilícito» de ideas, conceptos, objetos, bienes y métodos

marcados al menos como *ilegítimos* al circular dentro de un régimen u otro suscita estrategias defensivas entre unos y otros como respuestas a la apropiación, muchas veces arbitraria, de microprácticas propias a cada uno de ellos. «Tráfico», en suma, describe la *inscripción y/o desinscripción* de un paquete de ideas o bienes disciplinados dentro de un campo u otro para *hacerlas pasar* como pertenecientes a la metodología de cualquiera de ellos. En suma, son formas *intrusas* de tráfico.

Tarek Elhaik, curador de cine y antropólogo de los medios, define a sus prácticas de «diseño curatorial» en antropología como parte de las formas de «intrusión» que conforman los tráficos actuales (2013, p. 785). En su crítica a los límites del «giro etnográfico» en las artes para entender tradiciones históricas muy diferentes a las de Estados Unidos y Europa, advierte sobre el estado problemático que caracterizaría al régimen actual de las discusiones entre arte *contemporáneo* y antropología *contemporánea*:

[...] moviéndose hacia una intolerancia de la comunión de las dos figuras que han dominado tanto el periodo modernista como el, así llamado, posmoderno: el artista y el etnógrafo. Desde los tempranos 1990s, hemos visto una intensificación de una relación antagonista y amigable, y una multiplicación de secuencias seriales donde estas figuras históricas, rivales y complementarias, han cambiado de lugares y han acumulado desentendimientos. Preguntas de orden ontológico empezaron a proliferar y un modo de interrogación, en particular, ha dominado la conversación al formular el problema a través de escribir con guion la relación artista-etnógrafo bajo el signo de lo «sensorial» y lo «metodológico». Ahora, el diálogo histórico se ha transfigurado misteriosamente en preguntas de doble filo: ¿qué hace el artista-como-etnógrafo? ¿Quiénes son sus interlocutores? Y, viceversa: ¿cómo la práctica del etnógrafo-como-artista se ve, se siente, suena y sabe? ¿Quiénes son los beneficiarios de estos procesos dialógicos de empoderamiento? (2013, p. 785, la traducción es mía).

Mientras mi definición sobre la noción de «tráfico» entre antropología y arte contemporáneo subraya las fricciones desatadas por las relaciones de amor y odio que caracterizan a estos cruces, Elhaik llama la atención sobre las prácticas afincadas en tradiciones intelectuales, artísticas y políticas diferentes a las del Norte, y, los también distintos ritmos e impactos del, así llamado, «giro etnográfico». Elhaik alerta sobre su relativa importancia y sugiere mantenerlas como preguntas abiertas para entender el debate, antes que darlo por sentado. Desde esta perspectiva, los cruces interdisciplinarios son parte de preguntas no formulaicas sobre sus formas de producción, contexto y saberes generados mediante formas experimentales¹⁴.

¹⁴ Por supuesto, versiones celebratorias de estos cruces abundan y van más allá de la antropología al punto de posicionarse en revistas de divulgación. Así, *Código*, una publicación mexicana, presentó en su edición 88, datada en agosto-setiembre de 2015, una serie de portafolios agrupados bajo el tema

Para el caso de Ecuador, por ejemplo, el vigor de la tradición andeanista en antropología no se ha visto mayormente removido por sus secuelas, y, en el campo artístico —como en el caso de Guayaquil, donde no hay escuelas de antropología— han surgido prácticas relacionadas con la problemática urbana desde hace una década atrás, algunas de ellas cercanas a los métodos etnográficos (Kronfle, 2007). Es en este tipo de contextos precarios donde formas de inscripción, desinscripción e intrusión informaron la creación del proyecto que describo en esta última sección.

