



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

El Soft Power de la pintura:
Un proyecto teórico-práctico sobre la politización
del arte a través de la representación cultural.

TESIS
PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
HELIO MELLO VIANNA JUNIOR

DIRECTORA DE TESIS:
Dra. Blanca Gutiérrez Galindo
(FAD/UNAM)

SINODALES:
Dra. Laura Alicia Corona Cabrera
(FAD/UNAM)
Dr. Darío Alberto Meléndez Manzano
(FAD/UNAM)
Dra. Erika Cecilia Castañeda Arredondo
(DCCD/UAM-C)
Dra. María Isabel Rojas López
(IDA/UAEH)

Ciudad de México, Diciembre, 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

A mi madre Auzinete de Araújo Santos, y a mi hermano, Bruno Miguel Mello Vianna, por el incondicional apoyo a mi formación, así como por todo el apoyo (financiero y emocional) que involucró mi migración.

A mi padre, Helio Mello Vianna (in memoriam) y a todos mis antepasados y ancestros.

A mi marido, René Orozco por todo el soporte emocional, amor y paciencia que tuvo conmigo durante el proceso de redacción de esta tesis, y también a los Orozco Martínez, mi familia en México.

A mi tutora, la Dra. Blanca Gutiérrez Galindo, por su excelente trabajo, su paciencia y su amabilidad, bien como por haberse ofrecido para dirigir mi tesis cuando me quedé sin tutor en el primer semestre; y al jurado formado por los Doctores Darío Meléndez, Laura Corona, Isabel Rojas y Cecilia Castañeda, por la contribución no solo a esta tesis, pero también a mi (re)formación como artista. Sus observaciones en mucho me ayudaron a reflexionar sobre mi proceso más a fondo.

A Manuela Sève y Renata Thomé (Alpha'a Inc.), a Elis Valadares y Claudio Valansi (Galeria Toulouse), al Lic. Guillermo Zajarías y al gerente Gustavo Espíndola (Aura Galerías), al Lic. Rafael López y a Mariame Reyes (Galería Málaga), a Héctor Archundia, Armando Garlez e Ana Silva (ArtingMx), por la fe depositada en mi trabajo para que me representasen en sus galerías y plataformas de arte.

A los amigos, artistas e investigadores de otras áreas que leyeron mi protocolo de investigación y mi portafolio y me ofrecieron críticas constructivas para perfeccionarlos (algunos lo hicieron sin conocerme) antes que enviase el proyecto a la selección: los profesores Luiz Ernesto y Efrain Almeida, de la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage; Alessandra Scangarelli, Luana Aguiar, Priscilla de Paula, Darío Meléndez, Igor de Paula y Danilo Ribeiro Coelho.

A mis profesores de Brasil: Dr. Leonardo Valente, Dr. Jorge Luis Pinto Rodrigues y Dra. Flavia Guerra Cavalcanti, que creyeron en mi proyecto y me firmaron las cartas de recomendación para la selección a este posgrado, además de sus contribuciones a mi formación en las otras carreras que tuve.

A la Mtra. Rosario Guillermo por su texto crítico, el primer escrito sobre mi trabajo y por abrir las puertas de su taller de cerámica para orientarme en el proyecto de los azulejos.

A los fotógrafos profesionales que registraron algunas de mis obras y/o sus ejecuciones: Laura Lúcia Limongi, Mariana S. Brites, Jane Teixeira, Kuro X. y Félix Morales.

A la diseñadora gráfica Karla del Río, por su excelente trabajo (y por la paciencia y comprensión en cuanto a mis cambios) para este editorial.

A los queridos Adriana Govea y Jorge Mejía, Carol Reyes, Larissa Vaz y Kenny Araya, por el hospedaje ofrecido en México durante el proceso de selección, y a Norma Clay-Mendoza y su familia por haber sido los anfitriones de mi estancia en la maestría y en varias otras visitas a este país desde 2013.

A los amigos artistas (y ahora Maestros) Jane Teixeira, Mario Gibrán e Sylvia Nancy, por darme la mano, por la convivencia y la exposición que tuvimos juntos, por la aventura de fundar un colectivo y en especial a Jane, por haberse convertido junto con su familia en mi lazo brasileño en México.

A mis grandes amigos artistas en Brasil, Daruich Hilal y Laura Lúcia Limongi, quienes siguen conmigo desde mi primera clase de pintura.

A cada persona entrevistada, sin cuya colaboración no sería posible realizar el proyecto que aquí presento.

Y a todos los psiquiatras que me recetaron o regalaron Ritalín.

A todos, mi más sincero “muito obrigado”.

"El mundo es el manuscrito
de otro mundo inaccesible
a una lectura universal y que
sólo la existencia descifra."

Jaspers

Índice.

1	Introducción
31	1. El Soft Power y su relación con el arte y la cultura <ul style="list-style-type: none">1.1. Colonización cultural1.2. El papel del arte en el proceso de descolonización
53	2. El proyecto Soft Power de la Pintura: Proceso creativo <ul style="list-style-type: none">2.1. Relaciones entre palabra escrita y pintura2.2. La retórica tipográfica y la cuestión verbal/no verbal
101	3. El proyecto Soft Power de la Pintura: Proceso de producción <ul style="list-style-type: none">3.1. Sistematización de las entrevistas3.2. Ejecución de las pinturas
132	Consideraciones finales
143	Fuentes de consulta
151	Apéndice <ul style="list-style-type: none">a) Formato del survey

Introducción.

Esta es una tesis académica muy diferente del academicismo que tenía en mente. El proyecto que presento aquí se vincula a mis propias experiencias de vida en correlación con temas globales en la perspectiva contemporánea. Este documento es también una declaración (o “confesión”) de artista, la más íntima y personal que he escrito y que, en su proceso de investigación me forzó a rescatar memorias de mi niñez y experiencias de mi trayectoria profesional que son fundamentales para la comprensión del camino que he trillado hasta aquí, de cómo me convertí en artista (y me percibí como tal) y de mi propio proceso creativo: lo que estoy haciendo, mis motivaciones, temas y tomas de decisiones y el origen de mi proyecto artístico.

Hace menos de un año, en mi último viaje a Brasil, mi país de origen, al separar y filtrar mis cosas que quedaron allá guardadas en casa de mi madre, encontré una pintura que hice en 2005 y de la cual no me acordaba. Me sorprendió ver que, en aquel tiempo, lo que pinté fue un abstracto en acuarela con palabras en japonés, y me puse a reflexionar sobre las razones por las cuales la palabra escrita es algo tan presente en mi trabajo. Y luego fui invadido por una “tormenta de memorias” que me hizo quizás no comprender totalmente, pero al menos desconfiar del origen de este interés tan peculiar.

Mi interés por las imágenes comenzó con la lectura. A los cuatro años me fascinaban los letreros iluminados, *outdoors*, periódicos colgados en las bancas de mi barrio, y por eso mis papás me enseñaron a leer antes mismo de

que entrase a la escuela. A partir de entonces, yo era el niño que probablemente aburría a los otros pasajeros del autobús, porque mi primera memoria de lectura eran los paseos con mi mamá y, a cada parada del transporte me ponía a leer en voz alta cuántos letreros fueran posibles del paisaje urbano que me salía por las ventanas del vehículo. Luego los comics de *Turma da Mônica*¹(ver ilustración 1), los más populares en Brasil, me convirtieron en un lector asíduo.



Ilustración 1: Comics de la “Turma da Mônica”.

Fotografía tomada de <http://www.assinepanini.com.br/GloboPontoCom/>

1 Turma da Mônica es una serie de comics creada por Maurício de Souza en la década de 1960. Aborda las historias de niñez del grupo de amigos de la personaje Mônica.

En aquel entonces ya tenía una media hermana con veintiún años de diferencia, que estaba prometida para casarse. Sus suegros eran españoles y por eso tuve contacto con otra lengua desde muy joven. Al crecer escuchando Doña Carmen hablar algo que no era ni el portugués y tampoco el castellano, me convertí en su traductor en las fiestas de familia y mamá (sólo ella esta vez, porque perdí mi papá luego de haber aprendido a leer con él) me puso en un curso de idiomas entre mis siete y ocho años, para aprender inglés y español.

Los cursos de español fuera de España enseñan puramente el castellano, y años después descubrí que la lengua que doña Carmen hablaba (y que fue incentivo para que yo fuera a la escuela de idiomas) era el gallego.

Poco tiempo después una nueva escuela de idiomas fue inaugurada, más cerca de mi casa, y se ofrecían ocho idiomas con cursos regulares y unos otros cuantos con clases privadas. Insistí con mi mamá de que quería cambiarme a aquel curso. Fue donde de hecho aprendí el castellano: con una profesora nativa de la Amazonia peruana y materiales didácticos editados en España. “Español 2000” fue el primer material, y aprendí a escribir “Méjico”, con J; luego la profesora cambió a la serie de libros “Cumbre”, que traía al fin de cada capítulo las diferencias regionales – lingüísticas y culturales – en cada país hispanohablante.

No bastasen las seis horas semanales que tenía de clase, era mi pasatiempo estar en el curso cuando volvía de mi escuela regular. Por más que yo no estudiase las otras lenguas, pasar mi tiempo libre allí me permitía saciar la curiosidad de escuchar gente hablando francés, árabe, italiano, tras puerta cerrada, como un espía. Y al fin de las clases, cuando los alumnos salían, yo invadía el salón antes que los profesores borrasen el pizarrón y allí pasaba algunos largos minutos contemplando lo que estaba escrito e intentando descifrar aquellas palabras y memorizar cómo se pronunciaban.

A los doce años tuve mi certificado de lengua española y no volví a hablar español regularmente por diecisiete años, cuando por primera vez pisé México en el año 2012, en un 25 de julio, fecha mágica según los mayas, por ser un día que no constaba en su calendario, de 364 días. Fue cuando me reconecté con la lengua, y lo veo como algo irreversible, sobre todo por mi decisión de migrar

a México y establecerme aquí. Aunque nunca venga a hablar como un nativo, por haberla aprendido tan temprano (y por eso no la olvidé en el hiato supra mencionado) la considero mi “segunda lengua materna”.

En el medio de este camino, pasé a intentar aprender otras lenguas, de forma autodidacta. Junto a los juegos de niño, la repisa de mi cuarto traía una excentricidad: diccionarios y libros en lenguas que ni siquiera sabía interpretar. Me gustaba el formato de los alfabetos. Jamás volví a aprender otra lengua con la misma intensidad que la castellana, pero jamás dejé de interesarme por las otras. Me interesaba aprender un mínimo básico de comunicación en las que fueran posibles. Ya adulto, me inscribí en escuelas de lenguas y estudié japonés, francés, coreano, alemán y ruso, pero nunca concluí más que el nivel básico de cada lengua y por eso no me considero hablante de ninguna de ellas.

No solo la lengua era interesante. Ponía mucha atención en los contextos culturales de cada lengua: las diferencias culturales de cada país. Los comics de “Where’s Wally?” estaban de moda en Brasil y luego lanzaron una colección llamada “O Mundo de Wally” (ver Ilustración 2), de cincuenta y seis fascículos, un sobre cada país o región del mundo, que mi hermano pasó a coleccionar y así pasé a nutrir mi curiosidad sobre las otras culturas.



Ilustración 2: Colección “O Mundo de Wally”

Al ingresar a una universidad brasileña, me sentía perdido y no fue tan fácil optar por una carrera, y terminé por cursar dos licenciaturas: Producción Cultural y Relaciones Internacionales.

Como productor cultural aprendí tanto la gestión como las tareas pertinentes a la producción de proyectos (editoriales, de cine, teatro, música y exhibición). Mi tesis de conclusión, escrita en coautoría con mi hermano, que fue mi compañero en esta licenciatura, se llamaba “La política internacional en las películas de James Bond”, y ya me interesaba investigar el uso político que los Estados-Nacionales hacían con la producción cultural. He producido y dirigido documentales, obras teatrales y eventos, tuve mi práctica académica en gestión de cine en la Agência Nacional do Cinema, pero nunca me encontré satisfecho en medio a nada de eso y fue mi proyecto final de la licenciatura que me insertó en las Artes Visuales: la producción y curaduría de la exposición de pinturas de un artista local, Daruich Hilal, en 2007. Desde entonces vengo trabajando con él – ocasionalmente con otros –, así que me convertí en *art dealer*.

Al fin del curso fui aprobado en un posgrado de Especialización en Producción Cultural con Énfasis en Literatura Infantil. Era un de mis proyectos de vida trabajar en el intento de hacer que más niños tuvieran el interés que tuve por la lectura. Paralelamente a este posgrado, estaba ingresando en el año 2009 a la Licenciatura en Relaciones Internacionales. La diplomacia cultural me interesaba, y fue en esta carrera que tuve contacto por primera vez con el concepto de *soft power*. Quizás por mi doble formación fui seleccionado para una práctica académica en el Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil. Necesitaban un alumno de Relaciones Internacionales que tuviera experiencia en organización de eventos y así fui contratado para integrar el Comité Nacional de Organización de la Río+20, evento organizado por la ONU y que tuvo mi país como anfitrión, que trataba de revisar, veinte años después, qué metas ecológicas y de desarrollo sustentable habían sido cumplidas desde la Río 92.

Fue la experiencia internacional más intensa de mi vida. Allí, durante un año, tuve la oportunidad de trabajar en un equipo multicultural, con la ONU y las delegaciones oficiales de cada un de los 195 países invitados, además de los grupos organizados como Sociedad Civil. Nunca antes tuve, y difícilmente

volveré a tener, la chance de relacionarme con al menos un ciudadano de cada uno de los Estados (en la configuración política de “Estado” como la tenemos hoy), además de las autoridades locales y extranjeras a quienes tenía que reportarme con frecuencia. Convivir en este ambiente me hizo, por fin, querer tener una experiencia de vida en otro país, así que me inscribí al programa de intercambio de mi universidad y fui aceptado para cursar un semestre de mi licenciatura en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y llegué a México en aquel 25 de julio del 2012.

Las asignaturas a las cuales me inscribí iban de temas muy opuestos - una constante en mis elecciones en la vida -, desde “Mundialización, identidad y diversidad cultural” y “Pensamiento Latinoamericano” hasta “Negociaciones Internacionales” y “Desarme”. Fue justo el ambiente cultural artístico de México que me impulsó a, tras regresar a Brasil, volver a México en febrero del 2013 trayendo en las maletas obras del artista brasileño con quien ya trabajaba. En pocos meses todo se vendió y Aura Galerías (Ciudad de México) me escribió para que viajase otra vez, y ya en mayo del mismo año hice otro viaje. Así pasé a planear mi futuro, con la idea de unir lo cultural a lo internacional, siendo exportador de arte brasileño a México. Y una vez que cada vez más otros artistas me enseñaban sus portafolios queriendo que yo les representase aquí y no me juzgaba un buen entendedor de qué era calidad en arte, interrumpí temporalmente la licenciatura que estaba por terminar en Brasil y busqué una escuela de arte contemporáneo, la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage, en Río de Janeiro.

Allí tomé un diplomado, mi intención era estudiar teoría e historia del arte, pero el programa “Fundamentação” incluía también las disciplinas “Estudio del plano” y “Estudio del espacio”, y por primera vez tuve contacto con el hacer artístico. No era mi plan ser artista, confieso, pero luego entendí que para ser un buen evaluador de portafolios, tendría que al menos probar las dificultades técnicas de realización de obras y aunque el curso fuera teórico, éramos puestos a experimentar diversos medios y lenguajes, como dibujo, performance, instalación, fotografía, escultura. O sea, trabajar directamente con los materiales que los artistas que yo representaba trabajaban, con fines de comprender mejor no solo sus procesos, sino también la materialidad de sus obras y sus proyectos.

No intenté pintar, creía que no era lo mío, muy probablemente por un autoprejuicio: mis manos temblan demasiado desde mis cinco años de edad, desde que vi el cuerpo de mi papá en un ataúd, y yo tenía como criterio para ser pintor la firmeza en las manos. Menciono este episodio porque esta imagen me persiguió por muchos años e influyó mi gusto personal por los colores: pasé a tener miedo al color café, por el color de la madera del ataúd. Mi mamá pasó a tener que evitar muebles de aquel color, no quería tocar nada ni vestir ropas de color café (que quede claro que eso no se aplicaba a personas, ni tampoco se convirtió en racismo. Mitad de mi familia materna es negra y tengo una postura militante en contra del racismo y otros fascismos). Hoy felizmente ya lo he superado – la fobia al color, no el temblor manual – pero sigo usando el color café con mucha economía en mis trabajos.

El semestre siguiente, en 2014, fui contemplado con una beca para seguir estudiando y tenía que elegir un curso práctico. Obviamente no fue pintura, pero el grupo de videoarte estaba lleno y a los becarios nos distribuían en los talleres que tenían cupo disponible. La escuela automáticamente me inscribió en pintura. Estudiar pintura es caro. Tener pinturas, soportes y herramientas de calidad demanda una inversión que no estaba en condiciones de aportar. Así que al primero día de clase fui a presentarme al profesor (Luiz Ernesto, un artista que integró la “Geração 80” del Parque Lage) y agradecerle por la beca, pero también comunicar y justificar mi renuncia al curso. Una vez que estaba allí, y venía de lejos (eran tres horas de mi casa a la escuela), me dijo el profesor que quedase aquel día y probase pintar. Mi única experiencia con un pincel había sido para una tarea de la licenciatura en Producción Cultural que resultó en la acuarela que mencioné al inicio de este texto. Yo era un alumno tan ignorante que ni sabía que debería mantener los pinceles en un vaso con agua, pero nunca me sentí tan bien haciendo algo nuevo e inesperado como lo que salió aquel día. La tarea era trabajar ritmo, probando diferentes colores y pinceles, a fin de comprender la distribución visual de los elementos.

Al fin de la clase, el profesor apuntó cuales fallas había cometido y me fui a casa. Intenté pintar otra vez con el material que sobraba, con la orientación del profesor y quise volver a la escuela a enseñarle, a ver si la nueva versión

sería lo que estaba esperando de mí. Lo era. Y ya me pasó al segundo módulo del curso: las veladuras. Puse atención a su explicación, y pasé tres horas haciendo veladuras. Aquel día me indagaban si yo mentía sobre no saber pintar y me dio pena saber que había logrado en el primer intento ejecutar el segundo módulo. Así que ya no quería abdicar al curso y lo seguí. El tercer módulo sería la aplicación de texturas. No fui tan bien, no me convenció lo que hice, pero en la semana siguiente tendríamos feriados en Río de Janeiro y pasé toda una semana mezclando las tres técnicas en casa, y con un diferencial: pasé a pintar al menos una palabra o frase en cada obra, de modo muy discreto, las letras se perdían entre otros elementos.

Una semana después, y con siete pinturas que hice en casa durante el feriado (ver ilustración 3), llegué a la escuela con el material para el cuarto módulo (geométricos), y mientras organizaba compás, reglas y cintas adhesivas, abrí las siete pinturas en el suelo de la terraza de nuestro salón (las hice sobre papel en formato 80 x 120 cm) y dejé al profesor evaluarlas mientras esperaba ansioso las instrucciones para hacer geométricos. Veía al profesor afuera, chequeando mis ejercicios caseros, y su tardanza en decirme algo me asustaba.

Tan pronto regresó al salón y me dijo que guardase mi material porque no me dejaría seguir con los otros módulos, la primera duda que me pasó fue “¿qué hice de malo?”. Y él me dijo que, al contrario, yo ya tenía el embrión de un estilo propio y que de ahí iba a salir mi proyecto de pintura, y que cualquier otra técnica que viniera a aprender en aquel momento iba alejarme y desviarme.



Ilustración 3: “Atenção” (2014), mixto sobre papel.

Me pidió que dejase el papel e intentase repetir lo que había hecho sobre lienzo. Pinté un abstracto en 60 x 60 cm (ver ilustración 4) con una frase en tagalo, lengua que estaba intentando aprender por la amistad que hice en México con una señora filipina. La semana siguiente me pidió que aumentase el formato, e hice una pintura de 100 x 100 cm (ver ilustración 5), y por el espacio disponible la quise llenar con palabras, siendo mi primera pintura con esta característica.



Ilustración 4: “Eu não gosto de brincadeira”, mixto sobre lienzo, 2014.



