

La Antropología Visual en el Perú: una entrevista a Gisela Cánepa Koch

Por María Eugenia Ulfe¹

Presentación

Guísela Cánepa Koch es Licenciada en Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú y doctora en Antropología en la Universidad de Chicago, Illinois. Publicó en 1998 “Máscara, Transformación e Identidad en los Andes”, en 2001 “Identidades Representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes” y en 2006 “Mirando la Esfera Pública desde la Cultura en el Perú”. Además cuenta con numerosos artículos publicados en libros y revistas especializadas y de divulgación, en el Perú y en el extranjero, y ha realizado los documentales de la serie Vídeos Etnográficos del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú; así como también, el CD-ROM Multimedia “Música y Ritual en Los Andes Peruanos” en 2001. Entre sus logros destacan la *Century Fellowship* de la Universidad de Chicago, las becas de investigación de la *Wenner-Gren Foundation* y de CLACSO-Consejo Latino Americano de Ciencias Sociales-. Fue jurado del Premio Casa de las Américas para el género Ensayo Histórico Social y evaluadora para la UNESCO en la Lista de Obras Maestras de la Herencia Cultural Oral e Intangible de la Humanidad.

Actualmente es profesora principal de la especialidad de Antropología en el Departamento de Ciencias Sociales y es fundadora del programa de Maestría en Antropología Visual (MAV) de la Escuela de Posgrado en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre sus áreas de conocimiento se destacan las de formación de identidades étnicas, la representación visual de la cultura, las formas expresivas de la cultura y en la actualidad se ha especializado en los estudios sobre medios y cultura donde destaca un agudo análisis sobre la influencia y relación entre las imágenes y la cultura.

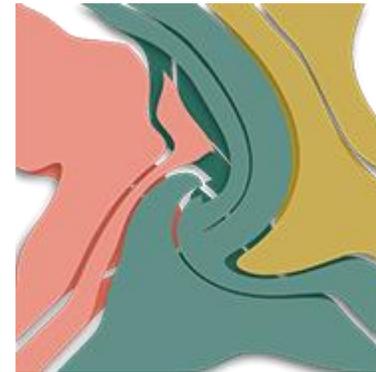




Imagen N°1. Gisela Cánepa Koch.

Gisela, ¿nos podrías contar o hacer una breve reseña de los temas que trabajas y de los libros que has publicado?

Bueno, por un lado se trata de temas que han ido cambiando a lo largo del tiempo, pero por el otro también se puede decir que hay preguntas de fondo que se han mantenido. Me han interesado las maneras en que a través de repertorios expresivos individuales y grupos han intervenido en la construcción de sus identidades, así como también, la esfera pública donde la definición y agendas de éstas se disputan. Me han interesado las identidades étnicas, que naturalmente están entrelazadas con las identidades raciales, de clase y de género. En este interés he explorado el uso de máscaras, danzas, y prácticas deportivas como el *running* que involucran la puesta en escena del cuerpo, así como representaciones visuales.

Me he interesado por la fotografía principalmente. La exploración de medios visuales me ha ayudado a dar también un giro en el plano más teórico. Uno podría pensar que las expresiones de danza, por ejemplo, son performativas, y las visuales discursivas ¿no? Pero en realidad si uno presta atención a los usos y las apropiaciones de las representaciones visuales, que por ende también tienen que ser abordadas en términos de cultura material, como objetos, entonces uno también puede descubrir la performatividad de la fotografía: las fotografías también implican una puesta en escena, y también nos hacen hacer cosas.

Hay una discusión a nivel teórico donde la imagen no es solo imagen sino que es discurso, porque interviene y exige respuestas.

Y cada vez más. Creo que los desarrollos tecnológicos, pero también, el contexto cultural y político más amplio, exige reconocer que la fotografía está pensada cada vez más como un dispositivo para actuar, más que para representar.

Entonces mi interés en la cultura ha implicado explorar inicialmente el concepto de representación, para girar hacia el concepto de *performance* y finalmente de performatividad como un imperativo de la sociedad contemporánea. Por eso decía que los contextos tecnológicos, culturales y políticos invitan a que la fotografía -pero no sola ella, también otros medios- funcione más como objetos para actuar que como meras representaciones.

Este es un campo que he estado explorando hace algunos años y que tiene que ver con el imperativo de la participación. Lo que el régimen contemporáneo requiere, son sujetos altamente participativos. Para que el mercado funcione, para que la política funcione, los sujetos tienen que ser participativos. Hay una serie de mecanismos que se ponen en funcionamiento que nos invitan ejercitarnos en esta condición de sujetos participativos.

Mis investigaciones y publicaciones han ido siguiendo esta indagación sobre representación, políticas de representación y los imperativos performativos contemporáneos. Mis últimas publicaciones son proyectos editoriales a través de los cuales he estado tratando de colocar estos temas en la agenda de investigación.