COLECCIÓN

The Full Dollar Collection of Contemporary Art (2009 al presente) es una crítica a las prácticas del coleccionismo de arte contemporáneo formulado bajo la lógica de producción, representación y creación material de la gráfica popular¹⁵. Este proyecto nació en y regresa gradualmente al terreno de la antropología después de traficar por el del arte contemporáneo. Mi interés primario es en un campo de producción de imágenes: el de la gráfica popular y, específicamente, el de la rotulación manual con propósitos comerciales. Como tal, opero en contra de idealizaciones y nostalgias pues la gráfica popular expresa a cabalidad la constitución de «lo popular» como resultado de flujos regionales marcados. Trabajo también contra el tiempo porque las tradiciones manuales de rotulación pierden terreno frente a las tecnologías de reproducción e impresión digitales.

La cromática, la tipografía y la mayoría de los objetos de la representación en los rótulos no son estrictamente «ecuatorianos» pero son ampliamente reconocidos como «populares». Si, a nivel formal, no se pueden encontrar respuestas a esta paradoja, ellas se hallan en el modo de producción visual. Primero, dada la organización desigual del mercado laboral y la subvaloración de las tareas manuales, los rótulos expresan una cierta estructura de relaciones sociales. Segundo, los hacedores de imágenes —como Víctor Hugo «Don Pili» Escalante, el autor de las obras que componen esta colección— hacen uso para su producción manual de un repertorio prácticamente ilimitado derivado de archivos fotográficos, caricaturas, revistas e imágenes cinematográficas y televisivas que circulan en una sociedad y un tiempo dados.

«El artista como científico social», que incluían el trabajo de sociólogos, politólogos, arqueólogos, y lingüistas. Evidentemente, mi interés se centra sobre todo en el campo de la antropología porque es ahí donde he sido primordialmente disciplinado. El del arte me permite hacer antropología pero siendo indisciplinado, es decir, incluyendo el desorden en mi práctica como parte esencial de la ecuación y del método.

¹⁵ Este proyecto ha sido revisado por curadores o artistas en Andrade, Garzón y Burgos (2015), Cevallos y Bedoya (2014), Tapia (2014b), Kingman (2013) y Kronfle (2013). Yo presento una reflexión comprensiva sobre su realización, bajo los mismos métodos pero para inscribirlo en el espacio público en Los Ángeles, California, en Andrade 2013 y en prensa.

Tercero, el proceso de producción es dialógico: los rótulos son comisionados en función de propósitos mercantiles. El rotulista debe activar su archivo en relación con una demanda que es simultáneamente comercial, y por lo tanto genérica, pero también única porque requiere pensar imaginariamente en un tipo de establecimiento comercial y diferenciarlo mediante el uso del arte contemporáneo.

La gráfica popular, por lo tanto, resulta de una colusión de flujos globales, archivos omnívoros y diálogos sociales inscritos en un tipo de economía de las imágenes. Esta economía es política y así lo evidencian sus encuentros y desencuentros con el campo del arte contemporáneo. The Full Dollar Collection of Contemporary Art opera como un monumento móvil a esta economía política y debe entenderse en una genealogía de apropiaciones mucho más larga en la historia del arte.

La colección está destinada a hacer un comentario crítico sobre las prácticas de coleccionismo bajo el lenguaje y el método de la rotulación popular. Sobre la base de fotografías de obras célebres en el mercado global del arte y el juego con los títulos o los nombres de sus autores originales, el resultado son apropiaciones, inscripciones y desinscripciones de pinturas/rótulos para anunciar empresas tan hipotéticas como la propia Full Dollar (ver imagen 3).

La colección, compuesta por 23 obras hasta el momento, es la extensión de una investigación fotográfica colectiva realizada durante 2007 y publicada en el libro *Gráfica Popular* (Barragán, 2007). Al encargarme de Guayaquil y su zona de influencia, conocí a un rotulista en Playas, un pueblo pesquero, que curiosamente estampaba su firma en los anuncios comerciales de su autoría. Desde 2009 empecé a comisionarle reproducciones de obras célebres del arte contemporáneo para someterlas al lenguaje textual y visual de la gráfica popular, usando los mismos materiales que Don Pili —el pintor con el que trabajo— utiliza, para que reflexionara sobre la potencial utilidad de rótulos creados para negocios hipotéticos. Don Pili lee las imágenes fotográficas seleccionadas mediante mi ejercicio curatorial. Para ello, exploro en la historia del arte y en los mercados de élite. Ellas pueden ser originalmente instalaciones, pinturas u otros soportes, ciertamente todas son obras célebres a ser traducidas en el lenguaje tradicional de la rotulación.