Ilustración 5: “Tempo”, mixto sobre lienzo, 2014.

El profesor me incentivaba cada vez más a aumentar los formatos, y la semana siguiente tenía un lienzo de 2 metros para pintar. Quería repetir lo que había hecho en el trabajo anterior, y al pensar en qué palabras poner, empecé a hacer un *brainstorming* sobre México, sus referencias, vocabularios, jergas, calós, nombres de lugares y platillos que extrañaba – ya tenía casi un año de no volver a México y eso me salió como un ejercicio de expresar la nostalgia que tenía del país. Además de pinceladas y texturas, fijé en el lienzo pulseras huicholes que traía de mi último viaje. Y realmente exageré en el uso de tonalidades, colores, texturas, provocando una contaminación visual un tanto caótica, teniendo en mente las memorias de los colores fuertes del paisaje del país, su topografía, símbolos y todo lo que fuera posible poner en el cuadro (ver ilustración 6).

Me pedían que hiciera uno sobre mi país, repetí el proceso, pero llegué a la conclusión de que el cuadro traía las referencias de mi estado, Río de Janeiro (ver ilustración 7), y no representaba todo el país. Mantuve la idea (y la desarrollé después) de hacer una obra para cada estado de Brasil, y luego la curiosidad y la acumulación de referencias que coleccionaba desde niño sobre otros países me movió a empezar a intentar retratar otros países. Pero el resultado, aunque gustase a los que veían mis obras, no me agradaba por una razón muy sencilla: no estaba siendo justo con las culturas de los otros países. ¿Tendría yo derecho o autoridad para hablar de la identidad ajena? Tampoco quería dedicarme a representar estereotipos. George Yúdice lo ejemplifica, afirmando que en la literatura:

“ciertos estereotipos folklóricos fueron incorporados en la *representación* de lo popular creando un realismo mágico que, en definitiva, era esencialista y fetichizante. Los *literatti* impulsaron este imaginario de lo trans-cultural e híbrido para valorizar y así legitimar las mezclas contradictorias típicas de las formaciones culturales de América latina. Ello no implica que los literatos se hayan equivocado acerca de la constitución de las formaciones culturales latinoamericanas, pues de hecho son híbridas. La crítica se refiere, más bien, a las representaciones y a los usos ideológicos del mestizaje, que en todo caso es una contingencia histórica.” (YÚDICE, 2002: 115)

Fue cuando me di cuenta de que ya sabía cual sería mi proyecto y lo que faltaba para que me gustase: platicar con los nativos² de cada país y dejar que ellos me dieran las palabras y referencias por las cuales yo podría representar sus culturas de forma respetuosa. Quería hablar *con* el otro, y no *al* otro. Lo que causaba espanto y me intimidaba era la velocidad en que todo esto pasó conmigo: todo el proceso en el curso de pintura que relato aquí pasó en un periodo máximo de tres meses. En menos de un año pasé a ser representado

2 Aunque algunos vean problema con el uso de la palabra “nativo” (CUASCH, 2016: 79-80) es así que voy a referirme a los colaboradores. No lo uso por arrogancia, del modo como el término fue ampliamente usado por etnógrafos a partir de una perspectiva eurocéntrica que, muchas veces, lo hacían para diferenciarlos de lo que se consideraba “civilizado”. La ironía es que, una vez que lo use para todas las nacionalidades, termino por poner ciudadanos de países colonizadores dentro de la misma perspectiva, ya que ellos también son “estudiados” por mí.

por galerías de prestigio, algo impensable para mí un año antes, cuando mi intención era aprender lo mínimo necesario para no pasar vergüenza al intentar promocionar artistas. Así nació mi principal proyecto artístico, el que vengo desarrollando desde 2014 y con el cual me inscribí a la maestría en Artes Visuales de la UNAM en 2018 con fines de profundizar tanto en su práctica cuanto en su comprensión. El texto que aquí presento es resultado de esta investigación.

En la lengua rusa, el verbo “pintar” solo se aplica a paredes. Para referirse a la pintura de un cuadro, el verbo usado es “escribir”, o sea, en ruso, quien pinta un cuadro, *escribe* un cuadro. Tal curiosidad sobre la traducción del idioma ruso a los occidentales hace sonar una alarma sobre el potencial que una obra de arte posee de ser *leída*. Y, una vez que desde la prehistoria la escritura y el arte eran complementarios – para no decir de todo equivalentes – la permanencia de la combinación entre pintura y escritura hasta la contemporaneidad es algo que merece una atención especial. La tipografía es imagen, tiene una dimensión visual, también los libros se ven para ser leídos. Roland Barthes ha dicho que toda obra de arte (sea musical, visual, literaria o de cualquier otro tipo) trae implícito un texto, que no es un objeto computable. Y distingue obra y texto de la siguiente forma:

“la obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio de los libros (por ejemplo, en una biblioteca). El Texto, por su parte, es un campo metodológico. (...) la obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje: sólo existe tomado en un discurso (o mejor: es Texto por lo mismo que él lo sabe); el Texto no es la descomposición de la obra; la obra es la cola imaginaria del Texto. O, todavía más: *El Texto sólo se experimenta en un trabajo, una producción.*

(...) El texto se acerca, se prueba, en relación con el signo. La obra se cierra sobre un significado. (...) la obra depende entonces de una hermenéutica, de una interpretación. (...) El Texto, por el contrario, practica un retroceso infinito del significado, el texto es dilatorio; su campo es el del significante; (...) la lógica que regula el Texto no es comprensiva (definir

“lo que quiere decir” la obra), sino metonímica; el trabajo de las asociaciones, de las contigüidades, de las acumulaciones, coincide con una liberación de la energía simbólica (...); el Texto es *radicalmente* simbólico: *una obra cuya naturaleza íntegramente simbólica se concibe, percibe y recibe, es un texto*. El Texto, de esta forma, es restituído al lenguaje: como él, está estructurado, pero descentrado, sin clausura.

(...) El Texto no es coexistencia de sentidos, sin paso, sin travesía: no puede, pues, depender de una interpretación, incluso liberal, sino de una explosión, de una diseminación.” (BARTHES, 2002)

Representar un país es una doble operación, se representa una cultura en términos visuales y se habla en su nombre, lo que equivale a formar una imagen a su respeto. Y descifrarlo como materia prima para generar tal imagen no es algo tan sencillo, dada la complejidad de factores que se interponen, que van desde ideologías e identidades hasta conceptos más delicados en sus interpretaciones, como memoria, narrativa, análisis del discurso, semiótica y muchos otros, sobre todo cuando se adopta la ética por principio en la ejecución de un proyecto como este, en el cual la interdisciplinariedad es llevada a su máxima intensidad, hasta sus últimas consecuencias.

El Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos conceptúa³ “identidad” como algo que “incluye asociaciones, por una parte, con los rasgos que caracterizan a los miembros de una colectividad frente a los otros que no pertenecen a la misma, y por otra, a la conciencia que un individuo tiene de ser él mismo y, entonces, distinto a los demás” (SZMURK & IRWIN, 2009: 140). Y define “representación” como

3 Micke Bal afirma que los conceptos no están fijos ni exentos de ambigüedad. Ella trabaja con la idea de “conceptos viajeros”: “Entre los períodos históricos, el significado y el uso de los conceptos cambia radicalmente. Pensemos en hibridación, por ejemplo. ¿Cómo es posible que este concepto biológico, que tenía como su ‘otro’ un espécimen auténtico o puro, que asumía que la hibridación provocaba la esterilidad y que aparecía frecuentemente en el discurso imperialista con todos sus dejes racistas, haya pasado a indicar un estado idealizado de diversidad postcolonial? Es posible porque viajó. Se originó en la biología del siglo XIX y en un principio se utilizó en sentido racista. Después cambió, moviéndose a través del tiempo, hacia Europa del Este, donde se encontró con el crítico literario Mijail Bajtín. Viajó de nuevo hacia el oeste y finalmente pasó a tener un papel breve pero protagonista en los estudios postcoloniales.” (BAL, 2016: 3)

“el resultado de un acto cognitivo por medio del cual se produce un signo o símbolo que se instaura como el ‘doble’ de una presunta ‘realidad’ o de un ‘original’. En otras palabras, la representación ocurre a través de un proceso de percepción e interpretación de un referente, el objeto (en un sentido amplio) representado. Atendiendo al vocablo representación, el prefijo re indicaría un volver a presentar lo que ya ha sido presentado.”
(idem: 249)

Mi proyecto surgió sin nombre, yo solo daba como títulos a las obras los nombres de los países que intentaban retratar. Llegué a llamar esta serie “Word Atlas” por el propio juego de palabras que eso generaba al quitar la “L” de *World* y convertir “Atlas Mundial” en “Atlas de Palabras”, pero eso tampoco me parecía tan lógico. Tardé más de tres años en nombrarlo “Soft Power”. Más que un juego de palabras, mi trabajo es un juego intertextual, con discursos fragmentados, característica del arte posmoderno. Comparando la posmodernidad con la modernidad, Esther Díaz (apud SZMURK & IRWIN, 2009: 230) dice “La modernidad, preñada de utopías, se dirigía hacia un futuro mejor. Nuestra época – desmantelada – se desembaraza de las utopías, reafirma el presente, rescata fragmentos del pasado y no se hace demasiadas ilusiones respecto del futuro”.

Tras haber pintado obras que representasen a Brasil y a México, mi siguiente obra fue “Rusia” (ver ilustración 8). Pasé más de un mes estudiando la historia del país, colectando referencias, datos y fue la primera vez que investigué con rigor un país para representarlo. Es una obra que me molesta por traer puros clichés, sin llevar en cuenta la cultura local como dicha por los propios rusos. Es de mis obras la más superficial en contenido. Pero fue la primera vez que pinté el mapa del país representado en un cuadro y trabajé mejor las tipografías y pinté logos y marcas del lugar. Tan obvio es el impacto de ver una marca de chanclas brasileñas siendo vendida en México o que un mexicano en otro país encuentre una salsa de marca mexicana siendo vendida y no es difícil percibir que en los últimos años, en la cultura posmoderna, las marcas de consumo en un país terminan por ser sus referencias, incluso en carácter de afectividad.



Ilustración 8: Registro del artista con la obra “Rusia” (2014) hecho por la fotógrafa Mariana S. Brittes en 2019 para la Revista Intertelas.

Colores, marcas, modismos lingüísticos, referencias culturales, todo se puede convertir en un imaginario sobre un lugar, y ayudar a traducirlo en ideas. Cada país tiene un potencial de carisma y atracción, aunque no siempre lo veamos con obvedad - en algunos casos esto es algo más visible para un extranjero que para el propio nativo. Tomé la decisión de pasar a cada obra este carisma. Pero luego vi que eso dependía de un proceso colaborativo. No quería más mis palabras, quería que los propios nativos me las dieran⁴.

Así que, después de Rusia, había una lista de países que planeaba investigar y representar, pero las oportunidades que surgían invertían esa lista de prioridades. Una alumna de pintura austríaca fue a estudiar pintura en mi escuela y se convirtió en mi “conejillo de indias” de este proceso investigativo. Así que fue la primera extranjera que entrevisté, y de ella agarré el contenido no solo en alemán sino también en el *Wienerisch*, lengua⁵ hablada en la capital. Y fui combinando la idea que yo tenía sobre Austria a las que ella me presentaba y así surgió la obra (ver ilustración 34).

El mismo año, dado el conflicto en Siria, vi llegar a Brasil muchos refugiados de aquel país. Algunos de ellos eran los sobrinos de un amigo brasileño de ascendencia siria. Su casa fue la base de mi investigación y él me auxilió como intérprete en las entrevistas. Me era difícil registrar por escrito lo que escuchaba, yo no hablaba, leía ni escribía en árabe. Por eso tuve de pedir a cada entrevistado que pusiera el contenido por escrito en una hoja, al cual yo agregaba su respectiva traducción y la fonética, porque también me interesaba saber como pronunciar (ver ilustración 48).

El hábito de dar un cuaderno al entrevistado pasó a ser una metodología constante. No siempre era posible, sobre todo cuando tenían prisa o poca disposición a colaborar – “ser observado es ser incomodado” (DELGADO RUIZ, 2001: 129). Muchas veces pasaba mi tiempo libre en el aeropuerto o en el Puerto de Río e intentaba convencer los extranjeros que salían a darme una entre-

4 Posteriormente, con el avance de la investigación, noté la posibilidad de incluir no solo los nativos, sino también migrantes de un otro país a al país que estaba siendo estudiado. Será mejor explicado en 3.1.

5 Aunque sea clasificada como dialecto, prefiero la terminología “lengua” por considerar que algunas lenguas son dichas “dialectos” en carácter jerarquizante, más que por sus regionalismos. Si así fuera, el portugués brasileño sería considerado un dialecto derivado del portugués ibérico, y no un regionalismo lingüístico.

vista. Obviamente este tipo de abordaje, con desconocidos que llegaban de un vuelo largo, no fue el más “bienvenido”, pero al menos lo intenté, por más “noes” que escuchase, y en esas ocasiones todo lo que logré fueron unas palabras escritas deprisa en una servilleta o, cuando mucho, una foto para registrar el encuentro. Así empezó el trabajo de campo del proyecto.

Todo esto me llevó a una mejor sistematización del proceso investigativo. ¿Qué métodos voy a usar? ¿Qué libros voy a leer? ¿Qué películas debo ver? ¿Cómo es el mapa del país – y este mapa tiene alguna curiosidad en su dibujo que haga necesario representarlo? Estas suelen ser las cuestiones que me mueven para definir cual direccionamiento voy a adoptar para la investigación teórica y bibliográfica.

En cuanto a la investigación de campo, las preguntas que hago son: ¿Dónde puedo encontrar los potenciales entrevistados? ¿Cómo voy a clasificarlos para obtener un recorte amplio y no muy homogéneo de repertorios (en grupos sociales, rango etario, escolaridad, grado de involucramiento con su país)? ¿Cómo checar y cruzar los datos que compilo de las entrevistas? Y, las más importantes: ¿Cómo convierto – visualmente – este repertorio en discurso? y ¿Qué discurso voy a ofrecer?

En un primer momento elaboré una encuesta con todo lo que quería obtener de información de estos extranjeros – y brasileños de otras regiones de mi país, cuyas culturas eran tan extrañas a mi repertorio como las de otros países. Y luego al tener los contenidos de estas entrevistas, vi que caía en el problema de la baja representatividad dada la diversidad de las realidades internas de cada país. O sea, vi que mi proyecto entraba en la problemática de la multiculturalidad (y sí, en aquel momento fue con este término que lo definí) y se insertaba en un contexto de globalización, en el horizonte del arte contemporáneo.

El segundo momento de ajustes en la encuesta se basó no tanto en las preguntas, pero sí en el contexto de los entrevistados. Gerardo Mosquera (MOSQUERA, 2008: 30-31) afirma que el contexto es un factor básico en los trabajos de artistas que establecieron una nueva perspectiva en la cual, más que nombrar, analizar, expresar o proyectar contextos, construyen obras *a partir* de ellos.

Para representar Perú, quería encontrar peruanos que también hablasen quechua y aymara, además del español peruano. Y que fueran de las más diferentes regiones, rangos etarios, profesiones y grupos sociales de Perú, para que contemplase al máximo posible la representatividad de la obra. Y, más allá de eso: quería conectarme con los peruanos, intentar – sin nunca haber ido a Perú – conocer su país por medio de estos relatos, intentar ver a aquel país como lo ven los peruanos, proyectarme en sus cabeza e imaginarme peruano, lo que implica la percepción, la memoria y la experiencia para adoptar sus identidades como si fueran mías. Representarlos, hablar en nombre de ellos. Al fin: practicar la empatía en su sentido máximo. Mantuve como ambición el plan de que, tras esta intensa apropiación cultural (por más que el término sea polémico) el resultado fuera una obra que a los ojos de un peruano, hubiese sido pintada por un artista peruano, y no por mí. Yo me *transvisto*⁶ de peruano (o de las diferentes identidades peruanas o de otros países que esté investigando) en el proceso, finjo que soy el otro. Aunque a un uruguayo o argentino la obra no le dijera nada, me importaba que un peruano se sintiera contemplado por la obra. Y esto pasó a ser una obsesión mía para los trabajos posteriores. Como ha afirmado Mihail Bajtin, la identidad es intersubjetiva, uno no puede saber quien es si no reconoce el papel que en la constitución de la propia identidad desempeña el otro, su presencia y su mirada. Manuel Delgado Ruiz señala que:

“de las personas con las que nos relacionamos cada día, la mayoría de ellas son un incógnito, en esencia porque son eso, personas, es decir – si hemos de tener presente la etimología del término – máscaras. Desconocemos de ellas o apenas llegamos a intuir cosas como su ideología, su origen étnico o social, su edad precisa, dónde viven, sus gustos. En la mayoría de aspectos de la vida ordinaria, todo sujeto no puede conjugarse a si mismo sino en relativo.” (DELGADO RUIZ, 2001: 144)

6 “Transvestir” suele ser traducido al español como “travestir”, verbo que también existe en portugués, en el sentido de vestirse como siendo del género opuesto. La mejor definición para el concepto de “transvestir” sería: cambiar, alterando la naturaleza, la forma, el carácter; transformar; metamorfosear.

También pienso que en muchos casos, para que uno se reconozca en su identidad, es necesaria la mirada del otro. Mieke Bal discurre sobre la importancia de la mirada, afirmando que

“el focalizador⁷ se convierte ahora en ‘yo’, ahora en ‘tú’, y debe negociar su posición dentro de estos confines. Por tanto, el sujeto de la semiosis vive en una situación dinámica que no queda totalmente subordinada a la mirada, como ciertas interpretaciones algo paranoicas (...), pero tampoco es totalmente libre para dictaminar el significado, como si fuera el amo de la referencia.” (BAL, 2009: 63)

En otras palabras: me pongo en la posición de focalizador. El periodo en que estuve estudiando Perú yo opté por solo escuchar músicas, ver películas y leer obras que fueran de aquel país⁸. Toda oportunidad que tenía de probar su culinaria, no dispensaba. Y llegué a redactar un memorando al Consulado General de Perú en Río de Janeiro - la tercera etapa de formalidad que adopté en mi proyecto – que me atendió con la mejor actitud posible, los cónsules me dieron entrevistas, prestaron libros y materiales de sus bibliotecas particulares, me presentaron a otros peruanos residentes en Río de Janeiro, y con eso pude entrevistar a 25 peruanos, presencialmente o por internet.

Pienso que Perú, institucionalmente, vio el potencial que una obra como esta trae en la difusión de su cultura, pero una vez que no soy “neutro” y mi trabajo tiene un discurso crítico, político, y expongo tanto las características positivas cuanto las negativas de cada lugar (llegando a un carácter de “denuncia” a veces), fue la única vez que tuve este tipo de apoyo institucional. Ningún otro consulado me hizo caso, dejé de presentarles el proyecto y fui a las redes

7 Bal define el focalizador como “aquél a quien el narrador delega una función intermediaria entre él y el personaje: el sujeto de la focalización, el focalizador, constituye el punto desde el que se contemplan los elementos.” (apud Cárdenas Sánchez, 2010: 92)

8 En el contexto de la globalización esta decisión tiene implicaciones impredecibles, dado que la cultura de un país jamás se experimenta de manera “pura” (ni la brasileña por mí, que soy de Brasil), sino que está mezclada con toda clase de influencias externas, especialmente cuando mis fuentes son personas que están en contacto cotidiano con la cultura global a través de internet o de los viajes. El esfuerzo aquí es el de “calzar sus zapatos”, intentar “sintonizar la misma frecuencia de sus radios”, estar abierto a lo que pudiera recibir y percibir de allá. Las músicas, libros, comidas y productos audiovisuales que yo consumo en este proceso son prioritariamente referencias mencionadas por los entrevistados, que intento absorber después.

sociales a buscar el contacto con los nativos de otros países, así es que este proyecto habría sido prácticamente imposible sin la tecnología de las comunicaciones que caracteriza el desarrollo de la globalización y el neoliberalismo (véase la obra de David Harvey sobre neoliberalismo).