Imagen N° 2. Doctora Cánepa realizando registro audiovisual sobre el vehículo. Fiesta de la Virgen de la Purísima Concepción, Túcume, Lambayeque. Trabajo de campo 1990-1991.



Imagen N°3. Bibliografía de la Doctora Cánepa.

Una de las particularidades que habría que precisar en tu trabajo es señalar que en esas ediciones, compilaciones, tú combinabas autores con una trayectoria y otros más jóvenes.

Sí claro, y en algunos casos tanto extranjeros como peruanos. La idea ha sido proponer nuevos enfoques, nuevos temas y cada una de las ediciones me daba la oportunidad de introducir el texto con una reflexión que de algún modo sintetizaba lo que yo iba pensando en el momento. Primero “Identidades Representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes” (2001), después sacamos juntas “Mirando la Esfera Pública desde la Cultura en el Perú” (Cánepa y Ulfe, 2006), que también era un esfuerzo por aproximarse a la esfera pública, en términos políticos, pero desde las manifestaciones culturales. Después vino la edición del libro “Imaginación Visual y Cultura del Perú” (Cánepa, 2012), que se publicó en el momento en el cual estábamos desarrollando con Alonso Quinteros la propuesta para el Programas de Maestría en Antropología Visual (MAV). Ambos proyectos – el libro y el programa- estaban estrechamente conectados. Ahora está saliendo un libro con Ingrid Kummels, una colega alemana de la Universidad Libre de Berlín, sobre fotografía en América Latina. Esta vez los artículos no son solamente del Perú, sino que el libro reúne artículos que exploran la circulación de imágenes entre Europa, México, Colombia, la Amazonía brasileña y del Perú y los EE.UU.

La idea ha sido pensar la fotografía en relación al archivo: es una reflexión acerca de la fotografía y el archivo, en el sentido de que todos los artículos de alguna manera lo que hacen es reflexionar sobre la creación de archivos y su existencia y transformación en el tiempo, a través de la vida social de las fotografías que guarda.

Algunos artículos son archivos creados a finales del siglo XIX y comienzos del XX, otros son archivos creados en los años 70's, 80's y 90's. Pero se trata de archivos cuyas colecciones fotográficas o fotografías seleccionadas han sido recontextualizadas ya sea porque un museo estaba interesado en montar una exposición y traer esas fotos al presente, o, porque en el contexto de una investigación los investigadores invitan a los actores sociales, a re-mirar sus fotografías, o, porque la población misma está interesada en reconstruir sus discursos de identidad regional, por ejemplo, y recurre al material de archivo.

Un poco de la historia del desarrollo de la antropología visual en el Perú

En este ejercicio de pensar un poco sobre tu propio trabajo, podríamos ir un poquito atrás y pensar en términos del desarrollo de la antropología y del desarrollo de la antropología visual. Se me ocurre una reflexión, quizás en torno a cómo el indigenismo, por ejemplo, sobre todo como el indigenismo de la primera mitad del siglo XX coloca una figura que era poco conocida en los marcos de la nación -o lo que se comprendía en esos momentos como la nación- y como esto implica que esa imagen que era el indio apareciera pintado en los cuadros, por ejemplo, de José Sabogal, de Tilsa Tsuchiya, y su arte, comenzando a aparecer en otros espacios fuera de sus propios contextos regionales.

Bueno, estas iniciativas del indigenismo que tu mencionas, como la pintura, la fotografía, el cine, en algunos casos, eran producciones que contaban con la participación o cercanía de antropólogos, pero en realidad eran iniciativas que venían más del mundo de las artes.

Sin embargo, son de interés antropológico porque desde las artes se estaba tocando el tema del lugar del indio en el proyecto nacional; del indio, o del mestizo eventualmente también. Entonces, digamos, que lo que yo destacaría ahí es que ha sido desde ese lugar donde se ha construido una visualidad acerca de lo indígena. Lo indio era parte del discurso público, del debate político; y este tuvo también una expresión visual.

Hablamos de la antropología peruana.

La antropología peruana está estrechamente ligada a este proceso de construcción de discursos indigenistas sobre el indio y sobre la nación peruana. Esto constituye un reto para la antropología en el sentido que nace y se desarrolla en el marco de las tradiciones indigenistas y al mismo tiempo tiene como tarea problematizar críticamente sobre esta imagen construida. Para la antropología visual se plantea entonces un doble desafío. Por un lado, desarrollar una reflexión crítica acerca de las representaciones visuales del indio, y por el otro, ser capaz de desarrollar propuestas de representación etnográfica que rompan con una tradición visual que ha objetivado al indio como el "otro" nacional. Esto es complejo porque, por otro lado, para poder comunicar un mensaje uno tiene que basarse en una tradición existente, entonces, es difícil hablar sobre problemas de identidad en el Perú, de identidad étnica en el Perú, visualmente, sin hacer alusión a esa tradición visual ya existente.

