



Estudios sobre las Culturas Contemporáneas

ISSN: 1405-2210

januar@ucol.mx

Universidad de Colima

México

Mercer, Colin
De las cartografías del gusto a los mapas culturales
Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. I, núm. 1, junio, 1995, pp. 83-91
Universidad de Colima
Colima, México

Available in: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31600106>

- How to cite
- Complete issue
- More information about this article
- Journal's homepage in redalyc.org

redalyc.org

Scientific Information System
Network of Scientific Journals from Latin America, the Caribbean, Spain and Portugal
Non-profit academic project, developed under the open access initiative

DE LAS CARTOGRAFÍAS DEL GUSTO A LOS MAPAS CULTURALES

Colin Mercer

Cuando hablamos de políticas culturales ¿cuál es nuestro mayor problema? Para responder a esta pregunta, este documento oscila entre el dominio teórico de los estudios culturales y el alcance aparentemente pragmático pero conceptualmente complejo de esas políticas.

Nuestro mayor problema actual con respecto a las políticas culturales no es ni la falta de recursos, ni la falta de voluntad, ni la falta de compromiso, ni siquiera la falta de coordinación. Al contrario, es la errónea interpretación, o simplemente la mala formulación y reconocimiento del objeto en sí de las políticas: la cultura. Permítanme comenzar lo teórico tomándole prestado a Pierre Bourdieu un argumento un tanto complejo para después aplicarlo en términos prácticos y orientados a las políticas.

“Una de los mayores contradicciones en cualquier política cultural”, argumenta Bourdieu, son

...las mal intencionadas estrategias a través de las cuales los privilegiados de la cultura tienden a perpetuar su monopolio, muchas veces detrás de la apariencia de estarlo sacrificando — ya sean lamentaciones verbales sobre el despojo cultural (hoy en día achacados a la supuesta bancarrota del sistema educativo), o las rehabilitaciones, tan espectaculares como ineficaces, dirigidas a las exigencias de la universalización cultural sin antes universalizar las condiciones que las hacen adquiribles. (Bourdieu y Wacquant, 1992:88)

Así, por un lado, los encantos del alto sacerdote de la “iglesia” cultural — que vive tanto en los teatros y en el arte de la comunidad como en las instituciones nacionales — y por el otro lado, los huecos recla-

mos para la democratización de la cultura, que intentan “llevarla a la comunidad”, sin mostrar un conocimiento o una teoría sobre lo que en realidad significa la “comunidad”. Requerimos ejercitar la “vigilancia reflexiva”, continúa Bourdieu, para romper con las

representaciones espontáneas (de la cultura) vigentes en el mundo intelectual... para acabar con la ruptura... con la doxa académica y con todas las “ideologías profesionales” de los profesionales del pensamiento (Bourdieu y Wacquant, 1992:88-89).

Cualquiera que haya dado seguimiento a los debates sobre políticas culturales será capaz de reconocer las formas y las trayectorias de esta contradicción. Desde la formulación inicial, en el texto de discusión *El rol de la Commonwealth** en el desarrollo cultural de Australia, que causó un “estremecimiento” en la cultura en el sentido de comprender a ésta como “trabajos de excelencia intelectual y artística” o como un “estilo de vida”, hasta los diversos foros públicos incluidos en radio y televisión donde “la comunidad artística” y los intermediarios culturales constantemente han caído en las “representaciones espontáneas” de la cultura como arte. Ha sido un proceso importante pero al mismo tiempo frustrante, ya que han aparecido intentos de un acercamiento más comprensivo hacia la cultura, pero que a fin de cuentas, la última palabra ha sido pronunciada por “vigilantes” cuyas percepciones son completamente tradicionales y determinadas por intereses particulares. Algunos ejemplos:

— la idea de una planeación anclada totalmente en los ámbitos espontáneos de la cultura, así como una política nacional similar que ha provocado sospechas y miedo (nuevamente la interferencia gubernamental).

— el rechazo a la idea de la cultura como una industria y como una variante más compleja y preocupante de ello, la auto-afirmación por parte de la comunidad artística tradicional de que ellos son, eso sí, una industria pero sin ningún reconocimiento determinado de lo que eso significa, especialmente en términos de compromiso con el mercado y la generación de audiencias o de “mercados comunes”. Por lo general, las industrias están, a pesar de todo, sujetas a los mecanismos de capacitación formalmente reconocidos y a la pérdida y adquisición de nuevas habilidades.

— la persistente falta de reconocimiento e ignorancia del rol de medidas para la capacitación, formación de habilidades y ejecución en la cultura y en la producción cultural. Puedo citar la inhabilidad sistemática de “agencias artísticas” para conectarse con importantes agencias de capacitación y educativas en cualquier nivel del gobierno.

