



Fig. 1 Inauguración de la exposición *Objetos-Pregunta*. Fotografía de Jarmo Nagel (Museo de Artes Aplicadas y Diseño de Estonia)

Cómo curar (y cuidar) de nuestras preguntas etnográficas de forma colaborativa y experimental

Xcolar: Francisco Martínez

Typology: Field devices

Problem area: Knowledges

Tags: knowledge production, exhibitions, contemporary art, objects, epistemologies, producción de conocimiento, exposiciones, arte contemporáneo, objetos, epistemologías

Publication date: October 20, 2023

¿Cómo sería una exposición que plantee preguntas etnográficas en lugar de presentar categorías fijadas de antemano? Este artículo describe cómo organizar exposiciones como dispositivos etnográficos: no únicamente como intentos de comunicar resultados de investigación, sino en tanto que técnicas para inventar, re-diseñar y cuestionar críticamente una realidad. El uso de exposiciones para reconfigurar lo que podría ser el conocimiento y lo político permite hacer que el trabajo de campo sea más experimental y colaborativo. Esta manera de investigar contribuye a distribuir la capacidad analítica entre los diferentes actores involucrados en la exposición, además de hacer al público partícipe de nuestras representaciones de la realidad. De este modo, una exposición puede operar como una apertura entre el conocimiento y la invención, a la vez que como una forma experimental y colaborativa de estar en el campo.

Dispositivo de campo:	Una exposición.
Modo de indagación:	Abordar las exposiciones como dispositivos a través de los cuales se realiza el trabajo de campo y se rediseña lo social.
Ubicación geográfica:	Tallín, Estonia.
Duración:	2018-2021 (3 años).
Contrapartes etnográficas:	Profesionales del arte, diseñadores, académicos de mente abierta, personal del museo, artistas de performance y un coro.
Recursos:	Financiación del Fondo Cultural de Estonia, la Universidad de Helsinki, el Instituto Cultural Finlandés y ERC Mobilias Pluss 'Eurorepair' (más de 14.000 euros en total).
Resultados relevantes:	<i>Objetos-Pregunta</i> (una exposición, 2019) y <i>Ethnographic Experiments with Artists, Designers and Boundary</i> (un libro, 2021).
Grado de dificultad:	Alto.

Las exposiciones suelen entenderse en antropología como técnicas de representación, sin embargo, también pueden utilizarse como un modo de indagación. Desde esta perspectiva, comisariar, o curar, una exposición no es solo una manera de comunicar resultados sino un dispositivo para investigar y cuestionar críticamente la realidad social y las respectivas representaciones culturales.

Al utilizar las exposiciones como dispositivos experimentales, podemos hacer que el campo etnográfico se despliegue de manera colaborativa e inventiva. Este modo de indagación ayuda a los etnógrafos a distribuir la producción de conocimiento y abrir nuevas formas de estar en el campo.

Con dicho gesto, la exposición opera: 1. Como un objeto de indagación; 2. Como un conector disponible para diferentes actores, no sólo el antropólogo; 3. Como un dispositivo que hace perceptibles realidades sociales complejas o arriesgadas. Para ello, es necesario expandir las herramientas epistemológicas del trabajo etnográfico, además de reconsiderar cómo nuestra investigación puede entrar en el espacio público.

Expandir la noción del trabajo de campo y problematizar lo que cuenta como conocimiento es

una forma de responder a la creciente multiplicidad entre el objeto de estudio y el sujeto de representación que caracteriza a la antropología contemporánea. Esto se puede lograr al plantear nuevos tipos de preguntas y objetos de estudio, estudiando lo que la ciencia ha dejado sin mirar o decir. También a través de innovaciones metodológicas, por medio de construir dispositivos para intervenir el campo e investigar relaciones de formas novedosas.

Por ejemplo, para la exposición *Objetos-Pregunta* ('Objects of Attention', originalmente), invité a diez artistas a convertir objetos ordinarios en artefactos epistémicos y políticos, incitando a los visitantes a pensar en temas como migración, relaciones de género, sostenibilidad ambiental, robótica, condiciones laborales, la logística global o la obsolescencia.

La lista de artistas se limitó a diez debido a limitaciones financieras y espaciales, con la esperanza de reunir un campo manejable en escala y duración. El tipo de contribución a la exposición se negoció con los participantes individualmente, lo que permitió a cada artista diferentes márgenes de maniobra, como seleccionar su preocupación política y los materiales de su obra (dentro de un presupuesto y plazo determinados).