Pensando en la relevancia política del proyecto, llegué a la conclusión de que lo que estaba queriendo hacer era exponer el *soft power* (*poder suave*, el poder no bélico, de seducción y prestigio) de cada país o región, hacer un registro del pensamiento contemporáneo de sus ciudadanos en paralelo con la noción de ciudadanía global, en el intento de dar a estas culturas la visibilidad con la cual no siempre han contado para difundir sus propias narrativas. Flavia Guerra Cavalcanti recuerda que “en Estados Unidos, el latinoamericano está asociado a una serie de personajes de películas y libros: el mecánico, el mexicano holgazán, el *latin lover*, la sirvienta, el drogadicto, el mafioso... En la década de 1940, los mexicanos-estadounidenses fueron representados como criminales en novelas y periódicos policiales “. (CAVALCANTI, 2015: 195)⁹. Y esto sigue pasando en las producciones de aquel país.

Se discute con eso la capacidad de la pintura para promocionar el discurso de los pueblos que ella intenta representar y para crear debates públicos que puedan poner en cuestión ideas preconcebidas. Si ese poder simbólico no fuera importante, el mural de Diego Rivera en el Rockefeller Center no hubiera sido censurado, por ejemplo.

Países como Estados Unidos, Francia y Inglaterra han tenido sobre sus zonas de influencia el total control geopolítico simbólico, porque saben manejar su poder suave y obtener prestigio frente a otros países. Durante la Guerra Fría, las dos potencias mundiales supieron usar la música, el cine, la pintura y el ballet como instrumento de guerra “no bélica” (PREVOTS, 1998). Lo cromático también tiene su importancia simbólica como instrumento ideológico. Es importante, especialmente en el contexto histórico y político que tenemos hoy bajo las políticas punitivas de las grandes potencias, que Latinoamérica mire hacia el potencial de su *soft power*. Leonardo Valente afirma que “para con-

9 Mi traducción del original en portugués: “Nos Estados Unidos, o latino-americano é associado a uma série de personagens em filmes e livros: o mecânico, o mexicano preguiçoso, o amante latino, a empregada doméstica, o drogado, o mafioso... Nos anos 1940, os mexicanos-americanos foram representados como criminosos em romances policiais e jornais.”

quistar el poder es necesario tener el poder de la información y tener el poder también significa tener en tus manos el sistema de información y de discursos dominantes en el escenario internacional” (VALENTE, 2007: 41)¹⁰. Es necesario, por lo tanto, que el gobierno de México y los otros gobiernos latinos tengan un proyecto de poder basado en nuestras culturas y sepan exportarlas tan bien como nuestros “proveedores culturales” de la industria de masa *mainstream*. Frédéric Martel comenta sobre eso que:

“Ha estallado la guerra mundial de los contenidos. Es una batalla que se libra a través de los medios por controlar la información; en las televisiones, por dominar los formatos audiovisuales de las series y los *talk shows*; en la cultura, por conquistar nuevos mercados a través del cine, la música y el libro; finalmente, es una batalla internacional por los intercambios de contenido en Internet. Esta guerra por el *soft power* enfrenta a fuerzas muy desiguales. En primer lugar, es una guerra de posiciones entre países dominantes, poco numerosos y que concentran prácticamente casi todos los intercambios comerciales. En segundo lugar, es una guerra de conquista entre estos países dominantes y los países emergentes por asegurarse el control de las imágenes y los sueños de los habitantes de muchos países dominados que no producen o producen muy pocos bienes y servicios culturales. Y por último, también son batallas regionales para obtener una nueva influencia a través de la cultura y la información” (MARTEL, 2011: 415)

Hay que tener en cuenta los alcances del concepto de *soft power* (que será mejor explicado en el primer capítulo), puesto que refiere a un término del campo de la política internacional, que no necesariamente encaja con la visión social de cultura que manejo en la tesis. Yo, el artista, no estoy en este alcance.

El *soft power* implica algún tipo de manipulación del otro para que este adopte tu deseo como si fuera su interés. Lo que hago no es literalmente *soft power*, por el simple hecho de que soy un individuo, y no una institución. Aclaro

10 Mi traducción del original en portugués: “Para conquistar o poder é preciso ter o poder da informação e ter o poder significa também ter em suas mãos o sistema de informação e de discursos dominantes no cenário internacional.”

esto desde ya para que nadie interprete como contradictoria mi aspiración de empatía y respeto por la visión del otro frente a la idea de *retratar* el poder blando de cada país. No hago una política de poder blando, yo solamente hago un esfuerzo para interpretarlo desde la perspectiva de los entrevistados e intento traducirlo visualmente, por medio de una representación en obra.

Con todo, veo que el título de mi proyecto termina por ser paradójico y, por su vez, controversial, por el propio juego de contextos a los cuales se vincula. No deja de ser irónico que yo esté usando el concepto de un poder de Estado para hacer lo que cada Estado debería hacer: escuchar su población y proyectar la pluralidad de sus narrativas.

Aunque no sea su principal papel, pienso que ser político es lo que compete al arte cuando las otras políticas fallan. En relación con los cambios en el arte que tuvieron lugar al final del siglo XX y entrado el XXI, Félix Suazo comenta que:

“estamos asistiendo a una re-politización del arte que ahora tiene como escenarios al cuerpo, la sexualidad, la naturaleza, las relaciones humanas, la tecnología, el mercado y los propios espacios de legitimación cultural. Al evitar la visión panfletaria del realismo social y el melodramatismo de la nueva figuración, las prácticas de creación actuales se han vuelto cada vez menos indiferentes, a través de recursos tan disímiles, como la fotografía, la instalación, las acciones en vivo y el video arte. En todos estos casos, prevalece la mirada documental o la yuxtaposición crítica de recortes de prensa, reportajes y testimonios reales, que hablan elípticamente de la tragedia y la ira de los sectores marginados o minoritarios. Aun así, esa redefinición de lo político en el campo del arte se plantea bajo la forma de una disección simbólica que muestra las fisuras y contradicciones de la civilización actual.” (SUAZO, 2000)

Empecé con la hipótesis de que la combinación del lenguaje verbal con la pintura convierte el arte en un instrumento político y discursivo, traducido en *soft power*, bajo un proceso colaborativo de concepción de las obras. Mi intención era vislumbrar cómo puede operar la idea de lo auténtico en un terri-

torio híbrido y sujeto a colonialismos culturales, y cómo eso se traduce en una paleta de colores pertinente a su representación. Para mi proyecto, todo esto depende, inicialmente, de un compartimiento de horizontes de expectativas por los entrevistados de quienes se obtiene el material básico para la construcción de las imágenes: sus repertorios. En un segundo momento, depende de los choques culturales internos, las visiones discrepantes de los habitantes de un mismo país por sus identidades y perspectivas nada homogéneas. Los entrevistados son categorizados, en primer instancia, por su nacionalidad, luego por regiones, lenguas e identidades, valorando la pluralidad del país en la colecta de repertorios. Me valgo de los conceptos y prácticas de apropiación cultural – pero en un sentido no dañoso – para hablar de concepción del arte por un proceso colaborativo.

Considero que hacer esta conjunción entre lo inmaterial y la pintura – con toda su materialidad – abre un campo de posibilidades tanto discursivas como académicas y de producción a distintas áreas como las Artes Visuales, la Historia del Arte, así como a la Comunicación Social, la Antropología y la Filosofía. Además de esto busco que los registros de estudios y procesos para la elaboración de las obras de arte no sólo afecten la esfera del arte contemporáneo o la academia, sino que también al modo como pensamos el ciudadano de otra cultura, lengua y visión de mundo.

Advierto al lector que hay múltiples conceptos problemáticos, como el de identidad nacional, imaginario, o la propia técnica etnográfica de la cual me valgo, como la etnografía que arroja información cualitativa para mi trabajo. Es importante tener en mente que soy artista, no etnógrafo, y que esos conceptos han viajado entre diferentes disciplinas y autores. Sin embargo, es mi contexto histórico-cultural, o sea mi perspectiva, lo que da importancia y significado al proyecto que vengo realizando, más que yo propiamente. Se trata de algo pertinente en la contemporaneidad, históricamente hablando. A pesar de global y relativo a cuestiones identitarias, mi abordaje también es de investigar el arte como arma política en manos del Estado en la elaboración de sus discursos y promoción de su imagen. Entre varias interpretaciones, George Yúdice afirma que la cultura se entiende como un “terreno de lucha”:

“En nuestra era, las *reivindicaciones* de la diferencia y la cultura son convenientes en la medida en que se presume ‘dan poder’ a una comunidad. La idea de conveniencia de la cultura podría entenderse aquí en varios sentidos, pero desearía dejar en claro que no es mi propósito desestimar esta estrategia como una perversión de la cultura o una reducción cínica de los modelos simbólicos o los estilos de vida a la ‘mera política’. Descalificaciones de esa índole se basan con frecuencia en un deseo nostálgico o reaccionario de restablecer el alto lugar que le cabe a la cultura, supuestamente desacreditado por los filisteos que no creen en ella en absoluto. (...) La economía cultural (...) no es la única en valerse de la cultura como expediente, como recurso para otros fines. Podemos encontrar esta estrategia en muchos y distintos sectores de la vida contemporánea: el uso de la alta cultura (por ejemplo, los museos, las zonas de desarrollo cultural, las ciudades convertidas en parques temáticos, etc.) para el desarrollo urbano; para la promoción de culturas nativas y patrimonios nacionales destinados al consumo turístico; para la creación de industrias culturales transnacionales que complemente la integración supranacional, sea con la Unión Europea o con América latina; para la redefinición de la propiedad como forma de cultura a fin de estimular la acumulación de capital en informática, comunicaciones, productos farmacéuticos y entretenimiento.” (YÚDICE, 2002: 388)

Es importante aquí hacer una distinción de cultura, por su doble dimensión: la cultura que es producida socialmente (amplia); y la cultura que es instrumento político de un Estado (restringida y selectiva, por criterios con características muchas veces opresoras). Esta dualidad está de alguna manera presente en mis obras, que hacen uso de elementos “típicos” relativos a los Estados Nacionales, como la bandera o el mapa de cada país, pero que al mismo tiempo afirman una intención de evitar la homogeneización que se desprende de la noción de cultura nacional y que aboga por lo local. El repertorio puesto en las obras es “caleidoscópico”, mezclando los diversos entendimientos de las culturas (oficiales y no), de cada lugar representado.

El proyecto “El Soft power de la pintura” consta (hasta la presente fecha) de diecinueve pinturas y 131 entrevistas¹¹ (y documentos) realizadas entre el

11 88 ya utilizadas en la elaboración de obras ya producidas, y 43 otras entrevistas referentes a otros 16 países, aún por ser producidos.

año 2014 y el año 2020. Durante la realización de la Maestría en Artes Visuales se realizaron 8 obras, en la Ciudad de México, lugar en que hoy vivo y desde dónde escribo esta tesis.

Aunque se han exhibido algunas de las pinturas del proyecto, pienso que su exhibición debería ser planteada en forma de instalación, contener esos documentos porque forman parte del proyecto general.

En el arte contemporáneo trabajar por proyecto significa vivir al pendiente de un proceso infinito, que ocupará una vida entera. Y la investigación en artes visuales es fundamental para identificar los puntos débiles y fragilidades del proceso que deben ser corregidos, además de revisar y reorientar la dirección del proyecto.

En el capítulo uno explicaré qué es el concepto de *Soft Power* con el objetivo de enseñar su relación con el arte y la cultura, así como sus usos políticos. En el capítulo dos describiré el proceso creativo, cómo concibo una idea y elaboro y planeo una obra. En el capítulo tres, el tema es la producción de las obras y todo el proceso que eso conlleva, con especial destaque a las entrevistas. He incluido un anexo con el propósito de ilustrar la encuesta que entrego a los entrevistados.

La escritura de este trabajo de tesis forma parte de mi desarrollo y formación como artista, me ha aportado una visión más crítica sobre mi propio proceso creativo y una fundamentación teórica que me faltaba para comprender en qué lugar se inserta mi proyecto dentro del arte contemporáneo. No solo la escritura de la tesis, sino también todo el periodo de la Maestría me permitió hacer una reflexión sobre la importancia, para las prácticas artísticas, de la reflexión documentada y fundamentada sobre el propio quehacer.

Las dificultades enfrentadas para elaborar este trabajo tuvieron su origen en la complejidad del propio proyecto: la diversidad de temas que él abarca por su interdisciplinaridad, el poco conocimiento teórico de arte contemporáneo que yo tenía al ingresar a esta Maestría y los equívocos en la selección de autores de referencia – todas sanadas por la excelente asesoría de mi tutora.

1. El *Soft Power* y su relación con el arte y la cultura.

Las realidades pueden ser creadas, y no necesariamente de forma solitaria, una vez que hasta diferentes horizontes pueden tener grandes intersecciones - y son estas las que forman una cultura. Así como aprendemos nuestra lengua materna, adquirimos toda una gama de valores comportamentales que son lo que distingue nuestras culturas. Inclusive nuestros gestos son condicionados por eso. El balancear la cabeza de arriba hacia abajo para decir “sí” y de la izquierda hacia la derecha para decir “no” tiene sus significados invertidos para algunos pueblos balcánicos, por ejemplo (y para el personaje “Chavo del 8”, aunque por razones distintas). El ambiente cultural de una región influye mucho sobre aspectos posiblemente notados, pero poco discutidos, como el gestual practicado consensualmente entre habitantes de diferentes países. Al nacer dentro de un grupo, crecer allí y aprender a comunicarse, uno aprende no solo una lengua materna, sino todo un repertorio social que incluye hábi-

tos alimenticios, vestuario, protocolos, entonaciones y gestos físicos. Todo ello compone la cultura de este local. Es muy dicho que “el cuerpo habla”, y la expresión corporal tiene mucha relación con los códigos de cada cultura. Una prueba de eso es la obra Mahabharata, un épico de India, que trae además del registro literario de las tradiciones orales, ilustraciones de posiciones de manos, piernas, cabeza y otras partes que orientan la interpretación del gestual en la danza hindú, como si fuera un diccionario del gestual local. Los mismos gestos son reproducidos hasta hoy en las danzas del cine de Bollywood, pero seguramente los indios reconocen e interpretan cada movimiento de mano o cabeza como un mensaje de forma mucho más fácil que los occidentales que ven sus películas. Sobre el gestual mexicano, por ejemplo, encontré esta descripción en el libro de viaje *México*, de un autor brasileño que hizo una curiosa observación sobre la comunicación corporal del mexicano:

“Hay un gesto de cortesía, de agradecimiento, que consiste en erguer la mano abierta y darle una vuelta rápida de un cuarto de círculo, manteniéndola en esta postura. Significa: Gracias! (...) Todos esos gestos quizás no tengan mucha importancia ni ayuden a comprender mejor al mexicano; los menciono por verlos como curiosos. Es posible que otro, con más argucia que yo, pueda descubrir en ellos un sentido oculto, la clave o, mejor, una de las muchas claves de los incontables secretos de la alma mexicana.”¹² (VERISSIMO, 1987: 262-263)

El concepto moderno (de la Modernidad, la visión anterior a la contemporánea) de “nación” hoy se encuentra más vinculado al de ideologías y a políticas de Estado que al concepto de identidad que está en la agenda de la contemporaneidad en medio a la globalización. Diferentes naciones han sido puestas dentro de una misma “nación” con el surgimiento de la división del mundo en Estados Nacionales – configuración que tenemos hoy¹³. El carácter

12 Mi traducción del texto en portugués: “Há um gesto de cortesia, de agradecimento, que consiste em erguer a mão aberta e dar-lhe uma volta rápida de um quarto de círculo, mantendo-a nessa postura. Significa: Gracias! (...) Todos esses gestos talvez não tenham muita importância nem ajudem a compreender melhor o mexicano; menciono-os por achá-los curiosos. É possível que outro, com mais argúcia que eu, possa descobrir neles um sentido oculto, a chave ou, melhor, uma das muitas chaves dos incontáveis cofres secretos da alma mexicana.” (VERISSIMO, 1987: 262-263)

13 y por lo tanto, cuando menciono “nacional” en mi proyecto estoy valiéndome de esta estructura para retratarla, juntando

identitario fue la justificativa para dividir el mundo en fronteras - antes líneas imaginarias luego transformadas en muros incoherentes e ineficaces. Ana Paula Penchaszadeh afirma que “el primer acto de inclusión/exclusión es un acto lingüístico violento por el cual se recorta el mundo a través de los nombres; pero la ambivalencia surge con ese mismo acto poniendo en tensión la clasificación, pues es imposible eliminar la arbitrariedad del recorte y todo aquello que el nombre deja afuera”. (PENCHASZADEH, 2008: 52).

El nacionalismo de la época de Rousseau no tiene espacio ni lógica en 2020, por más que algunos quieran insistir en ello. Hoy tenemos el concepto de posnacionalismo, que se basa en el declinio del Estado-Nación y en las diásporas de las minorías a países dichos “del primer mundo”. Segundo el Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos, el Estado-Nación sería considerado (dentro del posnacionalismo) como un proyecto inacabado, “a través del cual sería posible articular intereses públicos y proteger los recursos naturales frente a la expansión transnacional de las corporaciones, la deuda externa masiva y la política exterior estadounidense”. (SZMURK & IRWIN, 2009: 237)

Lo que todavía mantiene los Estados-Nación en este formato – no obstante las organizaciones internacionales – es la existencia de “grupos de Poder” (con P mayúscula). Es el Poder quien hoy nos dicta influencias, normas de conducta y hábitos de consumo, y nos dice qué y cómo debemos ser: independiente de que uno se defina como “maya” y el otro como “tapatío”, a los ojos del Poder ambos son sometidos a *ser mexicanos*. Sería un “nacionalismo inventado”, artificial, como el que dividió el continente Africano en países cuyos territorios contenían pueblos y culturas que no compartían valores; y no el nacionalismo que, inversamente a esta idea, es “natural”, cohesionado por un sentimiento mutuo de pertenencia a un grupo. Los Estados Nacionales y sus mercados intentan “pasteurizar” nuestro *modus vivendi*, mantenerlo estable, homogéneo, a veces impidiendo alteraciones en su composición y forzándonos a una estandarización.

visiones opuestas de ciudadanos que muchas veces solo comparten en común en sus identidades la misma nacionalidad; cuando enuncio “local” puedo estar refiriéndome tanto al “nacional” como al “regional” (un local/región con características específicas dentro de un Estado), depende del contexto; y por “global” me refiero al transborde de fronteras proporcionado por la globalización.

“La teoría del imperialismo cultural estadounidense presupone que la globalización cultural es una americanización unilateral y unidireccional de una ‘hiperpotencia’ hacia los países ‘dominados’. La realidad es más matizada y más compleja: hay homogeneización y heterogeneización a la vez. Lo que tenemos es un auge del *entertainment mainstream* global, en gran parte estadounidense, y la constitución de bloques regionales. Además, las culturas nacionales se refuerzan en todas partes, aunque el ‘otro’ referente, la ‘otra’ cultura sea cada vez más la estadounidense. Por último, todo se acelera y todo se mezcla: el *entertainment* estadounidense es producido con frecuencia por multinacionales europeas, japonesas o ahora también indias, en tanto que las culturas locales son cada vez más producidas por Hollywood. En cuanto a los países emergentes, su intención es estar presente en estos intercambios y competir con el ‘imperio’. Esta guerra cultural pone por lo tanto en juego a numerosos actores. La globalización e Internet reorganizan todos los intercambios y transforman a las fuerzas contendientes. De hecho, redistribuyen las cartas.” (MARTEL, 2011: 417)

Así como la historiografía cultural que nos fue impuesta, la práctica artística también está todavía muy anquilosada en la perspectiva eurocéntrica, a pesar de la globalización y los cambios geopolíticos que son productos de esta. Y esto se da por un elemento que, aunque sea muy importante, es frecuentemente dispensado de los análisis sobre las influencias de las prácticas artísticas: el poder. Entre tantas manifestaciones de poder existentes, lo que será abordado a continuación es el poder que se dice “blando o “suave”, casi siempre disfrazado de abstracto, pero con efectos visiblemente concretos.