Por otro lado, en el contexto de la emergencia de un régimen neoliberal, está surgiendo una nueva visualidad acerca de la diversidad cultural peruana.



Imagen N° 4. Doctora Cánepa realizando registro audiovisual. Fiesta de la Virgen de la Purísima Concepción, Túcume, Lambayeque. Trabajo de campo 1990-1991.

Juegan un papel central la publicidad de productos que apelan a una identificación con valores y atributos nacionales, así como el *marketing* de una marca país promovido desde el estado. Paralelamente a un discurso celebratorio sobre la identidad nacional, en el cual surge la figura del peruano como un emprendedor, vienen emergiendo nuevas propuestas visuales donde se observan algunos cambios. Por ejemplo, el paso de un lenguaje documentalista, en la cual además predominaba debido a razones técnicas la estética del blanco y negro, hacia propuestas que se caracterizan por un hiperrealismo, así como por una saturación cromática. ¿Se trata de una mirada renovada y más integradora acerca de la comunidad nacional? ¿Es una visualidad inclusiva de la diversidad cultural del país? O se trata más bien de ¿una nueva manera de configurar otredades? Y ¿Cómo dialoga esta visualidad que viene de la publicidad con proyectos fotográficos que se ocupan de temáticas identitarias? Hay varios temas que requieren de una investigación antropológica.

Un antecedente importante: el Instituto de Etnomusicología

Hablando un poco de este primer momento de desarrollo de la antropología, preocupada del rescate de tradiciones, de representaciones y de prácticas artísticas, con la revista del museo nacional, donde publicaba el señor Mendizábal y Arguedas, y el desarrollo del Instituto de Etnomusicología -fundado en la Universidad Católica en 1985 con Raúl Renato Romero- te quería preguntar por tu propia experiencia y un poco que nos cuentes sobre ese primer momento tuyo, como estudiante de antropología mediados de los 1980, en un contexto político muy difícil, muy violento, y lo que significa ese trabajo en el instituto de etnomusicología.

Yo creo que el trabajo del instituto que nace, como tú dices, en el 85, es un trabajo que, por un lado es heredero de esa tradición anterior que tú defines como una antropología del rescate, pero al mismo tiempo, ha estado en diálogo permanente con los debates contemporáneos de la antropología. El instituto está en permanente contacto con la facultad de ciencias sociales a través de profesores y estudiantes. Entonces el trabajo del instituto se fue, digamos, retroalimentando y distanciándose de esta tradición de una antropología de rescate. Entonces al comienzo la agenda del instituto, que en ese entonces se llama Archivo de Música Tradicional, era registrar para preservar. Con respecto al estudio de las manifestaciones de cultura expresiva, la Antropología Peruana estaba aún atrapada, en esta obsesión por hacer colecciones que eran una suerte de inventario que permitían expresar materialmente las supuestas identidades regionales, étnicas, etcétera.

Luego se empezó a publicar el material y por otro lado, se respondió a los cambios tecnológicos que en ese momento empezaron a acelerarse. Los cambios tecnológicos han sido súper interesantes porque nos llevaron de simplemente grabar y tomar fotografías, a empezar a filmar. Nos llevaron, después, a estar en el campo tratando de grabar un ritual o una fiesta, peleándonos con los propios actores sociales que también ya tenían sus cámaras de fotos y filmadoras. Esa situación etnográfica –enmarcada en el surgimiento de nuevos entornos tecnológicos-, que nosotros vivíamos fue súper potente para repensar lo que estábamos haciendo porque ¿Qué memoria estábamos nosotros recogiendo? Estábamos construyendo un archivo para una memoria enunciada desde una institución universitaria y empezamos a comprender que la gente estaba súper activa en hacer su propia memoria para fines diversos.

Por ejemplo para difundir sus fiestas, para compartir el material con los familiares que vivían en el extranjero y que habían salido del país en el contexto de la crisis política y económica de los 80. También se usaba para pensar la fiesta y diseñar mejoras en su puesta en escena, o para implementarlas en nuevos lugares siguiendo los mandatos de autenticidad. Nostalgia, proyección al futuro eran movilizados importantes. Creo que esa intersección entre estar haciendo trabajo de campo mediado por la tecnología audiovisual fue vital para una serie de nuevas reflexiones que nosotros fuimos introduciendo en el trabajo del instituto. No solo sobre el tipo de memoria que el instituto estaba configurando, sino también sobre las dimensiones procesuales de las formas de cultura expresiva. Renovación tecnológica, temática y teórica iban de la mano y renovaron el trabajo en el instituto.