Antes, durante y después de la exposición yo anotaba descripciones y reflexiones sobre cómo hacer uso de objetos como dispositivos de investigación social, convirtiendo el método que yo estaba utilizando también en mi objeto de estudio. Por lo tanto, la exposición no *re-presentaba* la realidad social, sino que también estudiaba las respuestas a nuestra representación.

Objetos-Pregunta proponía una actitud más experimental y política hacia los objetos, aquí presentados como artefactos de conocer y relacionar, disponibles para ser redefinidos material y epistemológicamente. La novedad, pues, fue utilizar una exposición como dispositivo etnográfico, para permitir formas multilineales de relacionarse en el campo, en lugar de hacer uso de este formato como técnicas de representación. Un gesto que es en sí una forma de abrir la etnografía.

En su materialidad e iconicidad, los objetos se prestan a ser utilizados para analizar e intervenir en lo social. Por un efecto contagio, el museo también se convirtió en un espacio de activación de relaciones sociomateriales. Este efecto secundario nos invita a repensar cómo podemos reconfigurar los lugares de producción de conocimiento.

Normalmente, los artefactos suelen exhibirse en vitrinas para ser admirados por su valor artístico, o por lo que significan o representan. Sin embargo, nuestros objetos estaban desestabilizando o deshaciendo las otras cerámicas, telas y productos de diseño industrial a través de un proceso que varios visitantes notaron, cada uno a su manera, dependiendo del respectivo bagaje.

Por ejemplo, el diseñador industrial Martin Pärn agregó: "Tengo la extraña sensación de que alguien está pisando mi terreno y entró en mi reino, pero con reglas diferentes". Martin se refirió a mí como si yo fuera una especie de caballo de Troya. Sin embargo, su comentario me



gustaba ya que ponía en cuestión la idea tradicional de las disciplinas como territorios contiguos delimitados que deben ser defendidos.

Además de trabajar con 10 artistas y 5 expertos del Museo del Diseño y Arte Aplicado de Estonia, también colaboré con 2 diseñadores, un ilustrador, 3 antropólogos, tres artistas performativos, dos fotógrafos, tres estudiantes de arquitectura y un coro.

La fertilización cruzada de diferentes tipos de conocimientos y nociones de relevancia es, de hecho, la base de este modo de investigación. Pero tal composición fue para algunos desconcertante. Antes de la inauguración, y mientras discutía los detalles de la exposición con un curador local, él me dijo, visiblemente molesto, que gente como yo estaba echando a perder la escena artística local debido a comisariar exposiciones de forma gratuita (todos los participantes cobraban menos yo).

Respondí que la exposición no era el resultado final de mi trabajo, sino el principio. Mi interlocutor no se mostró convencido. Igual, lo que me distingue de un curador profesional son las horas que el etnógrafo pasa en el escritorio transcribiendo notas, revisándolas de forma analítica y produciendo muchos borradores que muestran diferentes niveles de abstracción.

No obstante, una exposición también puede considerarse un acto de conocimiento, así como una realidad por probar. Pero, ¿qué tipo de conocimiento estamos produciendo al constituir un campo a través de una exposición? Aquí propongo que la organización de una exposición es una forma de investigación como cualquier otra, y los artistas son, en muchos casos, hacedores de conocimiento analítico tan sofisticado como un científico social.

Para este tipo de colaboraciones, sin embargo, el antropólogo tiene que prestar atención especial a construir un espacio que permita a cada cuál participar a su manera. De hecho, en *Objetos-Pregunta*, los actores involucrados entablaron numerosas discusiones e intervenciones que cambiaron el curso del proyecto. La exhibición en sí fue el resultado de un proceso tentativo con negociaciones varias y, a veces, accidentadas.

De hecho, algunos de los participantes no estaban de acuerdo conmigo, el curador-etnógrafo, sobre la relevancia de lo que yo consideraba conocimiento y sobre la interpretación de las obras de arte. Por ejemplo, la artista Eva Mustonen contribuyó a la exposición con la instalación Xena & Samba. Mustonen combinó un sostén con un falo mezclador para despertar pensamientos sobre nuestra aversión contemporánea a la proximidad física y la incomodidad sexual.

El falo-mezclador reaccionaba con un movimiento defensivo una vez que sentía la cercanía de alguien al sostén femenino, así que escribí en el folleto de la exposición que el mezclador alejaba a los posibles contendientes por el afecto de el sostén. Sin embargo, al leer mis notas, Eva rechazó la idea de atribuir género a una obra de arte y preguntó: ‘¿Por qué Xena es solo una bonita espectadora?’