Se conoce como *soft power* (o *poder blando*) el poder simbólico de un país, responsable directo de su prestigio en el escenario internacional. Una vez que “la nación es una comunidad política imaginada, donde se desconoce a la mayoría de los miembros que la integran, y su comprensión requiere entender la manera en que la comunidad se autopercibe o se imagina” (VALENZUELA ARCE, 2000: 20-21), conocer bien el modo como su pueblo se percibe y pensar en modos de *vender* una imagen de su país es deber de los jefes de gobierno y de Estado, con el apoyo de su equipo diplomático y gestores culturales.

Esto incluye los elementos y prácticas – clichés o no – que configuran su patrimonio cultural, tanto lo material cuanto lo inmaterial. A diferencia del *hard power*, que consiste en los recursos físicos de un país – extensión territorial, acceso al mar, reservas de agua potable, fuentes de energía, infraestructura, población, ejércitos y capacidad bélica –, el poder blando se caracteriza por el acervo simbólico y por la capacidad creativa de sus habitantes – o sea, su capacidad de seducción. Joseph Nye Jr., autor que lo nombró así por primera vez, explica la diferencia entre los dos conceptos de la siguiente forma:

“Todo el mundo está familiarizado con el poder duro. Sabemos que las fuerzas militares y económicas a menudo pueden hacer que otros cambien de posición. El poder duro puede basarse en incentivos (‘zanahorias’) o amenazas (‘palos’). Pero a veces puede obtener los resultados que desea sin amenazas o recompensas tangibles. La forma indirecta de obtener lo que desea a veces se ha denominado ‘la segunda cara del poder’. Un país puede obtener los resultados que desea en la política mundial porque otros países, admirando sus valores, emulando su ejemplo, aspirando a su nivel de prosperidad y apertura, quieren seguirlo. En este sentido, también es importante marcar la agenda y atraer a otros en la política mundial, y no solo obligarlos a cambiar con amenazas de fuerza militar o sanciones económicas. Este poder blando, hacer que otros quieran los resultados que usted desea, coopta a las personas en lugar de coaccionarlas.

El poder blando se apoya en la capacidad de moldear las preferencias de los demás. A nivel personal, todos estamos familiarizados con el poder de atracción y seducción. En una relación o un matrimonio, el poder no reside necesariamente en la pareja mayor, sino en la misteriosa química de la atracción.” (NYE Jr., 2004, pos. 213)¹⁴

14 Mi traducción del original en inglés: “Everyone is familiar with hard power. We know that military and economic might often get others to change their position. Hard power can rest on inducements (“carrots”) or threats (“sticks”). But sometimes you can get the outcomes you want without tangible threats or payoffs. The indirect way to get what you want has sometimes been called “the second face of power”. A country may obtain the outcomes it wants in world politics because other countries – admiring its values, emulating its example, aspiring to its level of prosperity and openness – want to follow it. In this sense, it is also important to set the agenda and attract others in world politics, and not only to force them to change by threatening military force or economic sanctions. This soft power – getting others to want the outcomes that you want – co-opts people rather than coerces them.

La guerra por prestigio se dio principalmente por una geopolítica de colonización lingüística en la cuál los estadounidenses lograron imponer su idioma como lengua franca – habiendo vencido a los franceses en esa disputa luego pasada la Segunda Guerra Mundial. Sobre esto, Yves Lacoste comenta que:

“La mundialización del inglés americano se hace también indirectamente por medio de una serie de fenómenos culturales más o menos asociados unos a otros: por el cine americano, a pesar de que la mayor parte de las películas exportadas por los EEUU son doblados en la lengua del país de importación, y especialmente por la enorme masa de producciones musicales que son, día y noche, difundidas por emisoras de radio y televisión del mundo entero. La lengua del *rock* es el inglés, sea cantado por franceses, japoneses o rusos, y poco importa que el sentido de las palabras no sea comprendido. Él contribuye para mantener en la moda todo lo que es americano.” (LACOSTE, 2005: 11)¹⁵

No es de extrañar, por tanto, la presencia masiva de institutos de cultura mantenidos por un país en territorios extranjeros, como la Alianza Francesa o el Instituto Cervantes (MADEIRA FILHO, 2016). A una de las ediciones recientes de la FLIP¹⁶, el evento literario de mayor prestigio en Brasil, el gobierno de Francia envió una comisión y reunió a las empresas editoriales participantes para indagar sobre las razones por las cuales había disminuido el número de autores franceses publicados por ellas en el país y para ofrecer subsidios para la traducción y publicación de esos autores en lengua portuguesa. Martel afirma que:

Soft power rests on the ability to shape the preferences of others. At the personal level, we are all familiar with the power of attraction and seduction. In a relationship or a marriage, power does not necessarily reside with the larger partner, but in the mysterious chemistry of attraction.”

15 Mi traducción del original en portugués: “A mundialização do inglês americano se faz também indiretamente por meio de uma serie de fenômenos culturais mais ou menos associados uns aos outros: pelo cinema americano, a pesar de a maior parte dos filmes exportados pelos EUA serem dublados na língua do país de importação, e especialmente pela enorme massa de produções musicais que são, dia e noite, difundidas por emisoras de rádio e de televisão do mundo inteiro. A língua do *rock* é o inglês, seja ele cantado por franceses, japoneses ou russos, e pouco importa que o sentido das palavras não seja compreendido. Ele contribui para manter na moda tudo o que é americano.” (LACOSTE, 2005: 11)

16 Feria Literaria Internacional de Paraty, en el estado de Río de Janeiro.

“Asistimos pues a una transformación radical de la geopolítica de los intercambios de contenidos culturales y mediáticos. El miedo a la hegemonía estadounidense – una obsesión en París como en Roma – parece ahora ya un concepto no pertinente en Mumbai o en Tokio. En Irán, en India o en China hay millones de personas que no conocen a Michael Jackson ni a Madonna. En Seúl, en Taiwán y en Hong Kong hoy temen más la hegemonía china o japonesa que la estadounidense; en Argentina tienen más miedo a México o Brasil; en Japón y en India desconfían de China más que de Estados Unidos. Estados Unidos sigue siendo un socio o un adversario, pero ya no es el único que maneja el *soft power*, que produce contenidos y los exporta.” (MARTEL, 2011: 423)

Los países de cultura “hegemónica” hoy enfrentan la competencia de los países emergentes, pero no solo esta. Hay también una disputa entre las “viejas hegemonías” para recuperar su influencia. Cristina González, al evaluar el papel de la lengua española como elemento unificador, comenta que “en 1970 el español había remplazado al francés como la lengua más estudiada en las universidades norteamericanas, donde en 1995 el español tenía más estudiantes que todas las otras lenguas juntas” (GONZÁLEZ, 2003: 191). Y analiza la declaración del presidente Mitterand, en un discurso ante el Parlamento Europeo en 1995, sobre pronunciar su discurso en francés por ser esta una lengua amenazada por el inglés y el español: “Esta declaración es interesante por dos razones. En primer lugar, presenta a las lenguas inglesa y española como más fuertes que el francés y como relacionadas entre sí. En segundo lugar, señala la importancia de preservar los idiomas pequeños. Son dos puntos importantes.” (idem: 192)

Hay toda una parafernalia estratégica por parte de los poderes estatales que financia becas de estudios, premios artístico-literarios y producciones de cine que atiendan a los intereses de la manutención de los discursos de sus patrocinadores. En otras palabras, tales incentivos económicos visan a la manutención del *status quo*. Hoy es sabido que autores como George Orwell y Hannah Arendt tuvieron incentivos a la publicación y traducción de sus obras debido a sus colaboraciones con los servicios de inteligencia, que consistían en impregnar sus obras con discursos ideológicos favorables a los países que

los premiaban, así como denunciar a otros artistas y escritores afines al comunismo (SAUNDERS, 2008).

La guerra simbólica es una búsqueda por prestigio. Y, aunque se pueda pensar que es una novedad política surgida con la Tercera Revolución Industrial, existe desde la Antigüedad Clásica. La guerra del Peloponeso, entre Esparta y Atenas todavía es considerada el modelo para todas las guerras existentes, sean simbólicas, sean armadas. Y Tucídides abordaba la preocupación de Címon por la manutención del prestigio ateniense:

“Címon, además de admirar las cualidades espartanas y desear que fuesen, de cierto modo, incorporadas por los atenienses, entendía con gran lucidez, que la alianza entre Atenas y Esparta era fundamental para ambas y para la unidad griega. Esparta, potencia terrestre y agrícola, sin intereses externos al Peloponeso y Atenas, potencia marítima, comercial y cultural, con grandes intereses internacionales, no tenían motivos para antagonizar entre ellas y se fortalecían recíprocamente- con su alianza. Fue esa la política de Címon, mientras perduró su liderazgo sobre Atenas, que llevó a Esparta a no sentirse amenazada por el imperio ateniense, no obstante, con cierto celo de los espartanos por el prestigio internacional de aquella.” (JAGUARIBE: p. XXVIII)¹⁷

Aunque teóricos realistas antiguos (Tucídides), modernos (como Maquiavelo) y los neorealistas contemporáneos (Raymond Aron, por ejemplo) ya hablaban del poder sobre conceptos como “virtud” y “prestigio”, fue el teórico neoliberal Joseph Nye Jr. quien creó el término *soft power*, describiéndolo como un atractivo que inspira competencia y facilita la persuasión en la política global (KEOHANE, 2008: 709). Este tipo de poder dependería de las creencias que los seres humanos poseen y de la forma en la que ellos procesan las informaciones que reciben.

17 Mi traducción del original en portugués: “Címon, ademais de admirar as qualidades espartanas e desejar que fossem, de certo modo, incorporadas pelos atenienses, entendia, com grande lucidez, que a aliança entre Atenas e Esparta era fundamental para ambas e para a unidade grega. Esparta, potência terrestre e agrícola, sem interesses externos ao Peloponeso e Atenas, potência marítima, comercial e cultural, com grandes interesses internacionais, não tinham motivos para se antagonizarem e se fortaleciam reciprocamente - com sua aliança. Foi essa política de Címon, enquanto perdurou sua liderança sobre Atenas, que levou Esparta a não se sentir ameaçada pelo império ateniense, não obstante certo ciúme dos espartanos como prestígio internacional daquela.” (JAGUARIBE: p. XXVIII)

“El poder blando no es simplemente lo mismo que la influencia. Después de todo, la influencia también puede descansar en el poder de las amenazas o los pagos. Y el poder blando es más que solo persuasión o la capacidad de mover a las personas mediante argumentos, aunque eso es una parte importante de ello. También es la capacidad de atraer, y la atracción a menudo conduce al consentimiento. En pocas palabras, en términos de comportamiento, el poder blando es un poder atractivo. En términos de recursos, los recursos del poder blando son los activos que producen tal atracción.” (NYE Jr., 2004: pos. 231)¹⁸

Y el poder blando debería ser tomado más en serio por los países llamados periféricos de lo que generalmente es. Porque su actuación se relaciona con la preservación del patrimonio cultural (material e inmaterial) de sus países, resultando también en la propagación de sus discursos, perspectivas e ideologías.

“El patrimonio es también la lengua que uno usa, las lenguas que nos apropiamos, las obras que es preciso saber conservar vivas. Los Estados se preocupan ante todo por preservar, proteger y valorar el patrimonio nacional. La universalidad de la idea de cultura trasciende a las contingencias regionales o nacionales; las obras de arte, las creaciones poéticas, deberían ser el bien común del género humano en su totalidad.” (HELL, 1986: 148)

Las potencias hegemónicas suelen dar una especial importancia a este poder. Ejemplo claro de eso es el balance de poder entre los Estados Unidos de Norteamérica y la ex Unión Soviética durante la Guerra Fría: aunque existiera un “empate técnico” en razón del poder duro (*hard power*) – o tal vez hasta incluso un poder mayor de este tipo por parte de los soviéticos – los estadounidenses consiguieron desequilibrar la balanza a su favor por haber concentrado mayor poder blando – y por esto hay quienes puedan considerar a los EUA

18 Mi traducción del original en inglés: “Soft power is not merely the same as influence. After all, influence can also rest on the hard power of threats or payments. And soft power is more than just persuasion or the ability to move people by argument, though that is an important part of it. It is also the ability to attract, and attraction often leads to acquiescence. Simply put, in behavioral terms soft power is attractive power. In terms of resources, soft power resources are the assets that produce such attraction.”

como el país vencedor de la Guerra Fría. Para Valente, la guerra – declarada o no – es una constante:

“Los estados disputan por el poder, aunque no estén en guerra. Se disputan en el campo económico, cultural, bélico (incluso sin conflicto), científico y en prácticamente todos los ámbitos de la vida social colectiva. Las disputas pueden resultar en guerras, pero lo que las distingue es el ataque. (...) No hay regulación para el ataque. Puede presentarse en las más variadas formas, en diferentes momentos e intensidades. Puede ser declarado, si se declara la guerra, pero puede ser enmascarado y casi imperceptible, aunque no menos dañino. El ataque de guerra solo se puede contener con la defensa, que no es más que un ataque al ataque (que no debe confundirse con un contraataque). En las guerras no declaradas, los ataques pueden ser militares, pero también culturales, psicológicos, económicos (en el caso de sanciones comerciales y bloqueos, como los de Estados Unidos a Cuba) y (...) de información.” (VALENTE, 2007: 60-61)¹⁹

Nye Jr. (2004: 908-913) afirma que la capacidad de atracción de la cultura popular estadounidense fue el factor fundamental para el objetivo de su política externa de aumentar su área de influencia y destaca la importancia de la cultura en ese proceso: “mucho antes de que el Muro de Berlín cayera en 1989, ya había sido penetrado por la televisión y por las películas (occidentales)”²⁰. El diccionario de Relaciones Internacionales de Silva & Gonçalves, al definir la acepción *poder internacional*, afirma que: “Coerción económica, imperialismo cultural, amenaza de represalia política y hasta el

19 Mi traducción del original en portugués: “Os Estados disputam poder, mesmo não estando em guerra. Disputam nos campos econômico, cultural, bélico (mesmo sem conflito), científico e em praticamente todas as esferas da vida social coletiva. Disputas podem resultar em guerras, mas o que, neste caso, as diferencia é o ataque. (...) Não há regulamentação para o ataque. Ele pode vir das mais variadas formas, nos mais diferentes tempos e intensidades. Pode ser declarado, se a guerra for declarada, mas pode ser mascarado e quase imperceptível, apesar de não menos nocivo. O ataque da guerra só pode ser contido com a defesa, que nada mais é do que um ataque ao ataque (não confundir com contra-ataque). Em guerras não declaradas, os ataques podem ser de ordem bélica, mas também cultural, psicológica, econômica (no caso das sanções e bloqueios comerciais, como os dos EUA a Cuba) e (...) de informação.”

20 Mi traducción del original en inglés: “Long before the Berlin Wall fell in 1989, it had been pierced by television and movies.” (NYE Jr., 2004: pos. 912)

mismo uso de la guerra son algunos de los instrumentos disponibles para el ejercicio del poder.”²¹

1.1 Colonización Cultural

La reconfiguración del mundo en una división en Estados Nacionales sucedió a partir de las grandes navegaciones del siglo XV, que posibilitaron a los europeos el tomar en cuenta la dimensión real del planeta. Más que buscar mercados, el proceso de colonización buscaba “zonas de influencia” para las cuales exportarían no solamente sus productos, sino también sus ideologías, religiones, lenguas y comportamientos. Y este fue un proceso claramente arbitrario e ignorante en relación con las configuraciones sociales y de poder preexistentes en las regiones que “conquistaban”. Obviamente esto se tradujo en conflictos que todavía perduran en las “excolonias políticas”²².

Estas prácticas coloniales han sido impulsoras del proceso de “hibridación cultural”, aunque hasta el siglo XX no se llamase de esta forma. Sin embargo, Nicolas Bourriaud afirma que tal concepto es típicamente postmoderno, habiendo sido de hecho “una máquina de disolver cualquier singularidad verdadera bajo la máscara de una ideología ‘multiculturalista’; máquina de borrar el origen de los elementos ‘típicos’ y ‘auténticos’ que ella injerta en el tronco de la tecnoesfera occidental.” (BOURRIAUD, 2009: 11).

John Kraniauskas menciona que tal concepto – hibridez – se relaciona con una cierta epistemología de la modernidad, con sus características locales específicas y significación política. Al comentar el proceso de transculturación por medio de la traducción y reducción, comenta que:

“La relación del alfabeto de la lengua española con la voz guaraní a la que sobrecodifica podría pensarse como símil de la famosa imagen colonial de

21 Mi traducción del original en portugués: “Coerção econômica, imperialismo cultural, ameaça de retaliação política e até mesmo o uso da guerra são alguns dos instrumentos disponíveis para o exercício do poder.” (Silva & Gonçalves, 2010: 210)

22 Doy énfasis a las comillas en “excolonias políticas” porque siguen siendo colonias culturales e ideológicas bajo muchos puntos de vista. Por eso no se descarta la posibilidad de que sean vistas como colonias políticas, aunque no más de modo oficial, por su submisión a las órdenes de sus antiguas o nuevas “metrópolis”.

la iglesia construida encima de la pirámide mexicana: la estrategia implicaba la reutilización de formas de ritual ya dadas, apropiándose de ellas dentro de nuevos circuitos de significación. (...) en otras palabras, (que) la voz guaraní es un efecto de la lengua española.” (KRANIAUSKAS, 2015: 82)

Los países colonizadores suelen manejar el *soft power* como un proyecto de Estado. Cabe entonces a los países llamados periféricos que elaboren sus propios proyectos, incentivando ciudadanos que se apropien de la práctica artística y generando productos – no necesariamente en el ámbito mercadológico – que contemplen los discursos de sus propias culturas. Indagado sobre la comparación de importancia entre Harvard y Hollywood, el poeta Carl Sandburg afirmó, en 1961, que Hollywood no era tan honesta como Harvard, sin embargo, sus efectos llegaban más lejos (NYE Jr., 2004: 878).

El cine indio copió la fórmula de los musicales hollywoodenses y fundó su propia industria, Bollywood – así como los grandes musicales de EUA en las décadas de 1940 y 1950 también se habían apropiado de la estética nazi de Leni Riefenstahl. Ballerini comenta que “solo en el año 2000 el gobierno indio reconoció el cine como industria esencial, casi un siglo después que Washington hubiera hecho lo mismo con Hollywood” (Ballerini, 2017: pos. 1169)²³. Y aunque sufra mucha resistencia por parte de los exhibidores occidentales, el cine bollywoodense posee un alcance que va desde Senegal hasta el extremo este de Rusia, pasando por países que tradicionalmente boicotean o prohíben el cine hollywoodense, como Irán.

Así como en India, es común el reconocimiento tardío del capital cultural como riqueza y poder de un país. Pero es cierto que hoy algunos de los países periféricos vienen solidificando sus industrias creativas, aunque con enfoque en el consumo cultural interno. Si la India utiliza el cine como poder blando para llevar su cultura a otros países, México, con una diversidad cultural tan amplia como la India, usa su capital simbólico predominantemente para atraer turismo. Lo que muchos estadistas y gestores culturales no perciben es que, al valorar las artes y cultura de su país y exportarlas, se genera una ganancia

23 Mi traducción del texto en portugués: “apenas em 2000 o governo indiano reconheceu o cinema como indústria essencial, quase um século depois de Washington ter feito o mesmo com Hollywood” (BALLERINI, 2017: pos. 1169)

intangibles e incalculables, sin embargo, indiscutiblemente poderosa: carisma, definido como una especial capacidad para atraer o fascinar.

“Otros escépticos se oponen al uso del término ‘soft power’ en la política internacional porque los gobiernos no tienen el control total de la atracción. Gran parte del poder blando estadounidense ha sido producido por Hollywood, Harvard, Microsoft y Michael Jordan. Pero el hecho de que la sociedad civil sea el origen de gran parte del poder blando no refuta su existencia. En una sociedad liberal, el gobierno no puede ni debe controlar la cultura.” (NYE Jr., 2004: pos. 409)²⁴

Por más que algunos mexicanos se irritan con los clichés dichos sobre su país en el exterior – y que perciban que lo que más fascina a individuos de otro país no siempre es exactamente lo que agrada al ciudadano mexicano – es innegable el poder de los productos de la cultura popular televisiva que son responsables por el reconocimiento de México en el mundo, más que las características culturales más arraigadas, como el repertorio prehispánico, por ejemplo.