Empezamos también a publicar el material, en disco de vinil primero, y luego en cassette. Lo que más nos llamó la atención fue que los que venían a comprar el material no eran académicos, sino era la gente de las regiones que vivían en Lima que se enteraron que existía material. Todas estas circunstancias ayudaron mucho en este caso a repensar la manera de cómo armar esas publicaciones por qué las ediciones que hacíamos eran bien académicas y bien descriptivas. Bien útiles para usar en clase, tal vez, pero súper aburridas. Estoy pensando en los videos que hicimos con la voz autorizada del antropólogo dando la interpretación y las imágenes describiendo lo que el antropólogo decía. Entonces el hecho de que la gente estuviera comprando ese material para darle otros usos, también contribuyó a que re-pensáramos no solamente los usos del material sino también la propia propuesta documental.

Se produjo un cambio en los formatos porque ya no era el documental solo, sino el documental estaba acompañado, por ejemplo, de los discos donde están los registros de los géneros musicales de la región, acompañados de una pequeña reflexión etnográfica que era descriptiva y teórica. Los formatos también fueron variando. Ya no era, digamos, solo el texto escrito.

Sí. Y algunas tesis innovadoras de estudiantes de antropología como la de Efraín Rozas, fueron publicadas por el archivo y ahí había audio, texto y video. En ese sentido fue interesante la producción del CD-Rom interactivo "Música y Ritual en los Andes Peruanos" (2001). Y que da la opción de trabajar en torno a unos mapas interactivos donde uno puede, haciendo *click*, escuchar géneros musicales de determinada región o instrumentos de determinada región.

O por ejemplo, uno podía hacer *click* en instrumentos, por ejemplo el charango, y ver en el mapa en qué lugares del Perú se toca el charango. También había ejemplos musicales para ver cómo suena el charango en diferentes regiones del Perú.

Una cartografía que deberíamos resucitar.

¡Sí! Porque hoy en día eso está siendo trabajado como una metodología innovadora. Y eso lo empezamos a producir en el '98. En realidad fue un producto pionero en su género.



Imagen N° 5. Doctora Cánepa realizando un registro audiovisual. Fiesta de la Virgen de la Purísima Concepción, Túcume, Lambayeque. Trabajo de campo 1990-1991.

La obra de Gisela

Tú regresas en el '97 de Chicago donde tú, principalmente, trabajas con antropología y performance ¿No es así? Entonces, quizás sí puedes contar un poco de lo que fue tus estudios doctorales en el trabajo que hiciste, digamos, esa otra parte de tu trabajo con los danzantes de Paucartambo, la Fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo en Lima, las disputas que tenían; y, un poco de esa relación o, no sé si era una relación todavía, pero ese momento en el cual la performance y la visualidad comenzaba a desarrollarse hasta como una línea dentro de la especialidad de Antropología. Porque también coincide con el desarrollo de este espacio (ex-Taller de Antropología Visual, hoy en día Laboratorio de Etnografías).

Sí bueno, un año antes de irme a hacer el doctorado, Cecilia Rivera, entonces coordinadora de Antropología en la Facultad de CC.SS., me llamó para dictar el curso de Antropología Visual. Era un curso electivo, y los estudiantes estaban solicitando que se reactivara. Cecilia me confió el curso con la idea de podía compartir con los estudiantes la experiencia ganada durante el tiempo que fui investigadora del Instituto de Etnomusicología.

El curso sobre Antropología Visual se dictó y tuvo una muy buena acogida. En esa época uno de los estudiantes que llevó el curso, por ejemplo, fue Raúl Castro, que ahora es profesor de la Maestría. Entonces la maestría se gesta en ese contexto.

Paralelamente Cecilia creó el Taller de Antropología Visual. Esto hay que destacar de Cecilia que siempre capta perfectamente el ímpetu de los estudiantes y lo canaliza. Ella se involucró totalmente en el Taller de Antropología Visual y comenzó a trabajar con los alumnos no solo de antropología, sino, también de otras especialidades: sociología, artes, etc. Tuvieron una serie de iniciativas. Se empezaron realizar documentales, pero también se hicieron instalaciones. Me acuerdo que se usó la Sala de Grados para hacer una instalación ya que la universidad carece de espacios para este tipo de iniciativas. Las iniciativas que iban desarrollando ya no solamente tenían que ver con lo visual, sino también con lo performativo. En el diálogo con el arte se va introduciendo el concepto de que a través del arte o la visualidad era posible intervenir el espacio (antropológico o público).

Cuando regreso de mis estudios doctorales me encuentro con ese contexto y una apertura mucho más grande para lo que es performance. Entonces, cuando yo regreso ya se había empezado a cambiar la idea sobre los estudios de formas de cultura expresiva. Ya no eran pensados como: '¡Ah! son estudios de folklore'.