Los resultados son productivos para un proyecto que nace con un interés antropológico y genera nuevos sentidos en el proceso de su circulación social como piezas artísticas que entran y salen del circuito del arte de distintas maneras¹⁶. A lo largo

¹⁶ El proyecto fue seleccionado por Outpost at The Armory Center for the Arts (Pasadena, California) como parte de su programa de residencia de artistas entre 2012 y 2014. Siguiendo el mismo método y trabajando con grupos de rotulistas y artistas, la finalidad fue intervenir en la arteria principal de una zona gentrificada con rótulos funcionales. Su emplazamiento y las imágenes mismas fueron negociadas con los dueños de los negocios a partir de obras de artistas basados en Los Ángeles (Andrade, 2013).

de este proceso es relevante mantener el sentido crítico que adquiere la colección creada, pensada como una mirada sarcástica a la hipermercantilización del arte contemporáneo que es «reducido» —entre comillas— a un lenguaje opuesto al del establecimiento en múltiples niveles. Las exhibiciones en galerías, curadores y prensa mediante se constituyen en eventos de producción de conocimiento antropológico sobre las condiciones del arte y sus etiquetas. Estos intercambios me permiten reflexionar sobre los sentidos de autoridad y autenticidad a la vez que la condición material de las obras que componen la colección, su estatuto como objetos, brinda la posibilidad de disparar sentidos heterogéneos entre coleccionistas, artistas, curiosos, espectadores y periodistas.

ECONOMÍAS

Después de recibir las primeras tres piezas comisionadas [Sastrería Don Gilberto, Guardería Infantil Cabezas de Tomate e Iglesia: Cristo Sabe Que No Es Nada Fácil]¹⁷, entendí que el éxito del proyecto radicaría en su carácter de producción sistemática, en la acumulación de piezas y en su exhibición como serie. Por ello, la exposición pública de la colección es importante porque formula una crítica directa a las políticas de gestión cultural en un país en el que las instituciones públicas no tienen fondos, ni tampoco adquieren arte contemporáneo, a la vez que promueve una crítica sobre las pretensiones del coleccionismo a nivel global sobre la base de la adquisición/exhibición de obvias copias. La noción de «obvia copia», paradójicamente, es lo que hace a la colección «auténtica», y eso se aprecia solamente en conjunto: cuando uno ve el poder omnívoro de la rotulación popular para desecrar obras canónicas del mercado imperial del arte. Finalmente, exhibirla públicamente cobra sentido cuando la colección permite testear la información pero también la ignorancia del contexto ecuatoriano sobre arte contemporáneo: públicos que no tienen referencias de cada pieza pueden elaborar cualquier historia alternativa sobre aquella o perderse la broma.

La primera parada de la colección en su conjunto —después de cinco rondas de comisiones a Don Pili, con sus respectivos ajustes y negociaciones de las expectativas cruzadas que hemos tenido en el proyecto— fue la que se exhibió inicialmente en julio 2013 en dpm gallery, Guayaquil. Se mostraron las 23 piezas que constituyen

Una plataforma multimediática, pensada como archivo del proyecto, fue creada por KCET, la estación independiente más importante de Estados Unidos. Puede ser consultada en: <http://www.kcet.org/social/departures/participate/fulldollar/>

¹⁷ Son citaciones a las obras *Sting-Land*, de Gilbert & George; *Tomato Head*, de Paul McCarthy, y, *Christ You Know It Ain't Easy*, de Sarah Lucas.

la colección hasta la fecha. Estas fueron, posteriormente en setiembre de 2013, exhibidas en la galería El Container, Quito¹⁸.