Hay niños en Brasil que no saben donde queda México en el mapa, pero sueñan en pasar las vacaciones en Acapulco debido al episodio del programa El Chavo del 8 (“Chaves”, en Brasil)²⁵, que fue grabado allá. Visité en 2013 y en 2020 el hotel que sirvió de locación para las grabaciones y constaté que es el lugar donde los brasileños se hospedan en aquella ciudad. Los empleados del hotel hablan portugués, y hay, inclusive, promoción de eventos dedicados a la nostalgia, como “el día del Chavo”, cuando los empleados y huéspedes –

24 Mi traducción del original en inglés: “Other skeptics object to using the term “soft power” in international politics because governments are not in full control of the attraction. Much of American soft power has been produced by Hollywood, Harvard, Microsoft, and Michael Jordan. But the fact that civil society is the origin of much soft power does not disprove its existence. In a liberal society, government cannot and should not control the culture.”

25 Si por citar una vez más este programa de televisión le causo molestia a usted que lee esta tesis, muy probablemente usted es de nacionalidad mexicana, lo que apoya lo que he dicho sobre los símbolos del *soft power* no estaren vinculados a una especie de “gusto nacional”, sino a discursos hechos para exportar la imagen del país con características de potencial carismático. Joseph Nye comenta que “los intereses comerciales en una economía capitalista buscan mercados amplios que a menudo resultan en denominadores culturales mínimos comunes. Algunos creen que la cultura popular estadounidense seduce a través de la pura fuerza del marketing y la promesa de placer. Muchos intelectuales y críticos desdeñan la cultura popular debido a su crudo comercialismo. Consideran que proporciona entretenimiento masivo en lugar de información y, por lo tanto, tiene pocos efectos políticos. Ven la cultura popular como un opiáceo anestésico y apolítico para las masas.” (NYE Jr., 2004: pos. 871)

brasileños predominan en ese día – se visten como Chavos, Kikos, Chilindrinas y Doñas Florindas. Las novelas mexicanas son un éxito absoluto en Brasil. “La Usurpadora” ya fue transmitida once veces, siempre con alta audiencia, hasta la fecha en que este texto fue escrito. RBD, Thalía, Gómez Bolaños, Cantinflas, tacos, tequila, sombreros, máscaras de lucha libre, playas paradisíacas y desiertos de cactáceas forman el imaginario colectivo acerca del país, y esto se traduce en carisma²⁶.

Y no hay posesión de bomba atómica o poder económico que consigan superar la fuerza del carisma sin el uso de la fuerza o el miedo. La fuerza y el miedo – o sea, la coerción – son usados por otros medios, como por la construcción del enemigo en estas narrativas: la industria cultural – de masa por excelencia – incita a su público/espectador. Sobre esta incitación de masas, Lucrecia Escudero Chauvel, discutiendo la construcción del “demonio” en la era global, afirma que “tanto la prensa como la televisión se han vuelto – o tal vez siempre lo fueron – mecanismos globales de alfabetización planetaria” (CHAUVEL, 2005: 162).

En la difusión de la cultura está implícita la difusión de información. Valente afirma que “el objetivo inicial de todas las estrategias de comunicación de los Estados en sus avances en otros países es la opinión pública. (...) Nos parece claro que este tipo de estrategia, cuando desarrollada por el Estado hacia otro país, tiene a la opinión pública como objetivo inmediato, pero no como fin. El gobierno extranjero, sí, es el fin de las acciones” (VALENTE, 2007: 57)²⁷.

La colonización promovió la escisión de las culturas nativas y generó híbridos irreversibles en las prácticas artísticas. El Diccionario Crítico de Políticas Culturales define el cisma cultural de la siguiente forma:

“Su primera consecuencia es la negación de las culturas populares autóctonas, confinadas en concentraciones de variada naturaleza (folclórica,

26 Ojo: que se quede claro que no se trata de usar un producto de la industria cultural mexicana para “colonizar” a otros países de Latinoamérica.

27 Mi traducción del original en portugués: “O alvo inicial de todas as estratégias de comunicação dos Estados em suas investidas em outros países é a opinião pública. (...) Parece-nos claro que esse tipo de estratégia, quando elaborada pelo Estado para outro país, tem a opinião pública como alvo imediato, mas não como fim. O governo estrangeiro, sim, é o fim das ações.”

comunidades religiosas, etc...) o simplemente eliminadas. Por la división cultural, las comunidades colonizadas son separadas de su propia cultura, que es en el proceso estacionada al margen de la nueva dinámica cultural colonizadora y transformándose poco después en vestigio histórico.” (COELHO, 1997:92)²⁸

Kraniauskas (2015: 56) recuerda que la modernidad latinoamericana tiene un carácter específico, transcultural, en su relación con la tradición. Hubo en el movimiento modernista brasileño una intención de retorno a los orígenes, de valorización de la cultura nacional por medio del movimiento antropofágico. Se trataba de reproducir relecturas de las estéticas de las vanguardias europeas con adaptaciones para el entorno brasileño, sin embargo, por más que los artistas brasileños cortasen el vínculo con los europeos en relación al contenido de las obras, en muchos casos todavía estaban colonizados. Walter Mignolo comenta la “desoccidentalización del arte” afirmando que esta se encuentra en “una perspectiva en la que el valor del arte no es el del mercado o el de la *comunião* global de propósitos, discursos y soportes, sino prácticas artísticas que tienen como objetivo desligarse de la hegemonía imperial que suponen los valores estéticos occidentales.” (MIGNOLO, 2015: 440). El proceso de descolonización no es fácil, ni rápido, y costó casi un siglo después de la Semana del Arte Moderno de Brasil para que volviéramos a discutir estrategias para eso.

Para Paulo Herkenhoff, en el arte contemporáneo, diferente del moderno, en América Latina se abandona el entendimiento del arte como historia de estilos o de imágenes para de ella extraer problemas a desarrollar, además de dejar de importar vanguardias. “Ya no es pertinente la noción de ‘influencia’. No hay más modelos a copiar en esa *episteme* visual” (HERKENHOFF, 2006: 367)²⁹.

La relación del artista de la colonia con su “metrópoli” es bien ilustrada por el artista Luis Camnitzer así:

28 Mi traducción del texto en portugués: “Sua primeira consequência é a negação das culturas populares autóctones, confinadas em bolsões de variada natureza (folclóricos, comunidades religiosas, etc.) ou simplesmente eliminadas. Pela cisão cultural, as comunidades colonizadas são separadas de sua própria cultura, que é no processo estacionada à margem da nova dinâmica cultural, sem ser agregada à nova cultura colonizadora e transformando-se aos poucos em vestígio histórico.” (COELHO, 1997: 92)

29 Mi traducción del texto en portugués: “Já não é pertinente a noção de ‘influência’. Não mais existem modelos a copiar nessa *episteme* visual.” (HERKENHOFF, 2006: 367)

“Un imperio tiene una cultura por diseminar, aunque sea esta una simple colección de hábitos. (...) La cuestión para el artista de la colonia es: al tomar parte en el juego del arte metropolitano, ¿será que él realmente está solo posponiendo la liberación de la colonia a la cual pertenece? Hay una paradoja en la creación de productos culturales cuando no hay ninguna cultura para justificarlos. América Latina lleva cinco siglos de historia de ser una colonia, sin ninguna pausa para asumirse a sí misma. La tarea permanece – construir la propia cultura, encontrar una identidad cultural. El artista, en lugar de trabajar en este problema, mantiene la misma actitud de los restaurantes chinos en los países occidentales: un restaurante chino se somete voluntariamente a la imagen que la cultura metropolitana tiene de él.” (CAMNITZER, 2006: 269)³⁰

1.2 El papel del arte en el proceso de descolonización

Los problemas surgidos con la colonización se convierten en nuevos problemas en los países que dejan de ser colonias. El continente africano es el ejemplo más nítido de esto, una vez que la artificialidad de sus fronteras, muchas dibujadas en líneas rectas, forzaron la existencia de Estados Naciones donde antes se configuraban tribus sin idioma en común ni afinidades culturales o religiosas.

“Las rivalidades entre los distintos grupos habían sido estimuladas por los colonizadores como forma de dominación y dejaban una herencia trágica, expresa en el problema de las minorías del ‘tribalismo’, bien como en el antagonismo entre asimilados y no asimilados a la cultura europea.” (VISENTINI & PEREIRA, 2010: 254)³¹

30 Mi traducción del texto en portugués: “Um império tem uma cultura para disseminar, mesmo quando essa cultura é apenas uma coleção de hábitos. (...) A questão para o artista da colônia é a seguinte: participando do jogo da arte metropolitana, será que ele realmente está apenas adiando a liberação da colônia à qual pertence? Existe um absurdo na criação de produtos culturais quando não há nenhuma cultura para justificá-los. A América Latina tem cinco séculos de história de ser uma colônia, sem nenhuma pausa para assumir a si mesma. A tarefa permanece - construir a sua própria cultura, achar uma identidade cultural. O artista, em vez de trabalhar nesse problema, mantém a mesma atitude dos restaurantes chineses nos países ocidentais: um restaurante chinês se submete voluntariamente à imagem que a cultura metropolitana tem dele.”

31 Mi traducción del texto en portugués: “As rivalidades entre os distintos grupos havia sido estimulada pelos colonizadores como forma de dominação e deixavam uma herança trágica, expressa no problema das minorias e do “tribalismo”, bem como no antagonismo entre assimilados e não assimilados à cultura europeia.” (VISENTINI & PEREIRA, 2010: 254)

La descolonización es importante en el proceso elaborativo del poder blando por diversas razones: el registro de una narrativa propia, distinta de la eurocéntrica; la valorización de culturas y saberes periféricos; y, sobre todo, la reconexión con el entorno social. Mientras que los llamados países centrales se valen de su infraestructura productiva para emitir discursos por medio de la industria cultural (sobre todo la fonográfica y cinematográfica), sus ex colonias (salvo algunos casos bastante representativos, sin embargo, no tan consolidados, como México e India) carecen de objetos de exportación de sus narrativas. Para Suazo, “el arte contemporáneo ha reorientado su agenda política, no sólo hacia temas ‘políticamente correctos’, como los derechos humanos y civiles, la ecología, la identidad y la alteridad, sino también hacia el desenmascaramiento crítico de los modelos de representación vigentes.” (SUAZO, 2000: 3).

Si por un lado compete a los estados periféricos elaborar políticas que den cuenta de esta misión, por otro, compete a los artistas la búsqueda por una estética propia que se desvincule de las otras estéticas y, principalmente de los formatos *mainstream* que circulan en los espacios culturales. Para Camnitzer, el artista, en las áreas coloniales, equivaldría a algo entre un bufón y un portavoz, en un rol no tan definido en el cual él sería una de las grietas por las cuales la presión informativa del Imperio sigue infiltrándose.

“Es raro que la expresión ‘Arte Colonial’ sea llena solo por connotaciones positivas y que se refiera solo al pasado. En realidad ella se pasa en el presente, y con benevolencia es llamada ‘estilo internacional’. Con menos cortesía, tiende a ser epígona, derivada, y a veces incluso oportunista.” (CAMNITZER, 2006: 268)

Era en nombre de una voluntad occidental de universalizar el arte que, según Gervereau (2007: 152) muchas veces se incluía en la pintura formas de creación rituales que tenían relación con otra función que no la de nuestro actual deleite en los museos o galerías. Veo justamente el arte contemporáneo como el que abre mayores posibilidades para que las nuevas formas de expresión salgan a relucir. Bourriaud comenta al respecto:

“La aparición de un ‘arte contemporáneo’ en Corea del Sur, en la China o en África del Sur refleja el estado de cooperación de una nación con el proceso de la mundialización económica, y la entrada de sus habitantes en el escenario artístico internacional se deduce directamente de los cambios políticos que sucedieron.” (BOURRIAUD, 2009: 194)

Irónicamente, pienso desde una observación empírica, que es el mercado de las artes (sector privado) quien viene rescatando las prácticas decoloniales en las artes, por medio de las ferias y bienales internacionales de arte contemporáneo. Por más que se preserve un carácter elitista en estos eventos, es por medio de ellos que artistas de regiones “periféricas” consiguen insertar sus narrativas en el *mainstream* artístico global. Las galerías participantes, en búsqueda de espíritu pionero en la presentación de nuevas formas de expresión, también poseen un papel fundamental en este proceso, con apertura de convocatorias, residencias artísticas y un proceso curatorial bastante *sui generis*³², por más que su objetivo final sea el lucro financiero. Mignolo comenta que:

“cuando hablamos de arte y estéticas/*aesthesis* descoloniales estamos hablando y llevando a la práctica algo diferente. El objetivo fundamental de ambos es la sanación de la herida estética colonial más que ‘el éxito’ en los circuitos comerciales. Uno es el proyecto del ‘éxito’ y el otro es el proyecto de la ‘sanación’ (en el sentido de descolonización de la sensibilidad moderna, posmoderna y altermoderna). Por lo tanto, la ‘rebeldía moderna, posmoderna, altermoderna’ es distinta a la ‘desobediencia descolonial’. La primera responde a la sensibilidad europea, la segunda a la sensibilidad descolonial.” (MIGNOLO, 2015: 439)

Anna María Guasch (2016: 156) habla sobre el lucro simbólico que una ciudad adquiere al ser anfitriona de una bienal de artes: “El glamour y el prestigio de la bienal dotan de un nombre de marca a la ciudad, en vista de lo cual las bienales deberán asumir una doble tarea: destacar la singularidad de un lugar, una región y su cultura como forma de cultivar a un público nacional y de seducir

³² Anna María Guasch reflexiona sobre esto: “¿Cómo puede el curador trabajar tanto dentro del pensamiento canónico como más allá de este?” (GUASCH, 2016: 152)

a otro internacional y atraer a artistas internacionales al emplazamiento local”. Y destaco “seducir a otro internacional” como punto fundamental de este discurso. De eso se trata el *soft power*: seducir por medio de la promoción de un discurso.

El evento de artes Documenta, en su 14^a edición (2017), por ejemplo, apostó a la descentralización territorial, habiendo sido realizada no solo en Kassel (Alemania), sino también en Atenas (Grecia) – y ya se comprometió a llevar la próxima edición para Luanda (en Angola). Esto viene ocurriendo desde ediciones anteriores, como la Documenta de Enwezor (2002), que tuvo una participación masiva de artistas de países periféricos como nunca antes, sobre todo oriundos de países africanos. Es evidente que la atracción de estos artistas por una feria promovida por una institución europea, por más que les sea dada la debida visibilidad, también representa una nueva forma de colonización. ¿No sería una forma de mimetismo? Homi Bhabha define esto como “una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se ‘apropia’ del Otro cuando éste visualiza el poder” (BHABHA, 1994: 112). Sí, porque aunque muchos agentes son las periferias, son los centros quienes imponen la norma de cómo, cuándo y bajo qué condiciones deben hablar los subalternos.

Tal idea me remite a la cuestión de legitimación/deslegitimación discutida por la perspectiva de Lyotard. Considerando como expresión narrativa identitaria lo que el autor resume a “relato”, el modo de legitimación de la modernidad, que reintroduce el relato como validación del saber ya lo enseñaba como insuficiente para dar una versión completa sobre la legitimación. En la sociedad (post-industrial) y en la cultura contemporánea (postmoderna) el gran relato ha perdido su credibilidad, es deslegitimado y tratado como especulativo (LYOTARD, 2009: 56-69). Asocio esto al dilema de la insuficiencia del artista para la legitimación de su propio discurso: hay una relación de dependencia institucional (Estado, universidad, museo, galería o mismo la prensa) para que se legitime una forma de expresión.

La feria Art Rio, en Río de Janeiro, reorientó el foco de su curaduría en la edición de 2019³³ para ampliar la participación de artistas brasileños,

33 FORTES, Luana. “ArtRio abre nesta quarta, com foco em arte brasileira”. Revista Select. Link en <https://www.select.art.br/artrio-abre-nesta-quarta-com-foco-em-arte-brasileira/>, publicado en 17/09/2019.

que en ediciones anteriores, perdían un considerable espacio frente a los artistas extranjeros.

Sin embargo, no uso tales ejemplos para defender el proteccionismo basado en el nacionalismo, aunque tampoco estoy en contra de la manifestación identitaria pautada en los regionalismos – que son dos cosas bien diferentes, aunque se puedan confundir. El proteccionismo limita, discrimina y es xenófobo. El incentivo al arte no debe ser regido por criterios de este tipo. Lo que defiende es una pluralidad de manifestaciones artísticas cada vez más desvinculada del sentido común encontrado tanto en el ambiente académico como en el mercado del arte, sin resultar, sin embargo, en los clichés y objetificaciones que Bourriaud critica:

“En el espacio ideológico ‘multicultural’, un buen artista no-occidental tiene que mostrar su ‘identidad cultural’, como si él o ella la llevara como un tatuaje imborrable. En consecuencia, el artista se presenta de entrada como enajenado por su contexto, lo que crea una oposición espontánea entre el artista de los países ‘periféricos’ (para quien bastaría presentar su diferencia) y el artista del ‘centro’ (que tiene que manifestar una distancia crítica respecto a principios y formatos de su cultura mundializada). Este fenómeno tiene un nombre: la cosificación.” (BOURRIAUD, 2009a: 193-194)

Esa pluralidad no debe estar sujeta únicamente a la idea de multiculturalismo, idea que Bourriaud apunta (equivocadamente, a mi ver) como solución para el problema del fin del modernismo. La alienación del contexto indicada por él puede generar una “pasteurización” del hecho, sin un discurso identitario. Guasch apunta hacia el peligro del cancelamiento de las diferencias locales, sus identidades y diversidad de culturas por medio de una “agenda utópica de ruptura de fronteras” (GUASCH, 2004: 29), en favor de un mayor control por parte de las estructuras de poder. Y es importante que el arte se presente como producto de un contexto – geográfico, temporal e identitario, no importando si el artista hace parte de aquel contexto o si se apropió de él para darle visibilidad. La “guerra discursiva” no se da solamente entre países,

como en el caso del análisis del poder suave, sino también internamente, por antagonismos de clase que resultan en contingencias históricas. Sobre tales contingencias, Bhabha explica:

“Estas contingencias suelen ser los fundamentos de la necesidad histórica para elaborar estrategias emancipatorias de adquisición de poder (*empowerment*), poniendo en escena otros antagonismos sociales. Para reconstituir el discurso de la diferencia cultural se requiere no un mero cambio de contenidos y símbolos culturales; un reemplazo dentro del mismo marco temporal de representación nunca es adecuado. Se requiere una revisión radical de la temporalidad social en la que puedan escribirse las historias emergentes, la rearticulación del ‘signo’ en el cual las identidades culturales puedan inscribirse. Y la contingencia como el tiempo significativo de las estrategias contrahegemónicas no es una celebración de ‘falta’ o ‘exceso’, o una serie autopetruadora de ontologías negativas. Ese ‘indeterminismo’ es la marca de un espacio conflictivo pero productivo en el cual la arbitrariedad del signo de la significación cultural emerge dentro de los límites regulados del discurso social.” (BHABHA, 1994: 211-212)

O sea, el Estado no puede usar su estructura de poder y transformar el arte en arma política para oprimir y marginalizar internamente las culturas ajenas a su discurso oficial. Arte es discurso, es contexto, pero también es expresión del *sentir*. Yo también diría que involucra una materialidad portadora de sensibilidades, emociones y afectos, lo que propiamente constituye su dimensión estética. Sin eso, una obra de arte es un mero artefacto decorativo. Es visible, por tanto, la necesidad de los Estados de horizontalizar cada vez más las artes, tanto en prácticas, como en discursos, pero también en la accesibilidad a los medios de producción, papel que cabe preferencialmente a las instituciones, en la construcción de un poder simbólico para sus regiones y Estados. Para un gobierno, invertir en arte y cultura es el único modo de fomentar su industria creativa y, con eso, obtener lucros (calculables o no), pero demanda – especialmente en países colonizados – una atención especial a la figura del productor de arte:

“Las concesiones que el artista tiene que hacer en las colonias son más obvias y más dolorosas. En circunstancias normales, el artista no puede vivir de sus habilidades. Tiene uno o más empleos sin relación con su arte. Vende para una pequeña élite nacional o para turistas. Depende de la filantropía del gobierno, por medio de sus exposiciones políticamente corruptas. Tiene siempre delante de sí la permanente opción entre sus principios, la corrupción y las limosnas.” (CAMNITZER, 2006: 272)

También quiero destacar el papel que las artes tienen de descolonizar el *pensamiento*, pues sin esto no hay posibilidad de un proyecto propio, ni de la ganancia mencionada del poder blando. Por su lado, los artistas y creadores precisan aprender a librarse de los modelos ya conocidos de formatos, lenguajes y estructuras, huir de los diagramas obvios y crear nuevas formas de expresión, buscar nuevos soportes (o formas de lidiar con una expresión sin soporte). Julio Le Parc apunta que los jóvenes pintores condicionados (por la enseñanza, la impregnación de ideas que obedecen a esquemas preestablecidos, por el espejismo del éxito etc.) pueden ser estimulados por ciertas evidencias y orientar su trabajo en un sentido diferente (LE PARC, 2006: 201-202).