* Comunidad de Naciones ligadas al Reino Unido

— las distintas formas de resistencia a los principios de medición y evaluación de la cultura —sus recursos, producción, desempeño, efectos— ya sea con estadísticas cuantitativas o con mapas cualitativos y cuantitativos.

Vivimos en una cartografía del gusto, bien estructurada y casi sedimentada geológicamente, con sus montañas, cerros, valles y brechas, comisiones de vivienda y ricas propiedades en riberas. Y el problema radica en que aún nos movemos con y dentro de esa cartografía, a través de sus supercarreteras, arriba y abajo de sus valles, sin detenernos a observar el suelo en donde nos paramos o el vehículo en el que viajamos. Y cuando nos detenemos a observar, como sucede en los estudios culturales, sólo recurrimos a un juego de herramientas de la caja de herramientas; por lo general, de escrutinio hermenéutico o semiótico. El vehículo no es, de hecho, uno muy viejo, y el suelo, aunque bien construido históricamente, es inherentemente inestable.

Esto no es simplemente un problema de ideologías profesionales —y mucho menos es mi intención confrontar a los “intelectuales” contra la “comunidad” con una típica actitud populista. Déjenme darles un ejemplo. He estado involucrado en ejercicios elaborando mapas culturales junto con el gobierno local y con organizaciones comunitarias en el centro de Queensland. Como parte de un ejercicio le preguntamos a un grupo de personas en una comunidad más o menos grande que identificara sus industrias culturales o negocios relacionados con la cultura. Las respuestas: una galería de arte, un museo, dos negocios de arte y artesanías y una tienda de materiales para artistas. No mencionaron estaciones de radio ni de televisión, tampoco ninguna de la aproximada docena de centros recreativos y de entretenimiento, la imprenta local, los distintos lugares del patrimonio histórico, los medios de comunicación del grupo aborigen, los lugares de recreo y ni siquiera el estudio de diseño local. La identificación de recursos culturales, bajo este contexto, es claramente regida para una mentalidad del sector público con ideas de prevención y protección. Bajo estas circunstancias, la *Sección Amarilla* del directorio telefónico, de donde fácilmente se podría recolectar esta información, es quizás más útil como una guía o como un texto de referencia, que Pierre Bourdieu. Sin evaluar, simplemente enlistando —y por lo tanto también graficando la cultura y los recursos culturales— la *Sección Amarilla* constituye un recurso más útil que muchos de los más instruidos tratados sobre cultura.

Siendo que enlistar es un útil punto de partida, déjenme proporcionarles una lista que creo les será más útil. Los recursos culturales incluyen:

— las artes visuales, escénicas y literarias, así como las habilidades y prácticas relacionadas con ellas. (Nótese que comienzo con ésta, pero cada quien tiene que proceder, como alguna vez dijo Walter Benjamín, desde “el objeto cargado con error”).

— las industrias culturales contemporáneas de la cinematografía, el video, la radio y la televisión, las telecomunicaciones, la fotografía, la música electrónica, las publicaciones, el diseño y la moda, así como todas aquellas instituciones de capacitación o que se relacionan de alguna manera con ellas.

— los oficios especializados como la joyería, la cerámica, la forjadura de metal, etcétera.

— las estructuras y habilidades para la administración y desarrollo, distribución, mercadotecnia y comercialización de los productos de las industrias culturales.

— la calidad, diversidad y vitalidad de la vida comunitaria como se refleja en:

- * espacios culturales como librerías, museos, galerías de arte, centros comunitarios y lugares donde se ejecutan artes escénicas;
- * almacenaje, renta, recreación y servicios para el entretenimiento;
- * lo atractivo y accesible de calles, espacios públicos y demás formas construidas;
- * tradiciones locales de socialización (festivales, ferias, etc.); y
- * la presencia de una diversidad étnica y cultural.

— el patrimonio histórico, artístico y arqueológico; incluyendo tradiciones folklóricas locales y transmitidas, así como los antiguos, pero aún dinámicos, recursos evolutivos de la cultura aborígen y del Torres Strait Islander.

— los paisajes creados por humanos, como sistemas ecológicos, puertos, anillos boreales y lugares de recreación.

— el medio ambiente.

— las percepciones externas e internas de la comunidad: su “imagen” y potencial tanto para sus residentes como para los visitantes.

Dado este amplio rango de recursos culturales, el alcance tradicional y la aplicación de las políticas del arte resultan completamente inadecuados. Es vital que el desarrollo de los recursos culturales sea llevado a un entendimiento más vasto, siendo que el desarrollo cultural sirve para realizar conexiones estratégicas y a largo plazo con objetivos en otros campos como la economía local y regional, el medio ambiente, las políticas sociales y el desarrollo infraestructural. Existe una necesidad, en otras palabras, por la planeación y la realización de mapas culturales in-

tegrados y estratégicos (la identificación y administración de los recursos culturales).