Parte de la colección ahora está desperdigada, en manos de coleccionistas o artistas. Necesita, para dar continuidad al proyecto, ser reconstituida y ampliada. Después de vender algunas piezas «únicas», opté por jugar con series limitadas cuando así lo precisara. Ese es el caso de las obras: *Los Ceviches de Damián*, *Best in Cown!* y *Los Peluches de Mike*¹⁹. Todas las obras de la colección son susceptibles de réplica pues el fundamento ontológico de su existencia es la glorificación de la copia, el reconocer que la mayoría de la gente lidia con reproducciones en la vida cotidiana, conservando para ellas un aura especial.

Mis intereses antropológicos en este proyecto se enfocan en las prácticas del coleccionismo y el valor de los objetos y en estudiar el poder de las copias, trabajando en contra de la subestimación de la teoría cultural sobre ellas. En tanto antropólogo, el proyecto se nutre de volver a los circuitos académicos interesados en estas cuestiones para repensar la múltiple posicionalidad que adquiere el etnógrafo en el trabajo de campo y la etnografía misma, como bien lo sostiene Tarek Elhaik, «diseño curatorial» (Elhaik & Marcus, 2012). Volver al terreno del texto después de sus iteraciones como parte de exhibiciones dentro de circuitos del arte ayuda a generar un conocimiento múltiple, producido independientemente y de forma autónoma por actores diferencialmente sitiados: desde galeristas, coleccionistas y artistas, pasando por periodistas y críticos, y volviendo a los campos locales de producción cultural, con sus efectos sobre mi propia forma de pensar y hacer antropología.

En cuanto al método y la ética de FD en un proyecto concebido como eminentemente dialógico, la relación establecida entre mi persona como «patrón conceptual» o «comisario» y Don Pili como artista, no puede ser idealizada ni tampoco abstraída de relaciones de poder. Soy consciente de los límites del diálogo establecido porque ambos partimos de relaciones estructuralmente desiguales y operamos en economías visuales también distintas. Nos movemos en mundos del arte que no calzan regularmente en un mismo mundo del arte. El fraseo reiterado de la prensa que ha cubierto este proyecto lo resume de manera clara: Don Pili es presentado

¹⁸ Exhibiciones parciales se hicieron en espacios independientes tales como La Ex-Culpable en Lima, y como parte de un evento paralelo a la última Bienal de Cuenca, en 2010 y 2014. El manifiesto inaugural para la galería en Quito, formulado en el lenguaje que caracteriza los anuncios de las actividades de FD, incluye el listado de los artistas pirateados en la colección: <https://corporacionfulldollar.wordpress.com/2013/07/03/full-dollar-presenta-the-full-dollar-collection-of-contemporary-art-un-proyecto-de-x-andrade-con-victor-hugo-don-pili-escalante-julio-16-2013-el-container-quito/>

¹⁹ Referidas a las obras originales de Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, y, Mike Kelley, *Ah... Youth*. Las falsas traducciones, de inglés a castellano, por ejemplo, se preservaron íntegramente.

siempre como «artesano»; Andrade, como «artista». La fórmula conceptual usada es la siguiente: a) FD aparece como una suerte de productor ejecutivo o *sponsor*, dejándolo en la indeterminación a propósito para justificar adicionalmente el propio hecho de que FD es definido como una «empresa», pero también un «artista»; b) X. Andrade es el autor conceptual del proyecto; y, c) Víctor Hugo «Don Pili» Escalante es el artista.

Las reglas prácticas que configuran tanto la metodología como la economía interna del proyecto son: a) Andrade comisiona y paga por adelantado al artista la realización de la reproducción y creación manual de la obra sobre la base de reproducciones fotográficas de las piezas seleccionadas por mi persona; b) el precio de la obra es establecido por Don Pili de acuerdo con su juicio en relación con el trabajo profesional que realiza en su pueblo, Playas; c) de haber venta, la ganancia se reparte a mitades entre Andrade y Don Pili, una vez que se resten los gastos de transporte, montaje, propaganda, viajes, descuentos de las galerías, es decir todo aquello que supone costos para la efectiva circulación social de la obra; finalmente, d) mi ganancia se reinvierte en la expansión de la colección.