Muchos de los que estudiábamos y que trabajábamos en el Instituto de Etnomusicología -que era el archivo musical de música andina tradicional- con Alex Huerta, por ejemplo, ya no íbamos a registrar fiestas solo en Apurímac, Ayacucho, Huancavelica. Sino que íbamos, primero, si es que coincidían los calendarios, a la fiesta de ese grupo o de esa población o de esa comunidad, pero en Lima. Porque ya era muy dinámico (ese grupo).

Y efectivamente, Lima se convierte en un contexto que empieza a ser más estudiado, justamente en esos términos. En mi tesis doctoral, discuto justamente la geografía política que las fiestas en los pueblos originarios y sus reproducciones en Lima. Entonces, yo estaba estudiando la Fiesta de Paucartambo en Paucartambo y en Lima, no como dos lugares separados, como dos fiestas separadas, sino, como dos fiestas que estaban configurándose mutuamente y armando una suerte de paisaje, una geografía donde estaban en disputa una serie de elementos. La fiesta de Paucartambo adquirió fama. Salía en los periódicos...

Sí, porque además estaba el vicepresidente que era Máximo San Román.

Entonces los periodistas que iban a cubrir la fiesta en Paucartambo siempre me contactaban. Me decían: “¡Ay! Danos unos datos para ir”... y bueno yo decía: “Sí, pero una semana antes de allá se hace acá en Lima” -¿En Lima?- y yo decía “Sí, en el centro de Lima, vayan si quieren los acompaño” Porque yo estaba ahí frecuentando la fiesta. Pero ellos no querían, había un reparo, por un lado a aceptar que eso estaba ocurriendo en Lima y por otro lado, como una suerte de desconfianza. Se buscaba lo auténtico y lo auténtico estaba en los Andes.

¡Lo auténtico!

Eso era súper fuerte; al mismo tiempo que las fiestas se estaban transformado enormemente. Estaban sujetas a las dinámicas del turismo, el mercado, y las nuevas agendas de los actores sociales.

Programas de televisión

Una de las cosas que pude explorar en el marco de mi tesis doctoral fue la presencia de los medios en las fiestas, y de ese modo hacer la conexión entre mis estudios sobre fiestas, es decir, sobre una puesta en escena, y los medios audiovisuales. Los registros fotográficos y en video que la gente hace de sus fiestas no sólo funcionaban como un documento que registra la memoria sino que se instaló en el mismo debate que sostenían los paucartambinos acerca de la autenticidad de la fiesta que se realizaba en Lima. Por ejemplo, los danzantes más antiguos que bailaba acá en Lima, y que habían bailado también en Paucartambo, abogaba por ciertas cosas que debían preservarse, porque “así habían bailado en Paucartambo”. Pero estos era refutados por danzantes más jóvenes acá en Lima que argumentaban: “Bueno, tú dices que así se baila allá, pero nosotros tenemos las filmaciones de nuestra fiesta en Lima de hace 5 años y ahí se hacía así”. Entonces el registro se convertía en el referente de autenticidad. Paucartambo como lugar de origen.

Claro, se ha dislocado

Sí, exactamente. Las tecnologías audiovisuales no eran un mero elemento que se sumaba, sino que se insertaban totalmente en una serie de dinámicas propias de la fiesta, mediando complejas relaciones entre los actores sociales. Entonces, trabajar esa parte de la tesis, me permitió hacer ese *'link'* entre mis intereses por lo visual y la performance. Los videos sobre la fiesta estaban estrechamente entrelazados con la ejecución de las danzas, no se podían analizar de forma separada.

Abriendo campos: la Maestría en Antropología Visual (MAV) de la PUCP

Y ¿cómo fue el paso, por ejemplo, de abrir este campo de estudios en la especialidad de Antropología a crear un programa de Maestría en Antropología Visual?

Bueno, yo siento que el programa de Maestría en Antropología Visual de la Católica fue como un parto natural; tenía que nacer. Porque ya se había estado gestando desde que Cecilia volvió a incluir el curso de Antropología Visual como curso electivo en el pre-grado de antropología, con las iniciativas que tuvo con el taller y luego cuando yo regresé de mis estudios doctorales, y retomé el curso. Se fue formando gente. Algunos de los estudiantes hicieron sus tesis sobre problemáticas visuales, otros se interesaron en la cultura material y los museos, un tema tratado también en el curso. Luego algunos de nuestros egresados se fueron a hacer Maestrías en el extranjero vinculadas a estos temas. Cuando con Alonso Quinteros desarrollamos el plan del programa de maestría simplemente capitalizamos una historia que ya había empezado. Como te decía, Tito Castro fue uno de los alumnos que llevaron el primer curso en el año 1992; luego fue a hacer una maestría sobre estudios de medios en Goldsmith. Ahora es profesor de la maestría, y además está liderando toda una línea dentro del programa que es la de medios. Entonces surge casi de manera natural ¿No? O sea, el único trabajo que había que hacer era sistematizar todo un poco, reunir a la gente, los que habían ido a hacer Maestría y ya estaban regresando. Casos similares fueron los de Giuliana Borea, Guillermo Salas, Norma Correa y Valeria Biffi.