Fig. 2 Falo mezclador de Eva Mustonen. Fotografía de Paul Kuimet (Museo de Artes Aplicadas y Diseño de Estonia)

Un comisario de arte, con quien compartí mis notas, también comentó para mi sorpresa que no estaba siendo honesto en mi trabajo, “porque presentas como importantes detalles que no vale la pena considerar como conocimiento. De hecho, una de las principales tareas de un curador es elegir qué ignorar”, explicó.

Los desacuerdos fueron también evidentes con el arquitecto Hannes Praks y con el artista Camille Laurelli, quienes se dedicaron a crear problemas durante la realización de la exposición. Cuando comencé a explicarle a Hannes las ideas del proyecto, él insistió en la necesidad de usar solo palabras-clave que luego traduciría en el espacio. Entonces dije “preocupación política”, “artefactos afectivos...”, pero él me cortó y dijo que fuera más específico sobre qué efecto quería generar en el público. Respondí

“suspensión del conocimiento”, “desaprender”, “reducir la brecha entre nosotros y la política”, pero éstos seguían siendo demasiado abstractos para Hannes. Finalmente, me pidió que le sugiriera una película para ver, y espontáneamente dije El Gabinete del Dr. Caligari.

Para Hannes, las palabras van en contra del diseño. El conocimiento se asienta más en un trozo de madera, en una pared, en una forma de subir las escaleras. Además, Hannes dejó todo el trabajo para el último minuto, argumentando que yo solo era “su cliente” y que él tenía otras prioridades más importantes que la exposición. También se mostró inflexible sobre el diseño de la galería: solo podía ser un muro de bloques, para crear así una sensación de confrontación y separación.

En contra de la tradición del diseño de crear cosas cómodas que deben de pasar desapercibidas, la pared debía ser el objeto 11 de la exposición, transgrediendo la



monumentalidad (medieval) del museo, al plantar en medio de la galería un artefacto frontacional hecho con materiales baratos.

Después de intensas negociaciones con el personal del museo, finalmente llegamos al acuerdo de crear una pared de un tamaño más pequeño al originalmente diseñado por Hannes, para así no dañar el piso de madera — lo que finalmente sucedió. Mientras tanto, Hannes estaba viendo un tutorial de YouTube sobre cómo construir un muro. Entonces, le pregunté por qué había sido tan inflexible con su propuesta, si no tenía ni idea de cómo hacerlo, a lo que él respondió: “El hecho de que nunca haya construido un muro en mi vida no significa que no pueda enseñarlo o construirlo ahora”.

Ciertamente, hubo muchas tensiones. Posteriormente, en el seminario organizado en el museo para reflexionar sobre el proceso, Hannes dijo: “Nuestra colaboración no fue fácil, pero fue real”. En otros casos, como con el artista Camille, los colaboradores no sólo te complican la vida sino que incluso te engañan.

La instalación de Camille se titulaba “Practicar es Fracasar” y ensamblaba una serie de herramientas rotas, previamente reunidas en talleres mecánicos locales. Un día antes de la inauguración, Camille sugirió “complementar” su instalación con una etiqueta incorrecta en referencia a su instalación, pero la directora, Kai Lobjakas, respondió que una etiqueta con errores tipográficos no cumplía con los estándares de un museo estatal como éste. Entonces, Camille imprimió una etiqueta con un diseño similar y la reemplazó por su cuenta.

Al día siguiente de la inauguración, y siguiendo la misma voluntad lúdica, Camille dispuso una serie de fallos durante su charla en el seminario organizado en el museo. Primero, hizo bailar a su hijo detrás de él mientras hablaba frente a una audiencia de más de 30 personas; después de esto, su madre comenzó a llamarlo repetidamente, por lo que Camille tuvo que contestar el teléfono y pedirle que llamara más tarde. Finalmente, abrió un ordenador portátil para comenzar la charla, pero un vaso de agua cayó sobre el portátil, arruinándolo sin posibilidad de reparación. Luego tomó un segundo ordenador y cuando lo conectó al proyector aparecieron tres webs pornográficas en la pantalla.

Yo era el único que estaba al tanto del fraude, ya que él me había informado de sus intenciones unos minutos antes de la charla o, mejor dicho, de la performance. Mirando con el rabillo del ojo, noté en la audiencia una mezcla de vergüenza y asombro. El mismo sentimiento fue compartido por Viktor Burkivski, quien fue contratado para documentar los talleres. Él decidió por su cuenta detener la grabación de video para evitar que un acto tan idiota se asocie con el museo.