Por supuesto, este es el esquema teórico. El esquema práctico es más «andino»: hay dinámicas tales como reciprocidad y endeudamientos, lo cual nos devuelve al contexto desigual del cual ambos provenimos. Y el esquema también es altamente especulativo, es un juego: ¿cuándo se superan los costos de inversión en un proyecto que se alarga en el tiempo y que no necesariamente entra en el mercado del arte en un país donde este es precario? ¿Quién controla ese límite? Soy yo, como comisario, evidentemente. Y ello nos devuelve al lugar de las relaciones de poder en un proyecto de esta naturaleza. Don Pili sabe que hay un salto abismal entre ambas economías —la de su pueblo y la de la ciudad, la de la «artesanía» y el «arte»—²⁰. Asimismo, conoce lo que involucra circular en circuitos no permitidos si no fuera por mi mediación como un actor legitimado, de una u otra manera, en dicho ámbito. Sus expectativas son las de continuar trabajando en proyectos de FD porque ello encarna el potencial de ganar de distintas maneras, siendo la principal la ayuda periódica a las demandas de su economía doméstica. Pero, además, él se sabe artista y se reconoce a sí mismo como tal. Por ello FD le brinda una plataforma para ese reconocimiento.

En suma, antes que presentar una imagen armónica de la dinámica etnográfica y de producción material desatadas, incorporo las tensiones, contradicciones y desigualdades que el proyecto encierra y para ello sigo las discusiones de Johannes Fabian (1996) sobre la «confrontación» en el trabajo antropológico como un aspecto

²⁰ Algunas de las perspectivas de Don Pili sobre el proyecto se encuentran en el cortometraje documental de Rubén Jurado, *Don Pili entre Pangas y Pinturas* (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=WkwAvbJhxXw>

clave por exponerse mediante la construcción textual, el desarrollo del trabajo etnográfico para someter a diálogos múltiples las imágenes y la inscripción de otros dispositivos prestados del arte. Por ejemplo, hay muchas viñetas etnográficas que vengo sistematizando para recoger las minucias de los juegos de poder con quienes el proyecto se enfrenta, especialmente cuando de adquisición de la obra se trata. Discutir estos temas permite adicionalmente romper con la corrección política de la antropología, acostumbrada a ocultar lo espinoso de las relaciones sociales en el trabajo de campo o, en este caso, en la producción de objetos de arte o rótulos de negocios hipotéticos, irónicos, sarcásticos, ciertamente falsos.

Finalmente, la economía de *The Full Dollar Collection of Contemporary Art* es, al menos, doble: a) productiva y b) moral. Don Pili goza de una tarea remunerada, derivada de la excelencia en su trabajo profesional previo y adicionalmente gana capital simbólico como artista en sus propios términos. Las mismas publicaciones de prensa que lo nombran solamente como «artesano» han servido para legitimarlo como artista en su propio pueblo, al punto de que la municipalidad le organizó una exhibición. Como patrono del proyecto, genero recursos para recuperar la inversión, reinvertir y también ganar capital simbólico vía la continuidad de los proyectos con FD. Igualmente importante es que gano datos etnográficos al estudiar las mediaciones e intermediaciones y negociaciones de poder (con artistas, curadores, coleccionistas, compradores, galeristas, investigadores).

No obstante, ser antropólogo genera también una economía moral doble. Por un lado, estoy obligado a tener una relación transparente —éticamente responsable— con quien trabaja conmigo. Don Pili, en este sentido, es un informante dentro de una etnografía larga, él sabe de todo su recorrido y participa del proyecto dadas sus propias convicciones en el mismo. Al contrario de una etnografía clásica, sin embargo, Don Pili es parte de un juego que tiene como primordial objetivo una producción material dada, proceso que es catalizado por la presencia del antropólogo, contrariando los discursos canónicos sobre la observación participante. Por otra parte, el proyecto habla fehacientemente de dos mundos en conflicto, en posiciones y con conocimientos muy diferentes sobre el sistema del arte (y el de la antropología porque soy yo quien habla en este texto). No resuelve, sino que despierta las tensiones latentes entre el arte y la artesanía, entre la gráfica popular y el arte contemporáneo, entre el arte y la antropología, entre posiciones diversas en términos de clase y etnia, educativos y generacionales, y de acceso a recursos simbólicos y materiales. En este sentido el proyecto da cuenta fehacientemente de relaciones sociales que son desiguales, irresolubles. Las múltiples falsas traducciones que se incorporan en los cuadros que constituyen la serie dan cuenta también de aquello (ver Andrade en prensa).