Nótese que el objeto de la preocupación de las políticas se define ampliamente como "recursos culturales". Esto no es sólo por razones semánticas, sino también para indicar la clasificación de temas, la estructura de las políticas, los quehaceres, las agencias, los inversionistas y, lo más importante, las políticas y la planeación de estrategias que están involucrados (o que deberían estarlo). Un plan de trabajo de políticas para el desarrollo cultural debe preocuparse no sólo por las artes como se definen tradicionalmente, sino entenderlo como un amplio espectro de recursos culturales y relaciones en términos humanos, infraestructurales y de actividad. Existe una urgente necesidad por ampliar los objetivos y por llevar a cabo las conexiones necesarias entre estos diversos recursos en un plan de trabajo estratégico.

Aunque la cultura puede estar en todas partes, no lo es todo, y ninguna agencia se puede responsabilizar por la organización de los "modos de vida" *per se*. De cualquier manera, la cultura se conecta de distintas maneras con todo —con lo industrial y lo económico, con lo ambiental, lo infraestructural y lo social. Media el comportamiento humano y, para conciliar este hecho teórica, práctica y políticamente, requerimos elaborar un acercamiento para su evaluación que sea capaz de ir más allá del "monopolio estético" que persiste en la determinación de las políticas gubernamentales. Este monopolio estético puede ser encarnado como el derecho a la expresión, a la identidad, a la legitimización, a la "información de la cultura nacional" o a la representación de la "australianidad" o de la "otredad". Todos éstos elementos son valiosos e importantes, pero debemos ser cuidadosos para no confundir estas prácticas concretas, producto de historias específicas, con lo que significa la cultura para la mayoría de la población y que, por lo tanto, constituye nuestro objeto de la política cultural. La cultura no es intrínsecamente un objeto democrático, mucho menos lo es el arte. De hecho no son ni siquiera objetos, sino conjuntos de recursos, sistemas de clasificación, campos de encuentros tácticos y de poder, conjuntos de relaciones disparejas. Se trata de realidades que requieren ser reconocidas al emprender cualquier proceso de identificación y de evaluación o al momento de ser "cartografiados".

Cuando te enfrentas a los mapas culturales, confrontas al menos dos problemas fundamentales. El primero es definicional o conceptual —¿qué vas a delinear en los mapas? El segundo es metodológico y de procedimiento —¿cómo delinear los mapas? Siendo que ya comenté acerca

del “qué”, ahora comentaré tentativamente el “cómo” a través de algunas preguntas y respuestas.

¿Son las siderúrgicas en Whyalla, al sur de Australia, un recurso cultural? Lo es para la gente que vive y trabaja ahí porque les proporciona mano de obra, infraestructura y el espíritu para una iniciativa local de Ozmusic heavy metal —*Metalmania*— ya para una iniciativa de artes visuales relacionada con el patrimonio industrial de la localidad, llamada *Red Dust*. ¿Es la playa en Noarlunga, también al sur de Australia, un recurso cultural? Lo es para quienes proponen un museo de surf. ¿Es la vinatería de Petaluma en Torrens East (hogar de Brian Crozer y su famosa champaña) un recurso cultural? Lo es para los residentes locales cuyo “sentido de lugar” es definido principalmente por la viticultura y la horticultura. ¿Es un parque municipal cerca del centro de Brisbane un recurso cultural? Lo es para la comunidad aborigen local y regional ya que el Parque Musgrave es un centro histórico y de reunión muy importante. Y así, muchos otros ejemplos. ¿Es la tierra un recurso cultural, más bien que lo denominado en términos legales como una “propiedad”, o es una entidad material sujeta a leyes que afectan su uso y su delimitación? Por supuesto lo es para los aborígenes y para los isleños de Torres Strait, y esto es ahora legalmente guardado como reliquia después de Mabo.

Lo que estamos trabajando aquí no son una serie de objetos o lugares o prácticas institucionalmente veneradas (como el arte), sino una red de relaciones y sistemas de clasificación variantes. Ciertamente están involucrados objetos, lugares y prácticas, pero el punto central —el cual debe serle fundamental a cualquier proceso de elaboración de mapas culturales cuando se han identificado esos objetos, lugares y prácticas— debe ser lo que los mantiene unidos para significar y representar, para darles un uso y para negociar con ellos. Lo que los mantiene juntos pueden ser, por ejemplo, las tradiciones locales de sociabilidad y celebración, las formas y las tecnologías para imaginar a la comunidad, ya sea por medios orales, impresos, electrónicos o digitales, los monumentos, museos y lugares que se le aparecen al observador externo como relaciones no identificables.