Si bien las discrepancias entre el etnógrafo y los interlocutores pueden ser productivas en algunos casos, también hacen visible que cada uno de nosotros participa con sus propias técnicas y conocimientos parciales, lo cuál requiere tanto apertura individual como la existencia de una base común que permita a cada cuál encontrar su espacio y tiempo.

El arte contemporáneo y la antropología son disciplinas distintas. Cada una tiene sus propias reglas, estándares y métodos, sus propias prácticas e historias, instituciones y habitus, pero también encontramos semejanzas, intersecciones y potenciales colaborativos. Tradicionalmente, artistas y antropólogos han estado más interesados en ver las prácticas de los demás simplemente como fuentes de inspiración, haciendo algo que “parece arte” o “parece antropología”.

La mayoría de las veces, los antropólogos ubican obras de arte en un contexto etnográfico. Mientras tanto, los artistas hacen uso de estrategias de investigación parecidas al trabajo etnográfico, o intentan describir su propio trabajo con conceptos antropológicos. Una importante diferencia entre nosotros puede ser que los antropólogos nos ponemos en medio a propósito, creando situaciones incómodas como metodología.

Entre tanto, yo tenía que oscilar entre diferentes roles, sin miedo de intervenir en lo que estaba estudiando. Sin embargo, cuidar nuestras relaciones en el campo es agotador, ya que implica hacer malabarismos con múltiples roles, mostrándome siempre 'delicado' con cada uno de los artistas y participando en todas las fases de la producción.

Para la exposición, tuve que desarrollar mis capacidades de diseño, conceptualización, selección, gestión, pago, producción, arquitectura, visualización, y bricolage, cumpliendo también con los requisitos técnicos de seguridad, mientras hablaba con los medios de comunicación y complacía el ego de todos los actores involucrados.

En este sentido, el comisario es fallero* y bombero simultáneamente, apagando fuegos potenciales con perseverancia y construyendo ninots** con imaginación. Además, hay que hacer las cosas en un plazo determinado, todo el mundo te exige algo, y tus decisiones tienen un impacto directo; en algunos casos, de forma irreversible.

Esta visión del trabajo de campo es, por lo tanto, intervencionista y exige que el etnógrafo sea un participante activo (provocador, pirómano) en la construcción del campo, no solo un observador. Sin embargo, este es un gesto que requiere generosidad por parte de los participantes y, en algunos casos, desaprender nuestras propias herramientas epistémicas.

*Persona que por oficio construye las fallas que han de quemarse en las fiestas de San José en Valencia, España. Definición del Diccionario de la RAE: <https://dle.rae.es/fallero>

**En valenciano, “muñeco”. Cada una de las figuras de cartón piedra a gran escala que componen una falla. Cada año al término de las fiestas de San José, todos los ninots se queman salvo los de la falla que resulta indultada. Más en Wikipedia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Ninot>

Durante demasiado tiempo, el campo de los antropólogos se ha considerado un ‘anti-laboratorio’ en el que no se permitía probar, provocar e intervenir. Asimismo, la contribución del etnógrafo a la realización de exposiciones se ha limitado más bien a brindar contenido representativo ya cerrado. En mi caso, el antropólogo se transforma en un facilitador que interviene en el campo y conecta diferentes partes que permiten proponer un problema de nuevo y, al mismo tiempo, estudiar las reacciones del público.



Fig. 3 Entrada a la exposición. Fotografía de Paul Kuimet (Museo de Artes Aplicadas y Diseño de Estonia)

Investigar con objetos ordinarios y con profesionales no formados en antropología nos permite ampliar nuestra noción del campo y hacer un uso etnográfico de lugares o recursos que se consideraron no pertenecientes a la disciplina. De hecho, una de las contribuciones de *Objetos-Pregunta* fue construir un campo de investigación como una relacionalidad expandida — desde la antropología a otros campos como el arte y el diseño, y luego de regreso, lo que influye el proceso etnográfico antes, durante y después del trabajo de campo.

Los objetos de la exposición se utilizaron para involucrar a una variedad de actores y facilitar, así, la colaboración entre diferentes disciplinas. A su vez, fueron catalizadores etnográficos, que participaron en producir otros tipos de conocimiento. Así que tanto objetos como exposiciones pueden usarse para practicar formas experimentales de hacer etnografía y de crear un público no académico, y no solo para comunicar los resultados de una investigación ya hecha.

Como curador, mi implicación no consistió únicamente en hacer lo que hace un comisario artístico tradicional —movilizar recursos materiales, económicos y humanos para la creación de exposiciones—, sino también en permitir que se desarrollaran colaboraciones varias y se fomentaran relaciones, y

reacciones, de una forma abierta.