Imagen 1: Proyecto Invasión Étnica: un colectivo de migrantes indígenas —regularmente excluidos del imaginario mestizo sobre ciudadanía— performa un ritual religioso a su patrono en un día escogido azarosamente. Al hacerlo, se toman la arteria principal del Guayaquil renovado. <http://www.laselecta.org/archivos/full-dollar/amarzo-2007.html>. Crédito: X. Andrade/Full Dollar, Guayaquil, 2007.



Imagen 2: Proyecto Instalación: De la Impredecible Vida Social de Marcel Duchamp. Andrade posa en el centro, acompañado de altos ejecutivos de la empresa Briggs, cuyo aparato de difusión llevó un grupo de fotógrafos para cubrir la noche inaugural. Museo Camilo Egas, Banco Central del Ecuador, Quito, 2007. Crédito: Banco Central del Ecuador, 2007.



Imagen 3: Proyecto The Full Dollar Collection of Contemporary Art (2009-presente): Night Club La Noche es Nuestra, esmalte sobre madera, 120 x 80 cms. «Night», original de Lisa Yuskavage [1992-2000], es inscrita como anuncio de un prostíbulo. Este es uno de los cuadros favoritos de Don Pili, en la medida que extiende su obra maestra, constituida por murales de pared a pared en algunos de los establecimientos del ramo en Playas, Ecuador. Este cuadro resume algunos principios claves del método usado para su producción material consistente en aludir al nombre del artista o al título de la obra original, al mismo tiempo que se añade una frase que resuena como un cliché comercial para negocios ficticios. La imagen de la obra original ha sido leída por Don Pili en su función potencialmente ilustrativa y propagandística. Crédito: Full Dollar, Playas, 2009-presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, X. (2004). Museos, políticas culturales y flexibilización laboral en Guayaquil. *Iconos*, 20, 64-72.
- Andrade, X. (2006). «Más ciudad», menos ciudadanía: renovación urbana y aniquilación del espacio público en Guayaquil. *Ecuador Debate*, 68, 161-197.
- Andrade, X. (2007a). La domesticación de los urbanitas en el Guayaquil Contemporáneo. *Iconos*, 27, 51-64.
- Andrade, X. (2007b). Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo. *Procesos*, 25, 121-128.
- Andrade, X. (2013). *The Full Dollar Collection of Contemporary Art: York Boulevard*. Los Ángeles. [catálogo].
- Andrade, X. (2014). Gran Apertura de la Galería Full Dollar, Ceremonia Inaugural. En Martín Barbero, Jesús y otros. *Manifiestos: Incómodos, Desobedientes, Mutantes*, pp. 127-128. Bogotá: FES.
- Andrade, X. (2015). Para una etnografía de ciertos objetos: la joyería contemporánea. *Ecuador Debate*, 95, 33-48.
- Andrade, X. (en prensa). Ethnography, 'Pataphysics, Copying. En Arnd Schneider (ed.), *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters* [título tentativo]. Londres: Bloomsbury.
- Andrade, X., Anamaría Garzón & Hugo Burgos (2015). De ida y vuelta entre la antropología y el arte contemporáneo, la apropiación y la originalidad. *Post(s)*, 1, 186-196.
- Barragán, Juan Lorenzo (ed.) (2007). *Gráfica popular, Ecuador*. Quito: Dinediciones.
- Burbano de Lara, Felipe (2014). *La revuelta de las periferias: movimientos regionales y autonomías políticas en Bolivia y Ecuador*. Quito: FLACSO.
- Cevallos, Pamela & Malena Bedoya (2014). Entrevista a X. Andrade: The Full Dollar Collection of Contemporary Art. <http://www.la-scolaris.org/#!xandrade/cpp9>
- Cippolini, Rafael (ed.) (2007). *Patafísica: epitomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Cippolini, Rafael (2009). *Contagiosa paranoia*. Buenos Aires: Interzona.
- Código* (2015). Especial de Arte: El artista como científico social. 88, 51-71.
- Durantaye, Leland de la (2007). Readymade Remade. *Cabinet*, 27, 27-32.
- Elhaik, Tarek (2013). What is contemporary anthropology? *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 27(6), 784-798.