El programa incluso se sigue enriqueciendo con la participación de sus egresados como son los casos de Mercedes Figueroa y Sofía Velásquez. Las investigaciones que tú realizaste sobre memoria y violencia encontraron su espacio en la MAV.

Fue clave esta generación que regresó de hacer sus maestrías o doctorados. Ellos fueron el capital humano para darle sustento al programa, pensando en el dictado de cursos, asesoría de tesis, publicaciones, desarrollo de líneas de investigación. Solo había que convencer a la universidad que esa Maestría tenía sentido. Lo que jugó a nuestro favor fue que había un crecimiento enorme de programas de maestrías, que se daba en el marco de un contexto más amplio en el país que tiene que ver con la privatización de la educación. Los programas de maestría se han convertido en el gran negocio de las universidades. En medio de este 'boom' de maestrías nuestra propuesta fue aceptada con cierta facilidad porque resultaba siendo un tema innovador, estaba la promesa de captar estudiantes de diferentes disciplinas que es además la virtud y el reto de la maestría.

También logramos que se aceptara la propuesta de que hubiera dos modalidades de tesis. Yo creo que nuestra maestría es bastante completa porque permite todo el trabajo de producción audiovisual y algunos incluso exploran en los medios digitales, en lo interactivo. Pero, por otro lado, cubre varias áreas que están implicadas en antropología visual; antropología digital y de los medios; cultura material y prácticas museísticas; fotografía y archivos; etnografía del sonido; arte y antropología.

También tuvimos una discusión sobre el nombre porque: ¿Cómo hacer para incluir todas estas dimensiones que nos interesaba desarrollar? Al final, optamos por que se quedara como Antropología Visual porque no podíamos ponerle nombres tan complicados y decidimos dejarlo como Antropología Visual. La Antropología Visual misma había estado pasando por una serie de reformulaciones y desde ella es que salen muchas otras de las especializaciones. Consideramos que con el nombre Antropología visual se podía englobar todo lo demás y además mantener un núcleo fuerte; hacerle justicia a la teoría antropológica y a la etnografía. Si íbamos a recibir estudiantes de distintas disciplinas había que tener un eje que articulara la propuesta. Al mismo tiempo publicitamos desde el inicio a la antropología visual como un campo de trabajo flexible y abierto al diálogo con otras disciplinas y que el programa estaba abierto a todas estas posibilidades de trabajo y de enfoques teóricos y de líneas de temáticas.

Y una de sus novedades, creo, más importantes, es también la propuesta de tener dos formatos de tesis, que en la PUCP y en otras universidades a nivel internacional no existía.

Sí. Eso es importantísimo y lo vemos ya porque la MAV no solo está promoviendo publicaciones escritas de las investigaciones de sus profesores y estudiantes, sino porque también se están publicando los documentales. Ya ha salido un número con 4 tesis publicadas (DVD) y ahora se está preparando otro más. Yo creo que lo que ha consolidado a la MAV es, por un lado, el hecho que se viene desarrollando sobre la base del crecimiento de un grupo de profesionales.

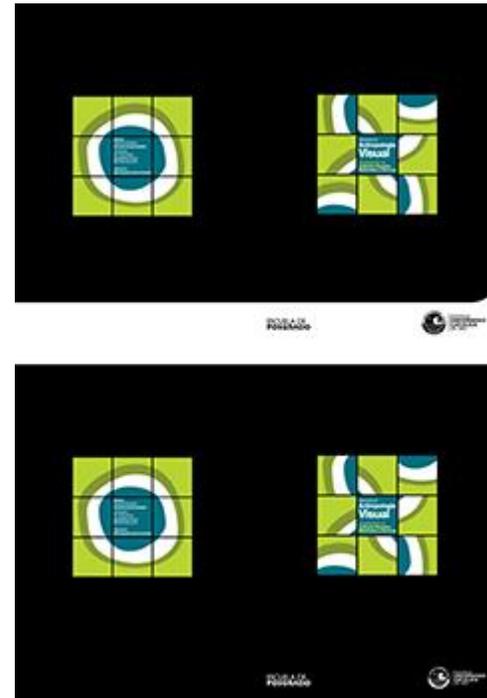


Imagen N° 6. Material Gráfico de la Maestría en Antropología Visual.

Como decíamos, ha capitalizado a nuestros egresados de antropología que se fueron formando en este campo. Como es un número importante de profesores de la especialidad de antropología que están en la MAV, estamos en la capacidad de seguir creciendo porque podemos cubrir los temas de la malla curricular y asesorar a alumnos. Como cada uno de estos profesores trabaja distintas líneas dentro de la Antropología Visual, es posible también promover actividades extracurriculares como seminarios, publicaciones, promover el convenio con otras universidades, etc. Estos seminarios que ahora se hacen uno por año, con temáticas diferentes, y que tienen una convocatoria internacional son muy importantes.