La descolonización del pensamiento prescinde de la descolonización del *deseo*, deseo este de igualarse al otro, de repetir fórmulas que funcionaron en otros espacios como si estas fueran destinadas al éxito eterno. Eso incluye también la capacidad de *no desear*, ni cuando, ni aquello que no se quiere. Porque, también la obligación de *tener un deseo* ¿no sería una imposición de las sociedades colonizadoras?

Y es de eso que se trata, al fin, el *soft power*: de persuadir al otro (el ciudadano de otro país) a adoptar tu deseo como si fuera su interés. Esto es, hacer que tu visión de mundo, ideología y discurso sean asimilados por el otro como su nueva “normalidad”, bien como estamos siendo obligados a adoptar y aceptar como una nueva normalidad permanente las reglas de confinamiento por la pandemia de 2020.

2. El proyecto *Soft Power* de la pintura: Proceso creativo

Pintar un cuadro, tomar una foto, dibujar una imagen, esculpir una forma o elaborar una instalación que de cuenta de resignificar un patrimonio cultural – y simbólico – no es una tarea simple, cualquier que sean los medios y lenguajes utilizados para ejecutarla plásticamente.

Cuando fui llevado por mi curiosidad a conocer culturas y lenguas de diferentes países y quise organizar estéticamente los repertorios encontrados, empecé a hacerlo por medio del lenguaje que me era más familiar: la pintura. Sin embargo, no había una única estética o lenguaje que pudiera dar cuenta de diferentes realidades culturales.

Mi proyecto artístico, reconozco, no es simple, ni en su elaboración, tampoco en sus *modi operandi* de ejecución y mucho menos en su explicación, aunque “retratar repertorios culturales por medio de palabras” sea una expli-

cación bien resumida que suelo dar para no extenderme tanto cuando hablo de mis obras. En mi trabajo no hay una sola estética en una obra, sino estéticas combinadas. Manejo lo cómico, lo bello, lo feo, lo trágico, dependiendo de cuál sea el discurso de la obra. Pero si hay una estética común a todos es lo típico³⁴ especialmente por estar tratando de representar el pensamiento de estos pueblos, si bien en clave posmoderna. ¿Es posible una actualización de lo típico en la época de la globalización? Sería hablar un poquito de lo local, lo nacional ya no funciona (en el aspecto del arte contemporáneo), pero lo local sí. A cada nuevo trabajo me siento más perdido que al hacer el anterior, no hay fórmula cierta, ni camino seguro. Quizás sea esa inseguridad frente al desconocido que me impulsa a buscar siempre más: más datos que alimenten el proceso creativo, más soluciones plásticas para que no se agoten las posibilidades estéticas y más reflexiones sobre el sentido de lo que estoy haciendo.

A pesar de no considerar mi trabajo figurativo, hay que llevar en cuenta que las letras, palabras, logos, marcas y símbolos que pinto constituyen una *figura* reconocible, así que no me fijo en tales clasificaciones.

34 Por “estética de lo típico” me refiero a la inserción de elementos visuales que remiten a la idea cliché que se tiene de una determinada región, confrontando a esto con lo que percibo, por la mirada, de la realidad que me es transferida durante las entrevistas.

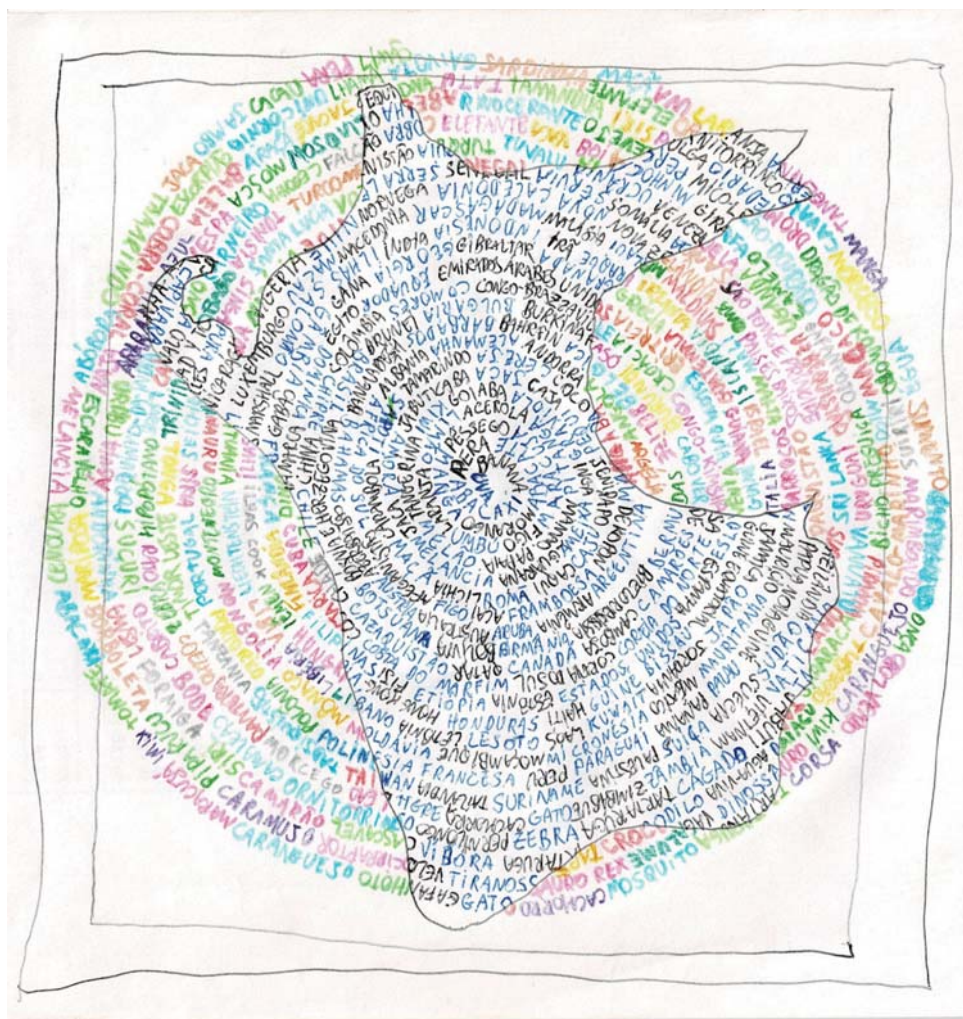


Ilustración 9: Boceto hecho en 2015 para la obra “Perú” (2018)

Cuando empiezo a dibujar un boceto (ver ilustración 9) para una pintura no siempre tengo en mente cómo quiero que se parezca al final, ya que el medio del proceso – que suele ser demorado – a veces me proporciona una necesidad de cambiar lo que estoy haciendo, como fue el caso del cuadro “Perú” (2018), cuyo fondo fue todo repintado (versión final en la ilustración 12) – en color y en formas – después que, ya estando en lo que juzgaba ser la camada final de la pintura de palabras (ver ilustración 10), vi una fotografía de una región peruana (ver ilustración 11) en la cual las montañas habían sufrido un excéntrico proceso erosivo de coloración que sólo existe allí y en el interior de China. No solo llevo en cuenta la cultura “repertorial” de los entrevistados para realizar una obra, la cultura “visual” de un país también es asimilada, y por eso me reto a investigar campos disciplinarios que ni siquiera pertenecen a mi campo de estudios, como geología, geofísica, geopolítica, oceanografía, biología y otros asuntos que me ayudan a diferenciar las regiones representadas. Mieke Bal discurre sobre las conversaciones interdisciplinarias:

“No es de extrañar que, en ocasiones, las conversaciones interdisciplinarias se vuelvan provincianas y quisquillosas. La mejor forma de resolver esa situación es a través de la conversación explícita. Cada participante debe responder tanto a su propia comunidad disciplinar dentro de su terruño como a los ‘extranjeros’ que visita, cuyo lenguaje aún no domina. Aunque un participante haya sido educado en un campo interdisciplinar, ese campo no cubrirá todo el terreno que cubren todos los demás campos implicados, cuyos miembros participan en la conversación. El tener que responder por partida doble es una situación ventajosa, aunque laboriosa.” (BAL, 2016: 11)

El proyecto artístico “Soft Power” es interdisciplinario y las diferentes disciplinas confluyen en las obras de acuerdo con la relevancia que tienen los contextos de cada lugar representado. Ejemplo: en un país que es ampliamente conocido por un determinado motivo voy dar especial atención a este aspecto que me llama la atención a primera vista, investigar las disciplinas concernientes a él y a partir de ahí empezar a planear mi versión para la imagen de este país.



Ilustración 10: Registro del proceso de cambios del fondo de la obra “Perú”, entre 2016 y 2017.



Ilustración 11: Foto de la montaña de Vinicunca, en Perú, publicada en <https://travel.earth/rainbow-mountain-in-peru-overtourism/amp/>

Tomando en cuenta que el color es una cuestión de afectividad, no veo adecuado representar países diferentes con la misma paleta cromática. Lo mismo se da con los materiales: Portugal posee una íntima relación con la confección de azulejos, Grecia e Italia con el mármol y los países africanos con la paja, solo para mencionar algunos casos en que la selección del material de soporte me obliga a ingresar en otros lenguajes artísticos para elaborar una obra que represente su cultura.

Las nuevas tecnologías me han garantizado herramientas indispensables para la realización de las investigaciones “de campo” sin estar en campo. Aplicaciones de comunicación como Skype, WhatsApp, PalTalk, KakaoTalk (la más popular en Corea del Sur), Telegram, y redes sociales como Instagram, Facebook, VKontakt, SoulSeek e incluso ChatRoulette me han permitido la comunicación con ciudadanos de países que no siempre me son accesibles. Por medio de la tecnología recibo de diferentes partes del mundo respuestas a mi encuesta (ver Apéndice A), *selfie*-videos de estas personas hablando sobre sus culturas en su lengua nativa y, sobre todo, fotos. Estos datos se convierten en materia prima de mi proceso.

Amigos que viajan a otros países también me traen material gráfico local (boletos de metro o de acceso a museos, folletos turísticos, periódicos, revistas, rótulos y envases), que catalogo en carpetas que mantengo reuniendo casi obsesivamente con intención de producir una imagen visual sobre aquel lugar. Al discutir el concepto de materialidad en la Historia del Arte, Carmen Bernárdez Sanchís afirma que “cualquier objeto puede informar sobre la sociedad, tanto si es un cuerpo, como si se trata de pantalones vaqueros, teléfonos móviles, cartones de leche, etc.” (SANCHÍS, 2016: 45). Y los objetos que me sirven para el proceso de investigación también pueden ser incorporados a la obra, como ha pasado con las pulseras huicholes en “México I”, el papel de los chocolates Mozartkugeln en “Austria”, o el ticket del trolebus de la CDMX pegado en “México III” (ver ilustración 13). Dice Sanchís sobre la inserción de estos materiales intrusos³⁵:

“más allá de los materiales propios de las Bellas Artes, cuando la presencia física de una obra está constituida por trapos, vestidos, periódicos, cerillas, billetes de tranvía, envoltorios, cuerdas, comida, etc., que poseen una historia propia antes de ser descubiertos y utilizados por el artista, recuperamos recuerdos y emociones a ellos asociados y los proyectamos sobre esa obra. Es decir, de la memoria a largo plazo hemos recuperado recuerdos que se desencadenan al encontrarse con esos materiales. Ese efecto puede llegar a ser muy fuerte y, desde luego, lo es aún más cuando los materiales son reconocibles y pertenecen a la esfera de la vida cotidiana. El espectador puede experimentar curiosidad, agrado, belleza, o repugnancia..., pero no hay duda que reconoce y clasifica inmediatamente esos materiales de una manera muy distinta a como que no lo haría si fueran los materiales propios de las Bellas Artes muy elaborados o imágenes tecnológicas que interponen distancia física entre él y la obra.” (idem: 25-26)

Por andar buscando artistas contemporáneos con prácticas similares, encontré a otros artistas que trabajan con la misma idea. Conoci el *Método*

35 El uso de tales materiales también estuvo presente en la experimentación del collage de Kurt Schwitters en su *Merzbau*, y en las piezas de Rauschenberg.

*Salgari*³⁶. Es un colectivo de producción artística ítalo mexicano integrado por Nina Fiocco, Ulises Matamoros, Rogelio Sánchez y Andrea Balestrero, que hace alusión al escritor italiano Emilio Salgari, que, sin nunca haber salido de su país, escribió varios libros ambientados en otros países de todos los continentes que él solo llegó a conocer por medio de noticias e imágenes encontradas en libros, revistas y periódicos. El colectivo apunta que un siglo después, con el advenimiento del Internet este método de conocimiento de lugares lejanos a través de medios de comunicación se ha vuelto posible y de modo más inmediato. Por eso sus artistas trabajan con la construcción de instalaciones artístico-arquitectónicas que imiten paisajes o arquitectura de lugares remotos, con materiales locales.

La materialidad también es vista por Suazo como parte integrante de un discurso político, en el cual el artista contemporáneo toma parte en una estrategia de comunicación:

“el artista contemporáneo rechaza la frontalidad de sus homólogos de antaño, trasladando su interés a las estrategias de lenguaje y las posibilidades que brindan las tecnologías de la información. Lo político se manifiesta ahora a través de la elección del soporte, la factura y los símbolos empleados que a veces son variaciones lúdicas o paradójicas del código; otras, documentos aparentemente ‘inocentes’ que son introducidos de manera intencional para provocar una reacción crítica en el espectador.”
(SUAZO, 2000: 3)

Muchas veces, por más que tenga una idea visual, un boceto o un plan de cómo quiero realizar la obra, basta recibir una fotografía para cambiar todo el plan que tenía en relación a un cuadro. El papel de la fotografía en mi trabajo de pintura es fundamental para el proceso de apropiación cultural al que *me* someto. Y ese sometimiento es debido a que no puedo estar del todo alejado de mi objeto de representación.

Siempre que estoy “en campo”, las fotos que tomo consisten en fachadas, letreros de tiendas (ilustración 16) , placas de nombres de calles (ilus-

36 Las informaciones sobre el colectivo se encuentran en la página web <https://www.facebook.com/metodosalgari/about/>

tración 14), de señales de tránsito y transporte urbano (ilustración 15) y de estaciones de metro, anuncios publicitarios y marcas (ilustración 17), logos y marcas de productos, señalizaciones y todo lo que tenga una tipografía o forma de comunicar *sui generis*, que identifique aquel lugar (ilustración 18).



Ilustración 14: Placas de nombre de calle en la CDMX



Ilustración 15: Adhesivo en el vidrio del metrobus de la CDMX



Ilustración 16: Fachada de pastelería tradicional en la CDMX



Ilustración 17: Anuncio de taquería en la CDMX



Ilustración 18: Letrero del metro de la CDMX, con su tipografía única

Aunque mantenga en el proyecto “Soft Power” la idea de hacer una obra por cada país, he visto que cuanto más me acerco a una de estas culturas, más temas pueden ser abordados. Los recortes temáticos pueden ser basados en regionalismos internos de un país, como en Brasil, que terminó por convertirse en una “sub serie” en la cual el plan de representación incluye una obra para cada Estado; o en temas muy específicos, como en México, que tuvo obras posteriores con enfoque en el consumo, en la nostalgia, en el repertorio de la “memoria *queer*”, o incluso en culturas prehispánicas de una determinada región – caso de la obra “México/Barrancas del Cobre” (ver ilustración 21), que consiste en un políptico con cuadros de anchuras de bastidor diferentes que remiten a la topografía de la región y contiene mitos y leyendas de tres culturas que habitan el lugar, en sus respectivas lenguas.

Algunos de estos recortes terminan por generar una serie individual, un “sub proyecto”, como las obras de temática *queer*, que son una derivación del proyecto “Soft Power” surgidas cuando me fue pedido por un curador que desarrollase obras retratando el repertorio referente a la cultura LGBTTTQIA+ de cada país, sobre todo las palabras y expresiones que integran el vocabulario de este grupo social – al cual también pertenezco. Volví a realizar entrevistas con gays, lesbianas, transexuales y otros integrantes del grupo clasificados por sus nacionalidades, y produciendo las obras “Queer Korea”, “Queer Syria” (ver ilustración 19) y “Queer Mexico” (ver ilustración 20).

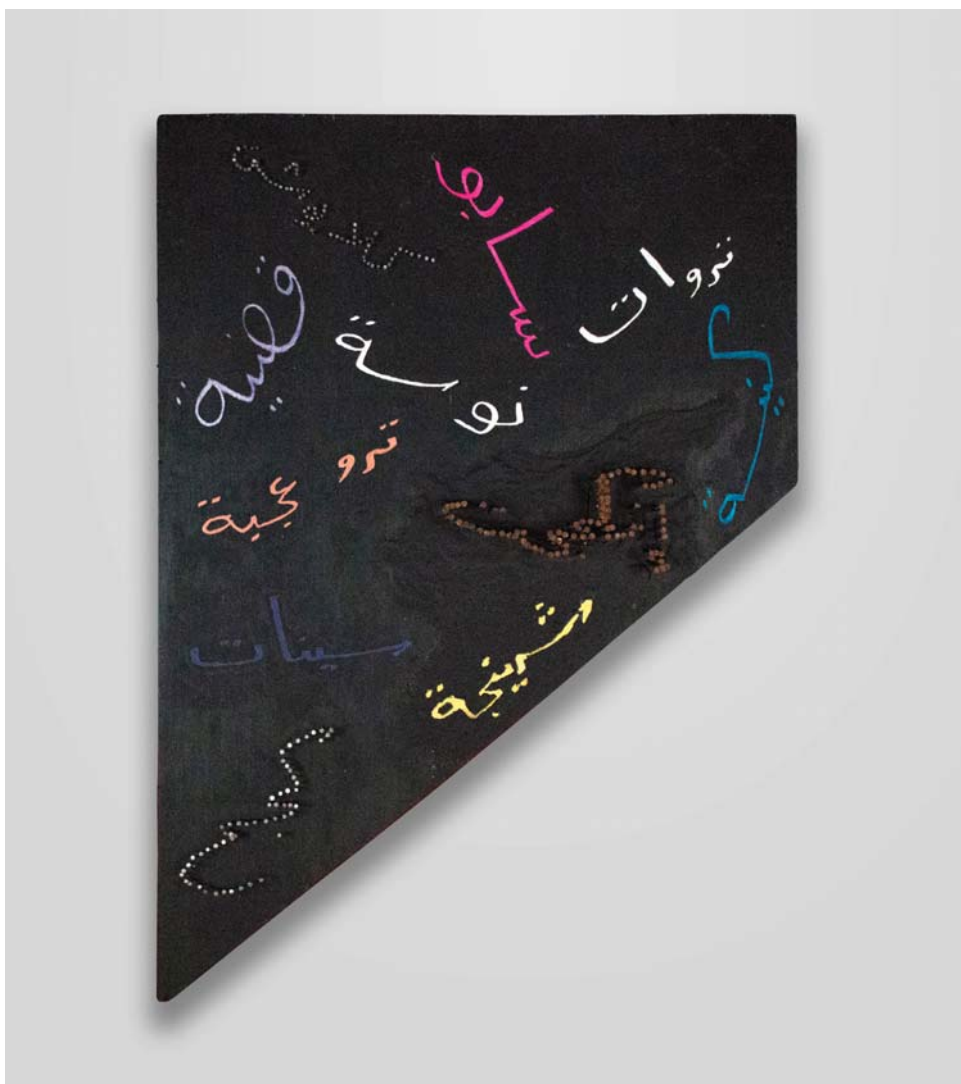


Ilustración 19: “Queer Syria”, acrílico, yeso, chapopote y clavos sobre madera. Helio Vianna, 2019.