Abrir la exposición me permitió delegar el control sobre los significados en el campo, posibilitando tipos alternativos de relaciones e interpretaciones, redistribuyendo responsabilidades analíticas, además de estudiar las reacciones a las representaciones que yo mismo había provocado, como un fallero-antropólogo.

Los cambios actuales en la producción de conocimiento nos impulsan a reconsiderar el proceso de investigación e incluir actores de formas innovadoras, fomentando la reciprocidad entre el cuestionamiento académico y no académico. El papel de la etnografía sigue siendo aprender con otros y generar un excedente de ideas, pero este caso demuestra que hay muchas formas de practicar el trabajo de campo.

Sin embargo, el proceso etnográfico no es simplemente acumulativo y requiere, a veces, desaprender nuestras propias herramientas disciplinarias y protocolos de relevancia. Desaprender, sin embargo, no es lo que se supone que deben hacer los antropólogos en el campo, a pesar de repetidas llamadas institucionales a ser creativos e interdisciplinarios.

No obstante, la antropología no tiene por qué ser necesariamente un relato descriptivo para ser luego aprobado dentro de marcos disciplinarios; también puede intervenir en la realidad social. Para ello, necesitamos repensar y abrir el papel de nuestros sujetos en la investigación. Este gesto ayudaría a reducir la brecha entre la antropología como práctica y como disciplina, la cuál parece estar creciendo excesivamente.



Cómo

Hacer etnografía a través de exposiciones es un procedimiento que genera conocimiento analítico interviniendo en la realidad; abierta y colaborativa como modalidad de acción. Tradicionalmente, las epistemologías científicas enfatizan el valor de estudiar la vida social tal como se encuentra. Sin embargo, la novedad propuesta en este modo de investigación consiste en crear un escenario de la vida real (una exposición) en el que experimentar, examinar y rediseñar (con) las cuestiones sociales en consideración.

Para esto hay que:

- Abordar las exposiciones como dispositivo de investigación etnográfica y como forma de hacer-saber. Esta forma de compromiso interventivo ayudará a los participantes a reconsiderar cómo las exposiciones representan tanto el conocimiento como las relaciones.
- Practicar el trabajo de campo como gesto curatorial. Al llevar elementos de una práctica a otra, interrogaremos de nuevo y ampliaremos nuestra noción del campo, ya que se cuestionan los roles predefinidos y se exploran significados alternativos.
- Diseñar exposiciones de manera que el antropólogo participe en todos los pasos del proceso de creación de arte mientras construye el campo que se mostrará.
- Practicar la promiscuidad y la generosidad epistémicas, ya que este modo de investigación implica estar atento a la coexistencia de múltiples formas de pensar, diversas formas de relacionarse y colaborar con personas y cosas y, en algunos casos, también a nociones contrapuestas de lo que es el conocimiento.

Recursos

Sesión "Cómo curar/cuidar de nuestras preguntas etnográficas" en el seminario [La invención etnográfica: el arte de hacer preguntas relevantes](#) con Francisco Martínez (Universidad de Tampere). Acompaña Roger Sansi Roca (Universitat de Barcelona) e introduce Adolfo Estalella (Universidad Complutense de Madrid):

[La invención etnográfica 2: "Cómo curar \(y cuidar\) de nuestras preguntas etnográficas"](#)

Lecturas

[Ethnographic Experiments with Artists, Designers and Boundary Objects \(UCL Press, 2021\).](#)

[‘How to make ethnographic research with exhibitions’.](#) In An Ethnographic Inventory. Field Devices for Anthropological Inquiry. A. Estalella & T.S Criado (eds.) Routledge, 2023.

‘Co-ethnographers in the storm: Investigating post-socialist decline with contemporary artists’. In The Trouble with Art. R. Sansi and J. Tinius. Routledge, in press.

[‘What kind of documents do curators produce? Contemporary cases from Estonia’.](#) Curator 2023 [Peripheral Methodologies. Unlearning, Not-Knowing and Ethnographic Limits.](#) With L. Di Puppò & M.D. Frederiksen (Routledge, 2021).

[‘Limites etnográficos. Una aproximación antropológica en 3 experimentos creativos’.](#) Antípoda

[‘Antropología periférica: Los márgenes como un espacio epistémico’.](#) R. Murciana de Antropología.

[‘Postcards from the edge. Territorial sacrifice & care in Eastern Estonia’.](#) Roadsides, with M. Agu.

[‘Doing nothing: Anthropology sits at the same table with art in Lisbon and Tbilisi’.](#) Ethnography.