Pero también significa un reto, digamos, el crecimiento de la Antropología Audiovisual en esta universidad significa un reto; y quería, quizás, para cerrar un poco, hablar en términos de cómo ves el desarrollo a nivel nacional de la Antropología Visual, los retos que tenemos, y también saliendo un poco de nuestro marco nacional, en términos de la región.

A nivel de la propia Maestría el reto principal yo creo que es que estamos trabajando con estudiantes que provienen de distintas disciplinas, eso nos enriquece pero también plantea un reto en el sentido de que nosotros queremos que las tesis sean proyectos de antropología, que predomine el enfoque antropológico y etnográfico. En dos años tenemos que ofrecer una formación sólida en la teoría y métodos antropológicos.

Es un reto importante, no tan fácil y que además se asimile la antropología en todas sus dimensiones o sea en sus problemáticas teóricas, metodológicas, en su reflexión ética y política.

Todo eso tiene que estar, de alguna manera, implicado. Y que la antropología se ocupa de problemas de orden social, donde el lugar del antropólogo, la subjetividad del antropólogo tiene una participación. Donde el uso de los medios audiovisuales y los lenguajes audiovisuales que se están innovando constantemente, tengan una participación, sí, pero que sean usados con responsabilidad sabiendo que la antropología es, también, un producto cultural, produce un discurso, entonces, tenemos que tomar responsabilidad sobre qué tipo de discurso o de práctica estamos reinstalando a través de nuestros trabajos en la esfera social, pública.

Otro reto es aportar a la descentralización de la Antropología Visual en el Perú. Ahí creo que todavía falta hacer mucho. En un inicio tuvimos una importante acogida de estudiantes de Arequipa, de Ayacucho y de Cusco. Yo creo que ha bajado un poquito. Hubo un pequeño 'boom'. Entonces eso me parece súper importante que podamos tener egresados que luego, cuando vuelvan a sus ciudades, eventualmente, puedan tener una participación en las universidades de sus ciudades y sigan promoviendo y desarrollando la Antropología Visual en el Perú.

Si lo hacen... ¿Y a nivel de la región?

A nivel de la región, ahí yo creo que todavía falta. Hay mucho potencial de cosas que se pueden hacer. Hay contactos con el programa de Antropología Visual de FLACSO-Ecuador. El contacto, yo diría que no es institucional, es más por personas. Entonces, por ejemplo, Javier Andrade ha participado de nuestros seminarios, y siempre hay un contacto.

Está la Revista Chilena de Antropología Visual que también hemos ido manteniendo contactos a nivel personal, y que ahora este número próximo que va a salir tiene como invitado a la MAV. Pero definitivamente la revista es una plataforma donde, digamos, desde la Maestría hemos estado participando con artículos: yo más de una vez, y Alonso Quinteros también.

Y ahora los vínculos que tenemos con el Laboratorio de Imagen y Sonido (LISA) de la Universidad de Sao Paulo

Sí, pero faltan más contactos. En Argentina, en México y en Colombia hay unas iniciativas; ahí nos falta. Pero bueno, no se puede hacer todo al mismo tiempo. Yo creo que este intercambio que estamos comenzando con Brasil, a través de LISA, es súper importante. Creo que va a salir enriqueciendo a la maestría. Pero hay otras configuraciones regionales que también hay que tomar en cuenta. Sé que hay una iniciativa con la universidad donde está John Postill.

Sí, sí hay vínculos.

Royal Melbourne Institute of Technology. Por ahí hay algunas posibilidades de establecer algún tipo de convenio. Y claro, tienen que ver también con un vínculo que se establece en un contexto específico que son los tratados de libre de comercio en el Asia-Pacífico. Entonces es una región que se está generando hoy en día, entonces es importantísimo tener vínculos con universidades de esas regiones, porque se está creando la región en términos económicos, políticos, etc. y también, va a empezar a operar en términos culturales.

Entonces, digamos, ahí hay todo un mundo en el cual es importantísimo tener presencia.