Ilustración 21: Proceso de “México/Barrancas del Cobre”, en el taller 502 de la Academia San Carlos. Foto de Kuro X., 2018.



Ilustración 22: “México/Barrancas del Cobre” (2019)

Con relación a la tipografía, la fuente Helvetica, por su estilo limpio, de fácil comprensión, y sin serifas, es la que predomina en el mundo desde que fue creada en 1957³⁷, en una escuela de diseño suiza. Es una fuente que está tanto en la publicidad masiva e identidad visual de marcas mundialmente conocidas, como en la comunicación oficial de diversos países, por eso suelo evitarla. Pero por ser una fuente íntimamente relacionada a la cultura del diseño suizo, no veo - hasta la fecha - razón para representar Suiza con otra fuente que no sea esta (y sí, aunque no tenga mayores investigaciones sobre este país, la decisión de qué fuente tipográfica usar ya es un punto de partida para elaborar la obra "Suiza". En casi todos los otros casos, la selección tipográfica sucedía el proceso de planeamiento configurativo de las obras).

La combinación de tipografía y fotografía para retratar una realidad local por medio de la pintura generó una inquietud sobre la definición del objetivo final del proyecto: el registro plástico de los repertorios culturales. He percibido que la pintura de una obra no es el producto final del proyecto. Me urgíó pensar en otros medios y lenguajes artísticos adecuados como medios de representación.

Además de planear un mural con azulejos, combinando los lenguajes pintura, muralismo y escultura (por el proceso de confeccionar los azulejos en cerámica al estilo talavera y llevarlos al horno), debo seguir usando la fotografía y el videoarte, una vez que los archivos en video de las entrevistas (figuras 22 a 25) que filmo registran un acervo de patrimonio inmaterial que no puede ser descartado como materia-prima para una obra en videoarte que complemente el proyecto. No hay frontera entre los lenguajes para la creación de una obra. Dibujo, escultura, pintura, grabado, todo puede ser parte de una misma obra, por más contradictorios o inusuales que parezcan sus materiales, tal y como nos enseñó David Alfaro Siqueiros y en general los artistas de las vanguardias históricas del siglo XX e igualmente los artistas neovanguardistas de los años sessenta y setenta en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos.

37 Documental "Helvetica". Dirección: Gary Hustwit. Producción de Gary Hustwit. País: Reino Unido. Año: 2007.

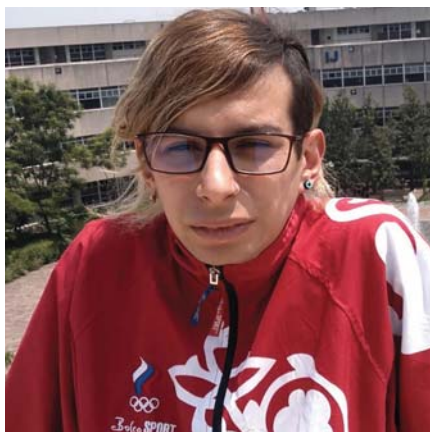


Ilustración 22: captura de pantalla de entrevista en video sobre Colombia, con el artista visual Sebastián Angulo, en la Ciudad de México, 2019.



Ilustración 23: captura de pantalla de entrevista en video sobre Filipinas, con la empleada doméstica filipina Maria Villanueva, en la Ciudad de México, 2019.



Ilustración 24: captura de pantalla de entrevista en video sobre Francia, con el editor de cine Antoine Plouzen Morvan, en la Ciudad de México, 2020.

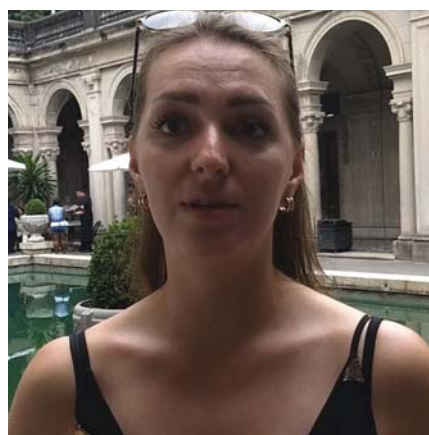


Ilustración 25: captura de pantalla de entrevista en video sobre Lituania, con la lituana Sindre (apellido y profesion desconocidos), en Río de Janeiro, 2017.

La fotografía había sido, hasta entonces, un medio del cual me valía para generar una obra-producto (la pintura) que es también un medio, un producto intermediario, y no el producto final. Esto a lo que llamo producto final es una combinación de obras. Es por esa razón que las fotografías tomadas tienen el *status* de obra, y no solo el de materia prima para la otra obra, que es la pintura. Aunque las fotografías cumplan, en principio, un papel intermediario, no puedo dejar de considerarlas como obras, especialmente porque integran el proyecto. Boris Groys afirma que el proyecto de arte es el lugar de la obra, y es así que lo considero. Cada fragmento de idea, boceto, fotografía, registro de entrevista (en video o por escrito) se relaciona con las pinturas dentro del universo del proyecto. Y una vez que el arte contemporáneo tiene como uno de sus principios la exposición del proceso, esta documentación que vengo archiviando debe ser enseñada.

Así como la Fotografía, las obras-productos de este proyecto se escapan de una clasificación que sea unánime. Particularmente, siempre tengo dificultad en clasificar lo que estoy haciendo. Cuando soy preguntado sobre qué tipo de pintura o fotografía estoy produciendo me doy cuenta de que no hay una categoría explícita en la cual se encajen mis trabajos, pues aun entre los artistas que producen arte con palabras no hay clasificación que baste para ponerlos en un mismo grupo cuando sus temas, lenguajes, soportes y motivaciones son diferentes. Sería como comparar la obra de Jenny Holzer (figura 29) a la de Jean-Michel Basquiat (figura 28), un intento absolutamente incoherente. Igual imprudencia sería poner la fotógrafa Diane Arbus y el pintor Candido Portinari en una misma clasificación por su recurrente temática etnográfica.

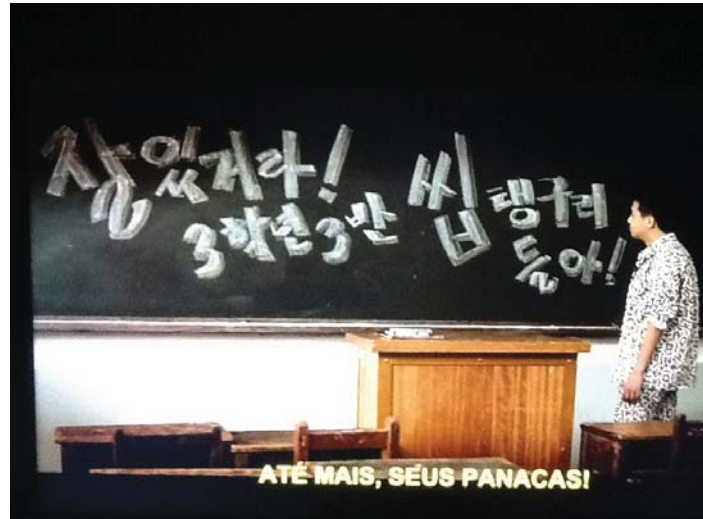


Ilustración 26: captura de pantalla de la película sur coreana
“Oldboy” (“OLDEUBOI”). Dirección: Chan-wook Park.
Producción de Dong-Joo Kim y Syd Lim. País: Corea del Sur. Año: 2003)



Ilustración 27: captura de pantalla de la película georgiana
“And then we danced...” (“AND THEN WE DANCED”).
Dirección: Levan Akin. País: Geórgia, Suecia, Francia. Año: 2019)



Ilustración 28: “Man from Naples”, Jean-Michel Basquiat, acrílico y assemblage sobre madera, 124 x 246,7 x 3,5 cm, 1982. Fotografía tomada de <https://artsandculture.google.com/asset/man-from-naples-jean-michel-basquiat/LAFzDJxh8Cn6-g>



Ilustración 29: “Protect me from what I want”, instalación de Jenny Holzer, serie *Truisms*, 1982. Fotografía tomada de <https://artpracticeasresearch.wordpress.com/2015/05/05/taxonomia/>

La toma de fotos para la elaboración de las pinturas, casi siempre – salvo cuando tengo la oportunidad de viajar al local a ser retratado – es hecha por terceros. Cuento con fotos que me envían de distintos países, y es por medio de ellas que formo la imagen del país de donde viene. En la Era de la Información no siempre es obligatorio ver en vivo para conocer. Hay ejemplos de esto, desde la pintura de Francis Bacon inspirada en el cuadro que Diego Velázquez pintó del Papa Inocencio X, y que el pintor irlandés nunca conoció en el original, hasta el cineasta Lars Von Trier, que suele retratar la sociedad estadounidense y su política en sus películas sin jamás haber estado allá. En ambos casos logran hacerlo de modo verosímil, en mi opinión.

La intensa circulación de fotos, obras literarias y películas que describen un lugar forman un buen repertorio para el espectador, y obviamente, lo que es transmitido por la oralidad también es importante, por eso me sale tan prescindible entrevistar nativos y turistas que han pasado por estos lugares.

Tanto como la apropiación de fotografías, la apropiación de los repertorios y de los discursos por medio de las entrevistas es fundamental para que se contrasten en mis obras. Aunque se pueda considerar esa manía de contrastar como algo negativo, lo veo como fundamental para regalar a la obra un discurso político, una vez que tengo la intención de que las obras posean un potencial (auto)crítico para el público que las va a recibir. Mi arte es relacional, a punto de haberme cuestionado diversas veces si yo sería, de hecho, el autor de las obras, un coautor o un mero ejecutor. El abordaje de Dufrenne (2017) sobre la cuestión de autoría dentro de la experiencia estética me hace pensar que ocupo diferentes roles dentro del proceso, incluyéndose ahí el de público (por ser también un espectador de mi propio proceso cuando estoy entrevistando), al menos en la etapa inicial de producción.

Por el hecho de que en la elaboración de las obras ocurre un proceso creativo colaborativo, las personas que me pasan sus repertorios, visiones de mundo, informaciones – precisas o subjetivas – y, especialmente, las palabras, frases, jergas, calós y todo lo que representa el contenido escrito que transfiero a mis obras, son colaboradoras, participantes, e incluso coautoras de mi

proyecto. En analogía a lo que explica Dufrenne (2017)³⁸, aunque como artista visual, mi relación con las obras y la de un conductor de orquesta que tuvo participación en la composición de la música que rige; o sino la de un director de cine que escribió el guión de su película con coautores, además de depender de otros profesionales (director de arte, cinematógrafo, actores y maquilladores) bien como yo, comunmente, requiero asistentes (y en arte contemporáneo no es eso que me desvincularía de la autoría), servicios de editores de video para organizar las entrevistas filmadas o de diseñadores gráficos para que me auxilien en el proceso de elaboración virtual de la obra en búsqueda de un visual que se adecue a la idea, o incluso consultores de los más diversos campos (que van desde geógrafos, historiadores, diplomáticos, lingüistas, traductores, antropólogos hasta casos más raros, como consultores militares o gastrónomos).

Es un proceso de absorción de información obsesivo, y puedo considerarme un “maníaco por acumulación” de informaciones, incluso las más fútiles o banales, que van desde memes hasta *subcelebridades* ampliamente conocidas en cada región. Porque la cultura internética, lo que circula en las redes, videos virales (el cumpleaños de Ruby, la caída de Edgar o mismo un video tonto de una quinceañera cantando *Sexy Chambelán*), queramos o no, también constituyen un patrimonio inmaterial de códigos y referencias locales que, de un modo muy raro, unifica el imaginario colectivo de un pueblo. Sontag menciona que siempre se puede registrar “la vida cotidiana con su inagotable provisión de rarezas, si se tiene ojo para verlas.” (SONTAG, 2006: 57)

Lo que hago es confrontar lo banal – que pronto puede ser olvidado y no tener sentido para futuras generaciones, ya que la fama que surge instantáneamente también se diluye casi en la misma velocidad – a lo intrínseco, formando un raro mosaico que retrata aquel país en el instante que yo lo estoy analizando. Las referencias efímeras, como las de los videos virales que mencioné, también constituyen el contexto histórico y participan de las culturas global y local del lugar en el periodo que lo estoy retratando. El Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericano afirma que “la mezcla de lo *kitsch* y lo erudito, la fragmentación, la antioleminidad, la oposición a la búsqueda de sentidos más allá de la

38 Véanse los capítulos 2 y 3 de la primera parte de su libro “Fenomenología de la experiencia estética” (2017)

obra misma, la fetichización de las mercancías, la superficialidad como lenguaje estético, serían algunas de las características de las obras posmodernas”³⁹. Es importante destacar que el carácter procesual y fragmentario de cada obra de mi proyecto está en consonancia con lo que mencioné acerca de la posmodernidad.

Genero un producto con base en el entorno y en el tiempo. Y eso pide una reflexión más específica sobre la representación – sea por medio de la fotografía, la pintura o cualquier otro lenguaje – de esos distintos “universos”. El arte no puede abandonar su contexto. Las “fotografías” que he hecho con el pincel sobre un lienzo o papel tampoco retratan la realidad, sino una parte de ella, que jamás será interpretada del mismo modo por los espectadores, no obstante el esfuerzo que yo aplique en la elaboración de un sentido.

El relacionarse con el otro, con lo diferente, para intentar representarlo, implica la fruición de una nueva carga repertorial⁴⁰. Yo y los otros (incluso los que tienen la misma nacionalidad, lengua y referencias que yo) podemos ver lo mismo, incluso bajo la misma perspectiva, pero casi nunca interpretamos lo visto con igual significado. La individualidad nos distingue por nuestros bagajes cognoscitivos.

Por más que yo asuma el rol de “artista-etnógrafo”⁴¹ y observe la otredad, exigencia metodológica que se espera de un etnógrafo, mi observación debe

39 SZMURK & IRWIN, 2009: 232.

40 Una vez que “repertorio” es una palabra muy a menudo usada en esta escritura, me compete aclarar que me refiero por ella al grupo de referencias individuales y colectivas que una persona trae en su memoria (símbolos, lenguas, aptitudes, experiencias por ella vividas y/o a ella relatadas por otra, costumbres, tradiciones, gestual, informaciones, ideas, ideologías, visiones de mundo, nociones identitarias y todo el complejo acúmulo de factores subjetivos o no que le ayuda en sus decisiones personales)

41 Hal Foster discute el giro etnográfico a partir de las ideas de Walter Benjamin de *El autor como productor* y discute la posición del arte político bajo el paraguas de la etnografía. Entre muchos aspectos negativos apuntados por Foster, es necesario mencionar la posibilidad de comprometimiento de la otredad. El autor asocia la reflexividad del arte contemporáneo a la necesidad de protección contra una sobreidentificación con el otro: justo me toca pensar en esto cuando había puesto la empatía como una de las condiciones para lograr mis resultados de identificación, o sea, por medio de una “proyección”. Luego él afirma que este contexto de proyecciones y reflexiones genera dos problemas: el primero siendo metodológico, que contesta la veracidad de resultados interdisciplinarios; el segundo siendo ético, y más grave (y sí, me preocupa). Felizmente, él fue capaz de mencionar un aspecto positivo de esta práctica, que pienso que me preocupa: “muchos artistas han utilizado estas oportunidades de colaborar con comunidades innovadoramente, para recuperar historias suprimidas que son ubicadas de modos particulares, a las que unos acceden más eficazmente que otros. Y simbólicamente estas nuevas obras para un sitio específico pueden reocupar espacios culturales perdidos y proponer contramemorias históricas.” (FOSTER, 2001: 200-201). El autor comenta el proceso de horizontalización del trabajo etnográfico del artista: “uno elige un sitio, entra en su cultura y aprende su idioma, concibe y presenta un proyecto, únicamente para pasar al siguiente sitio en el que se repite el ciclo” (idem: 206). Y explica la lógica espacial que este cambio sigue: “uno no sólo mapea un sitio, sino que también trabaja en términos de tópicos, marcos, etc. (lo cual puede o no apuntar a una privilegiación general del espacio a lo largo del tiempo en el discurso posmoderno)” (idem). Tal forma de trabajar, según

ser combinada con la búsqueda de la semejanza del otro conmigo, algo que la parte “artista” de este rol espera de mí. Guasch discurre sobre el giro etnográfico dentro del arte describiendo el artista-etnógrafo como alguien que “ya no está interesado en asuntos económicos o sociales, sino en asuntos identitarios y que cuestiona el mantenimiento de la autoridad etnográfica (una cierta posición arrogante frente al otro)” (GUASCH, 2016: 24) En mi caso, se trata de *empatía*. Bajtín – como ya fue dicho en la introducción – ve en la identidad una intersubjetividad, que depende de la presencia y la mirada del otro para formarse como tal. Ponerse en el lugar del otro, buscar comprender su entorno y contexto para intentar percibir sus referencias como él las siente. Al artista global compete evidenciar las contradicciones existentes.

2.1 Relaciones entre palabra escrita y pintura

La escritura ha surgido como imagen. Esto es un detalle importante para mí, porque mi relación con la escritura ha empezado a través de su imagen en letreros, por su materialidad en la presentación de las palabras. Antes pictográfica, luego se convirtió en ideográfica, y, por fin, fonético simbólica. Pero el hecho de que así haya pasado no significa que una sea de todo primitiva en relación a otra, ya que ambas tienen sus primitivismos propios y procesos evolutivos distintos. Rancière (2011: 88) afirma que la pintura posee un vínculo con la tercera dimensión que está condicionado a su lazo con la potencia poética de las palabras y fábulas.

La imagen ha servido para escribir historias, registrar hechos y, de algún modo, formalizar el lenguaje – que antecede tanto la imagen cuanto la escritura. Es el caso de las pinturas en cavernas, pirámides, templos y vasos de barro o piedra.

La pintura y la escritura han permanecido cambiando su naturaleza a lo largo de la Historia. Las imágenes de contenido figurativo poseen una etapa

el autor, demanda del artista no sólo un conocimiento de la estructura de cada cultura suficientemente bueno como para mapearla, sino también conocer su historia para narrarla.

No es que mencione mi alivio por la mención del lado positivo de mi trabajo – no busco hacer de esta investigación un “moralismo *a la carte*”, o “vestir las ropas que me quedan bien”. Realmente tengo la preocupación en no ser antiético en mi práctica artística y los problemas indicados por Foster seguramente me han ayudado a reflexionar mejor y a calcular con más cuidado los pasos al diseñar la metodología para una obra, aunque yo no esté de acuerdo con su crítica al giro etnográfico.

esquemática que, dada su *evolución*, generó los jeroglíficos, y así por delante, hasta los signos alfabéticos que conocemos hoy.

Los signos gráficos chinos, usados hasta nuestros días, son un ejemplo de “puente” que representa el desarrollo de la escritura. Aun el ideograma más reciente ha sido reestructurado por otros códigos lingüísticos, como la lengua coreana y la japonesa, que usaban los mismos ideogramas hasta pocos siglos atrás – aunque los escribieran de la misma forma, lo pronunciaban diferente, en sus lenguajes propios, con diferentes nombres para el mismo objeto –, antes de desarrollar sus propios alfabetos fonéticos.

Como ejemplo, en la ilustración 30 se puede ver como la palabra “caballo” ha cambiado su escritura desde el 202 a.C al 220 d.C.