- Elhaik, Tarek & George Marcus (2012). Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: una conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus. *Iconos*, 42, 89-104.
- Fabian, Johannes (1996). *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaire*. Berkeley: University of California Press.
- Fadraga, Lillebit (2007). *Full Dollar: Representing!* <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=90>
- Feyerabend, Paul (2000). *Tratado contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos.
- Goss, Steven (1996). *A Partial Guide to Tools of Art Vandalism: An Illustrated Encyclopedia*. [panfleto]
- Jurado, Rubén (2013). *Don Pili entre Pangas y Pinturas*. [documental] <https://www.youtube.com/watch?v=WkwAvbJhxXw>
- Kingman, Manuel (2013). *Full Dollar Collection of Contemporary Art – X. Andrade y Don Pili*. <http://www.laselecta.org/2013/11/full-dollar-collection-of-contemporary-art-x-andrade-y-don-pili-texto-de-manuel-kingman/>
- Kronfle Chambers, Rodolfo (2007). Reflexión y resistencia: diálogos del arte con la regeneración urbana en Guayaquil. *Iconos*, 27, 77-89.
- Kronfle Chambers, Rodolfo (2013). *X Andrade: el antropólogo como artista... o arte lobo en piel de oveja*. <http://www.riorevuelto.net/2013/06/the-full-dollar-collection-of.html#uds-search-results>
- Kronfle Chambers, Rodolfo & Cristóbal Zapata (2009). *Playlist 2007-2009: grandes éxitos del arte contemporáneo del Ecuador*. Guayaquil: Museo Municipal de Guayaquil. [catálogo]
- Marcus, George (2010). Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention. *Visual Anthropology*, 23(4), 263-277.
- Marcus, George (2012). The Legacies of *Writing Culture* and the Near Future of the Ethnographic Form: A Sketch. *Cultural Anthropology*, 27(3), 427-445.
- Marcus, George & Fred Myers (eds.) (1995). The Traffic in Art and Culture: An Introduction. En *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, pp. 1-51. Berkeley: University of California Press.
- Martín Barbero, Jesús y otros (2014). *Manifestos: Incómodos, Desobedientes, Mutantes*. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert.
- Mitchell, W.J.T. (1996). What Do Pictures «Really» Want? *October*, 77, 71-82.
- Muntadas, Antoni (2007). Muntadas/Bs. As. Atención: la percepción requiere participación. <http://interartive.org/2011/12/antoni-muntadas-atencion/>

- Myers, Fred (2004a). *Anthropology of the Future, Ethnographies of the Present*. Lecture for Silver Professorship. Nueva York: New York University. [manuscrito].
- Myers, Fred (2004b). *Ontologies of the Image and Economies of Exchange*. *American Ethnologist*, 31(1), 5-20.
- Naumann Francis M. & Hector Obalk (eds.) (2000). *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. Ghent: Ludion Press.
- Sholette, Gregory (2011). *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Londres: Pluto Press.
- Tapia, Mabel (2014a). «Nunca el Arte Contemporáneo Estuvo Peor Representado»: Contrabandos, Tracciones y Derivas entre Arte y Academia. *TaDa*, 1, 23-31.
- Tapia, Mabel (2014b). *Le monde repose sur un elephant, l'éléphant repose sur une tortue mais... sur quoi repose la tortue?* *Optical Sound*, 2, 94-107.
- Taussig, Michael (2011). *I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notes, Namely My Own*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Unda, Ulises (2007). *Arte Contemporáneo en Ecuador*. Quito: Museo Camilo Egas Banco Central del Ecuador. [catálogo]