Pero también hay un mundo por explorar en relación a América Latina y Europa. Si bien el Asia-Pacífico es una región nueva, que está emergiendo, la relación entre América y Europa es histórica y sigue teniendo vigencia. Hay mucha producción visual y material en América que no se puede entender si no se la mira globalmente, a partir de la circulación transnacional de personas, discursos e imágenes entre ambos continentes, desde la colonia hasta la actualidad. Esta producción de archivos fotográficos que tú mencionabas de la selva, fueron hechos por exploradores europeos que vienen acá, hacen los archivos, regresan a Europa, ahora ese material está en los museos, pero también circuló, en su momento, como postales. O sea, cómo entender ese material y la producción de esas imágenes en el contexto peruano si no exploramos, también, cómo ha sido parte y cómo esas representaciones visuales y objetos fotográficos han sido parte de un mundo más grande, ¿no? Y entonces, convenios con estas universidades también permitirían impulsar estudios transnacionales o transcontinentales, en este caso. Y en la misma lógica podemos pensar la circulación de objetos e imágenes entre nuestros países latinoamericanos. Sería genial un trabajo sobre fronteras; como se fijan, como separan, pero al mismo tiempo que se transgreden y son fluidas. ¿Cuál es el rol de los objetos y las imágenes en estos procesos de conformación de una geopoética y geopolítica latinoamericana? ¿Cómo se han configurado nuestras comunidades nacionales y distinguido sus identidades a través del flujo de objetos e imágenes?

Con los procesos migratorios de las últimas décadas –muchos peruanos yendo a trabajar a Argentina y Chile, por ejemplo- ¿Cómo entender los procesos de conformación de identidades nacionales en el presente?

Los retos y desafíos de hacer antropología visual desde el Perú

Para cerrar, una pregunta bien grande, pero creo que se hace necesaria sobre todo con las últimas publicaciones que van saliendo en el campo de Antropología Visual y es en realidad pensar la Antropología Visual más allá del paradigma de representación. Entonces, eso es enorme, pero es discusión que se está teniendo ahora: Que lo visual no es solo representativo.

Lo visual siempre está conectado a la cultura material. Lo visual es una forma de materializar, de darle materialidad a la condición humana. Por lo tanto, lo visual está vinculado a los objetos y a las relaciones sociales que la interacción entre sujetos y objetos crea.

Entonces hay que pensar lo visual más allá de la representación, ya que sus diversas materializaciones nos invitan a pensar en su performatividad, en la posibilidad que ofrecen a los sujetos para hacer cosas. La tecnología digital y su lógica interactiva precisamente crean objetos visuales que no sirven a la mera representación, sino que constituyen artefactos para la intervención, para actuar en el mundo.

El uso de la telefonía celular y toda la visualidad que está implicada ahí, en las aplicaciones como el Whatsapp o también el Facebook y otras plataformas, están diseñadas para que actuemos; para ensayar el ser sujetos del mundo contemporáneo; para sentirnos incluidos; para lograr la inclusión.

Estas tecnologías ofrecen muchas posibilidades, pero también nos obliga a pensar en términos de la performatividad como un imperativo. Hay que tomar en cuenta que cuanto más usamos estas tecnologías para actuar en el mundo, para comunicarnos, para dar nuestra opinión, para hacernos presentes en el mundo; cuanto más las usamos, más sujetos somos porque más agencia tenemos, pero más vigilados estamos, también: ya no por los Estados sino por las Corporaciones.

Si bien existen estudios acerca de la manera en que los sujetos usan estas tecnologías, se las apropian y evaden los imperativos performativos, es necesario problematizar en torno a los nuevos regímenes de poder que instituyen, las nuevas formas de diferenciación y marginación social. La agencia que nos dan estas nuevas tecnologías son liberadoras ¿En qué sentido? ¿Para quienes? O es que nos estamos performando como súbditos de un régimen corporativo; no solo súbditos de las corporaciones, sino de un régimen corporativo regido por los principios de eficiencia y eficacia.

Estos procesos presentan también un reto a la antropología visual en el sentido de que, los Estados, las corporaciones y también las instituciones universitarias se están renovando para ser eficientes y eficaces en el mundo contemporáneo. El mandato de la innovación que se impone por ejemplo sobre la investigación científica, la producción de conocimiento opera en ese sentido y es en este contexto que surge un gran interés por la antropología visual y los antropólogos visuales. Y por otro lado, explica en parte la incursión de la antropología en nuevas áreas de investigación e intervención profesional como el mundo de lo sensorial o el diseño. Son nuevos campos para una antropología de intervención.

Si pensamos en el mercado laboral, podemos afirmar que en la maestría se está formando a gente que eventualmente se va a empeñar profesionalmente en estos mundos corporativos o de innovación y entonces es importante que se discuta en qué consiste este régimen corporativo y cuáles son mandatos performativos; ¿qué rol juegan las tecnologías en este contexto? Es importante una reflexión crítica acerca de lo que estamos haciendo cuando hacemos antropología visual; cuando nos desempeñamos profesionalmente como antropólogos visuales ya sea en el entorno universitario o fuera de éste.

Bibliografía

Cánepa, Gisela.

2012. **Imaginación Visual y Cultura en el Perú**. Fondo Editorial PUCP. Lima.

Cánepa, Gisela y Ulfe, María Eugenia.

2006. **Mirando la esfera pública desde la Cultura en el Perú**. CONCYTEC.Lima.