Esto apunta a que cuando se trabaja con objetos, lugares y prácticas, así como con sistemas de clasificación y de “nominación” de fábricas de acero, galerías y museos, se requiere una metodología que sea comprensible según lo cuantitativo y que a la par sea cualitativamente apta para indagar las maneras en que la gente se relaciona con esos objetos, esos lugares y esas prácticas. Esto abarca las diversas maneras en que la gente narra historias o elabora una narrativa acerca de los lugares loca-

les; las diversas maneras en que la gente se relaciona con lo cultural, ya sea por medio de la televisión en su hogar, el museo local, el centro de artes escénicas o la estación de radio. Enlistarlo no nos dirá nada acerca de los usos sociales o las estrategias a través de las cuales se constituye o se negocia. Necesitamos conocer las maneras que se mueven fuera de las estructuras de identificación (físicas, institucionales, ideológicas) hacia la identificación de estrategias y procedimientos. Necesitamos encontrar correlaciones entre los recursos culturales y otros campos de actividad —económica, social, etcétera—, sin acudir a las proposiciones de la alta y gran teoría acerca del valor o los efectos de éste o aquel modelo cultural. Necesitamos desarrollar, de acuerdo a esta metodología, un sentido u orientación práctica que Bourdieu ha llamado *sens pratique* para entender las complejas reglas y el sentido del juego. Necesitamos comprender los vastos modelos de movimiento y negociación de los recursos culturales en las calles, las comunidades y los hogares; las maneras en que se constituyen con las estructuras físicas e institucionales, desde los museos hasta las cantinas, de la galería a la cafetería, del teatro a la agencia de viajes, y comúnmente, todos estos juntos. Los acercamientos intelectualistas, estructuralistas y textualistas a la cultura no ayudarán mucho en esto. Tampoco le serán de utilidad a un movimiento de formación y determinación de las políticas que necesita urgentemente identificar qué es la cultura y dónde está, o al menos, dónde se está configurando.

Para finalizar, un resumen y protocolos básicos:

1.- La elaboración de mapas culturales o asentamientos culturales de la comunidad debe ser entendido como un ejercicio negociado entre diversos agentes, tanto externos como internos de la comunidad. Se necesitan expertos para obtener estadísticas y evaluaciones de las políticas y de su planeación, pero acompañados de lo que Clifford Geertz, el antropólogo cultural, ha llamado “conocimiento local”. Durante el desarrollo y el final del proceso tiene que haber un acuerdo de propiedad con los locales, aunque negociado, de los protocolos, del proceso y del producto. Esto implica, por supuesto, que los mapas culturales no son válidos sin la negociación.

2.- Para la elaboración de los mapas culturales se requiere un trabajo donde se sustituya la idea simple de la comunidad por una compleja. La comunidad no es ni la superficie de la tierra de experiencias auténticas ni la exhibición de valores humanos benignos. La comunidad es donde existe la violencia doméstica y el abuso o menores. La comunidad no es una “cosa”, un “lugar” o una “esencia”. Es una compleja representación de un conjunto de intereses. Además, la comunidad no es un com-

pañero herméticamente cerrado de la triada "gobierno, comunidad e iniciativa privada": se interdefine entre las tres.

3.- La elaboración de mapas culturales requiere rehusar cualquier dicotomía entre "lo local" y lo que no lo es, ya sea lo regional, nacional o global, y de reconocer que "lo local" se forma a través de transacciones y negociaciones con lo externo.

4.- El proceso de elaboración de mapas culturales necesita ser católico, ecléctico y riguroso -si es que no es una contradicción de términos. Católico en su definición, ecléctico en su metodología y riguroso en su análisis.

Permítanme concluir resumiendo el rigor necesarios en tres áreas:

— Primero, rigor al identificar al rango de los recursos que interesan y que deben ser incluidos en los mapas culturales.

— Segundo, rigor en el reconocimiento de las relaciones entre prácticas, objetos y lugares.

— Tercero, rigor en el reconocimiento de los diversos usos sociales de esas prácticas, objetos y lugares —no sólo lo que es la cultura, sino también cómo es negociada, narrada y cómo se relaciona con ella.

A menos que podamos desarrollar protocolos, programas de investigación y un marco conceptual de políticas culturales que permita identificar y sobre todo relacionar "las pequeñeces de la vida diaria" con los grandes patrones e instituciones de proyección cultural, nos enfrentamos al riesgo de permanecer en una cartografía del gusto que curiosamente se asemeja a un paisaje del siglo XIX.

Traducción de Luis R. Rojo con la colaboración de Ricardo Morales, UIA-Tijuana, B.C.

Notas y referencias bibliográficas

Bourdieu, P. y Wacquant, L, (1992), *An invitation to reflexive sociology*, University of Chicago Press, Chicago.