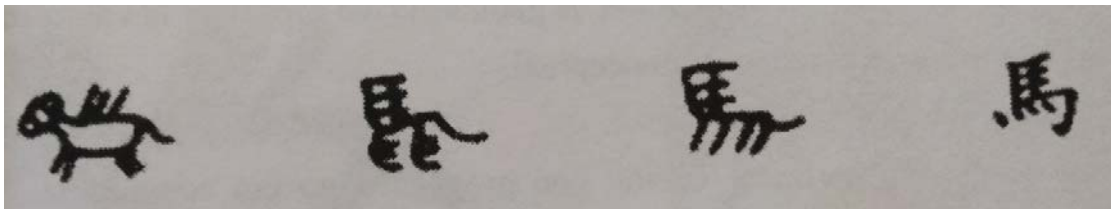


Ilustración 30: “Caballo”, en ideogramas chinos de diferentes siglos (In: Sus Montañéz, p. 19)

Sin embargo, tal “evolución” no significa que la escritura sea superior a la pintura. No son puntos distintos en una misma cadena evolutiva, sino dos cadenas distintas, que han evolucionado paralelamente y complementariamente – aunque una haya surgido de la otra. Rubén Fontana lo comenta bajo esta perspectiva:

“Somos testigos de una evolución histórica con la escritura y la tipografía que se ha dado en el tiempo y en el espacio. Sin pretender desarrollar futurología con el devenir de la tipografía, cabe que nos hagamos algunas preguntas sobre el porvenir del alfabeto. La escritura es un hecho cultural y su origen concierne a un número limitado de civilizaciones. Una enorme cantidad de lenguas habladas nunca han sido escritas. Se considera que hay más de dos mil lenguas y aproximadamente unas cuatro quintas partes de esta cifra no tienen todavía una anotación propia. En numerosas regiones aún no se desarrolló la anotación gráfica de los sonidos del habla. Sólo uno de cada dos seres humanos conoce suficientemente una escritura.

La mayoría de las veces estos idiomas no existen en la dimensión de lo visual: no han encontrado los signos que los escriban, que registren su historia y su actualidad, que informen y dejen por sentado las leyes, hábitos y costumbres de la cultura que los generó. Incluso en los casos en que tienen escritura original, el lenguaje no siempre ha sido descifrado y los sonidos fueron reinterpretados a partir de otras lenguas escritas, es decir que el invasor decodificó los sonidos de estas lenguas y los adaptó a los otros sonidos, los que conocía de su propio idioma.” (FONTANA, 2004: 17)

La transposición del lenguaje escrito a otros medios cuenta con diversos modos de realización, y no solo el lenguaje oral. Prueba de eso es la comunicación gestual, explorada sobre todo por personas con discapacidad auditiva, bajo las lenguas de señas y los signos de la expresión corporal y facial, campo explorado por artistas del campo del *performance*, del teatro y del cine mudo, por ejemplo.

Otra posibilidad de transmisión de lenguaje “escrito” es pasada por otro sentido, el tacto. El sistema *braille*, por el cual personas con discapacidad visual pueden “leer” textos sintiendo marcas en el papel conforme resbalan la punta del dedo sobre una línea. Y también hay otros lenguajes auditivos no hablados, pero que poseen un código propio de “transcodificación”, caso del *código morse*, que puede ser transmitido y decodificado por otros sentidos, como la audición (*bips*), la visión (parpadeo de luces) y el tacto (presión rítmica sobre la piel).

Aunque el *braille* y el *morse* no tengan como objetivo final su carácter visual de representación, es innegable que su registro físico trae en sus características formales un aspecto visual interesante - que ya he utilizado en trabajos de otras series en las cuales la temática era el propio lenguaje (ver ilustraciones 31 y 32). Incluso la notación musical configura un lenguaje visualmente interesante (ver ilustraciones 33 a 36). Aparte del proyecto principal, suelo probar en obras más experimentales, que no forman parte de ninguna serie en específico, el uso de esas otras formas de lenguaje. En “Escribo porque nada me escucha”, lo que hice fue escribir la frase-título en código *morse* - y el título de la obra que fue puesto al reverso, donde siempre firmo mis obras, también está en *morse*, como en la ficha técnica de la exposición. Ya en “Versos Íntimos - Tributo a Augusto dos Anjos” trabajé con una textura para escribir el poema del autor en *braille*, de modo que un discapacitado visual pueda tocar la pintura y “leerla” por el tacto. Una vez que la obra fue pensada con esta intención, toda la pintura es negra, y fue de las pocas obras que me preocupé en poner marcos y marialuísas, ambos negros, para reforzar la idea. Enmarcar en este caso era intrínseco a la obra. Aunque no pertenezca al proyecto *Soft Power*, esta pieza merece atención puntual, por ser un trabajo sutil y enigmático por el cual invito al espectador a imaginar y a leer de una manera táctil la pieza. Su relación con mi trabajo de representar al extranjero se basa en la idea de que ese otro extranjero es un continente distinto con el que compartimos cuerpo, boca, pero que jamás es legible del todo.



Ilustración 31: “Escribo porque nadie me escucha” (2019),
acrílico sobre lienzo, Helio Vianna



Ilustración 32: “Versos íntimos - Tributo a Augusto dos Anjos” (2018),
acrílico sobre tela, Helio Vianna

En “Austria” (2014) (ver ilustración 34), consulté un especialista en música clásica y le pedí las partes más significativas de los estilos de cada uno de siete compositores austríacos y con ellas monté una partitura musical en la capa de pintura que corresponde al fondo de la obra. Repetí el proceso con “Rusia II” (2019) (ver ilustración 37), pintando la parte más conocida de la partitura del “Lago de los Cisnes” de Tchaikovsky (Op. 20, Act 2). Lo hice porque pienso que este compositor es de las referencias más significativas que vienen a mi mente cuando pienso en aquel país, no hubo ninguna correspondencia sinestésica en esta intención. Escucho la palabra “Rusia” y luego recuerdo las notas de la pieza musical cuya partitura pinté. Por tratarse del país de mayor dimensión territorial, el mapa también fue insertado – inclusive porque quería que esta obra tuviera una cierta similitud estructural con la pintura “Austria”.

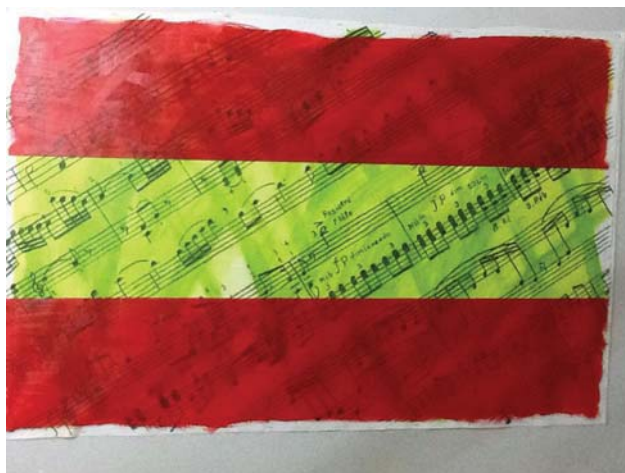


Ilustración 33: Proceso del cuadro “Austria” (2014)



Ilustración 34: “Austria” (2014), acrílico y collage
sobre lienzo, Helio Vianna

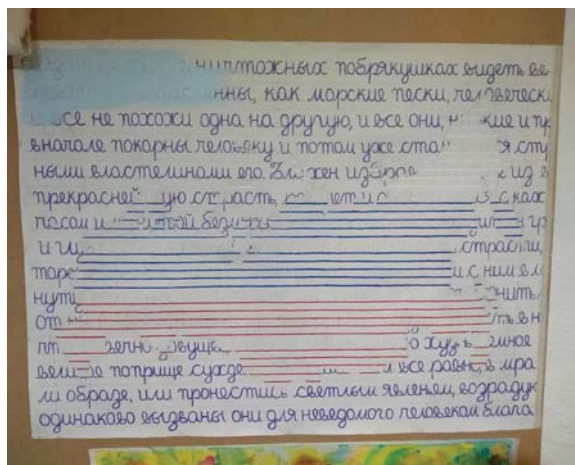


Ilustración 35: Proceso del cuadro “Rusia II”

Ilustración 36: Proceso del cuadro “Rusia II”

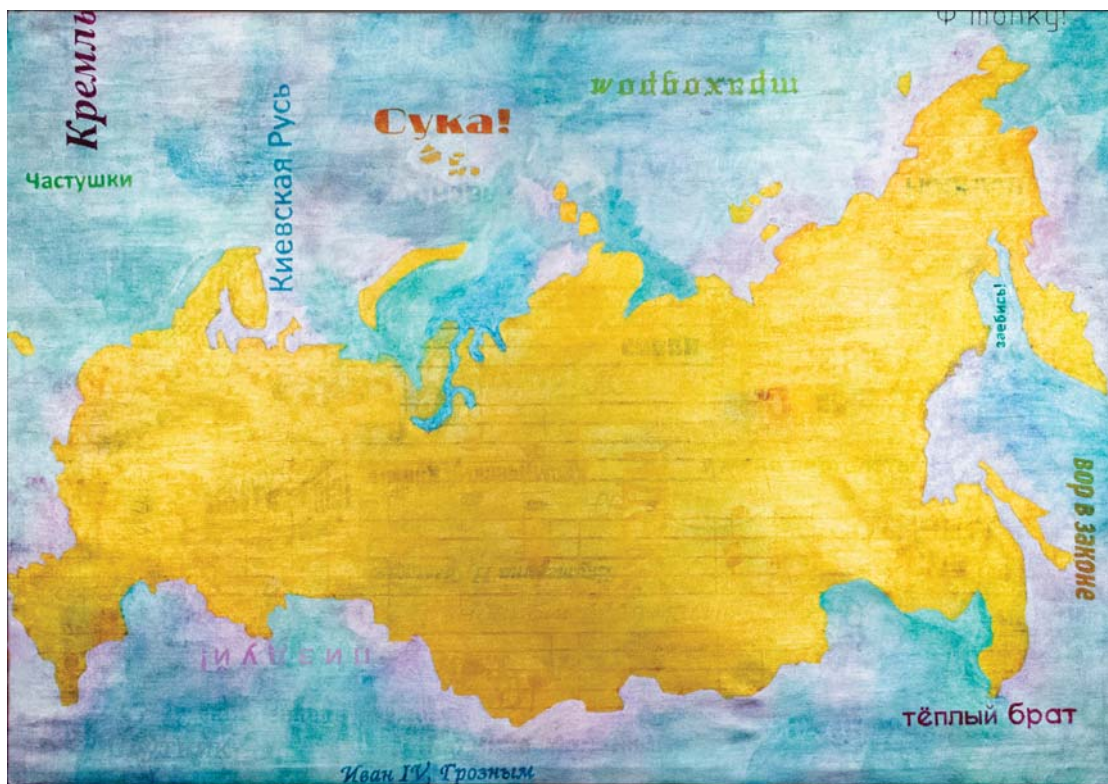


Ilustración 37: “Rusia II” (2019), acrílico sobre tela, Helio Vianna

El mismo símbolo o color puede tener diferentes significados para un indígena boliviano, un derviche turco, un hindú, un japonés, un israelí, un árabe o un mexicano. El color blanco en un vestido para ceremonia de matrimonio es muy bien visto en el Occidente, mientras que en India es mal considerado por la connotación fúnebre que tiene para aquella sociedad. Y el proceso de globalización de la comunicación y de la cultura confronta todos esos significados, una vez que las nuevas tecnologías y la difusión del *soft power* de los países por medio de la exportación de productos culturales (cine, música y comportamiento) lleva imágenes de un hemisferio al otro, de países que a veces poco tienen en común (películas mexicanas siendo exhibidas en cines de Nueva Delhi, por ejemplo).

Lo mismo ocurre con el lenguaje verbal, en sus diferentes idiomas. La misma palabra, escrita del mismo modo, puede tener sentidos diferentes en lenguas diferentes. No solo por los falsos cognados, pero mucho más por interpretación cultural regional. Como ejemplo, llamar alguien “gato” en el portugués brasileño es un de los mejores elogios, una vez que los brasileños ven en el gato una sensualidad y encanto y se refieren por “gato” o “gata” a un hombre o mujer muy lindos. Ya en México, llamar alguien “gato” es de una inmensa grosería, un insulto. Los signos, símbolos y aun las letras no siempre son posibles de traducción, una vez que nunca es posible darles una lectura universal. Lo mismo pasa con el arte.

Una vez que la palabra es considerada como parte de un lenguaje verbal y la imagen como un lenguaje no verbal, se genera una dicotomía sobre el rol de la palabra escrita cuando está puesta/pintada en una obra de arte.

A veces una palabra dicha (oralmente) puede ser considerada portadora de un discurso único y limitado. Hay diferentes contextos que cambian su significado. La palabra pintada cae en el mismo dilema: el modo cómo fue inserida, en cual capa de pintura⁴², si está invertida o regular, si está en la horizontal, diagonal o vertical, si a mano libre o si pintada dentro de una tipografía específica; todo cambia su sentido según su esquema de inserción.

No solo la pintura lo hace. El grabado, el dibujo y también las instalacio-

⁴² Me refiero a la sobreposición de capas que ejecuto. Mis obras suelen tener entre cinco y ocho capas de pintura. Trabajo con un acrílico bien espeso en las capas de fondo (las primeras) para que su textura permita ver las marcas de las palabras.

nes contemporáneas lo agarran. Pablo Picasso, René Magritte, Roy Lichtenstein, Jenny Holzer y Jean-Michel Basquiat son probablemente los mejores ejemplos de cómo usar el texto escrito en favor de un discurso en el arte.

Y la tipografía juega un rol muy importante en este sentido. Al respecto, convendría que advertir que la relación entre tipografía y fotografía como medios de reproducción es un precedente importante para los tipógrafos como Bayer et.al., quienes propusieron los tipos Sans-serif's derivados de las capacidades de la linotipia, es decir de la aplicación de los negativos fotográficos en el proceso de impresión tipográfica. Esta cuestión aparentemente técnica, nos ayuda a dimensionar la vinculación entre fotografía y tipografía para distinguirla luego del binomio texto-imagen y del uso que se hace de éste en las propuestas artísticas de artistas como Jenny Holzer.

Según Rodríguez Díaz, “se considera que ciertos tipos son femeninos o masculinos; son decorativos, ornamentales, clásicos; otros de máxima sencillez; algunos parecen modernos e incluso futuristas, y otros poseen un ambiente del pasado” (2009: p. 51)



Ilustración 38: ejercicios de clase de tipografía experimental

las cubro por completo, vuelvo a pintar otras palabras y elementos arriba de la capa anterior, y así sucesivamente, hasta que resulten en una idea de palimpsesto.

Un nombre masculino pintado con una tipografía dicha “femenina”, por ejemplo, puede causar extrañeza. El pintor que lo hace suele tener la intención de provocar a su espectador, esperando, a su vez, que este reflexione sobre la idea preconcebida del sentido común de género. Lo mismo puede pasar con otros aspectos de la elaboración de la composición pictórica, como el color de la palabra, su modo de disposición – incluso en relación a otras palabras o figuras en la imagen – o mismo el fondo sobre el cual está inserida – o la capa bajo la cual está semioculta – si hay varias capas sobrepuestas.

Muy probablemente el ejemplo más exponencial de esta extrañeza bajo conflicto significativo sea la obra “Ceci n’est pas une pipe” (Esto no es una pipa), de René Magritte (ver ilustración 39), que trae la frase título de la obra escrita sobre una pintura que contiene la figura de una pipa. Fuera del carácter contestador y problematizador de las cuestiones semióticas allí implicadas, la pintura es provocadora por romper con el horizonte de expectativa del lector de la obra en cuanto al significado de lo que se ve en ella.



Ilustración 39: “Esto no es una pipa”, René Magritte (1928-1929).
Fotografía tomada de https://retina.elpais.com/retina/2018/07/17/tendencias/1531817282_485276.html

Hablando del proyecto “Soft Power”, difícilmente las obras tendrán la misma estética – a no ser por el hecho de estar usando la estética de lo típico. Veo como incoherente representar Austria y México (ver ilustraciones 34 y 6) con la misma paleta cromática, o hacerlo con países de culturas cercanas, como México y Perú, que no pueden ser pintados con las palabras dispuestas del mismo modo. El proceso elaborativo de tales obras requiere una investigación cultural, histórica y antropológica, que contemple sus repertorios locales y haga que sus discursos sean identificados por los espectadores de las regiones representadas.

El formato del cuadro y la disposición de las palabras es un discurso en sí. “Perú II” (ver ilustración 40), por ejemplo, trae todas las palabras con la misma tipografía, sencilla y sin “serifa”, dispuestas en una única línea espiral, una referencia a la Espiral de Nazca – uno de los símbolos de la cultura peruana. “Austria” (ver ilustraciones 33 y 34) trae como fondo una partitura musical combinando una pauta de cada uno de sus más importantes compositores, toda vez que aquel país es conocido ampliamente por su tradición clásica en la música.



Ilustración 40: “Perú II”, acrílico sobre tela, 2020.

2.2 La retórica tipográfica y la cuestión verbal/no verbal

Es importante comprender la muy rica discusión que mantienen los tipógrafos en relación a lo que sucede cuando dibujamos letras, los ritmos, las pautas, las formas reconocibles, la habilidad manual, los instrumentos, las tintas o pigmentos, los contrastes y la anatomía de las letras, etc. (Véanse los escritos de Herbert Bayer y de Rubén Fontana). Como la mencioné, por ejemplo, la Helvética tiene una incidencia en la política real y en el imaginario suizo.

Hay una marcada distinción formal entre los tipos de reproducción de letras que debe ser aclarada: una tipografía lo es no sólo por su forma, sino por su modo de reproducción, ante todo a través de un molde o tipo; mientras que las letras que dibujamos son quirografías. Cuando se dibuja una forma tipográfica se está realizando una caligrafía que depende enteramente del instrumento a través del cual se dibuja, y estas tienen directrices de dibujo, por eso veo necesario plantear la indagación formal que han hecho al respecto los tipógrafos.

La retórica es un tema al cual pongo mucha atención al pintar una palabra en una obra, sobre todo la retórica tipográfica. El modo como la palabra va a ser escrita (la posición, la tipografía seleccionada o la quirografía inventada, el color, etc.) tiene un considerable valor discursivo dentro de la narrativa de una determinada obra. El uso de símbolos y formas figurativas también se relacionan con las palabras al crear con estas un vínculo de contexto. Fontana apunta que

“Desde la Revolución Industrial ya no fue suficiente que la tipografía funcionara sólo como símbolo fonético. Las distintas solicitudes, la evolución del repertorio y los contextos de las comunicaciones generaron a necesidad de formas particulares; la era requería que estas estructuras se transformaran en formas visuales, y la letra dejó de servir sólo para leer, incorporando componentes visuales para adaptarse a las nuevas circunstancias.” (FONTANA, 2004: 16)

Trabajé con la idea del contexto figurativo en la primera obra de otra serie, “Lua” (2017), que consistía en pintar la palabra “luna” en todas las lenguas

que pude encontrar (poco más de 200 lenguas). El cuadro es negro, con todas las palabras pintadas en negro (con un acrílico más espeso, para que su textura pueda resaltar las formas de cada letra sobre el fondo), y en el medio del cuadro, puse un círculo blanco, uniforme y homogéneo. La idea era trabajar el concepto de representación de una idea junto a la tipografía. Carrere tiene una explicación que se adecua mucho a la propuesta de este trabajo:

“Todo círculo es una variación de la *idea de círculo*, pero no se refiere a nada, no representa a nada, no está en lugar de nada, salvo cuando, en situaciones concretas, se mezcla con lo icónico, para formar parte de un contexto figurativo, lo que supone una confirmación más del carácter plástico de la tipografía.” (CARRERE, 2009: 34)

En lugar de pintar la luna, con todas sus variaciones de tonos, y manchas que representasen sus cráteres y geología, puse un círculo blanco justamente por tratarse de un concepto que ya es excesivamente enfatizado por las palabras (la repetición de la palabra “luna” en todas aquellas lenguas). Sería redundante e innecesario pintar una luna realista.

Cuando Barthes (1989, p. 59-61) evalúa la composición de una foto, considera como *studium* el campo fotografiado y como el *punctum* aquello que despunta y divide el *studium*. Por más que el *brainstorm* de palabras sea colaborativo, es de total responsabilidad mía el sentido que voy a dar a las palabras elegidas. Puedo enfatizarlas o quitar su importancia “jerárquica” en la composición, sea por ponerla en una capa de pintura debajo de las otras, o invirtiéndole el sentido direccional, por el tamaño de las letras e incluso por la selección de colores y matices para pintarlas. O sea, pensar en los detalles de composición, sobre todo en la retórica tipográfica, es una forma de pensar en la estructura de la obra.

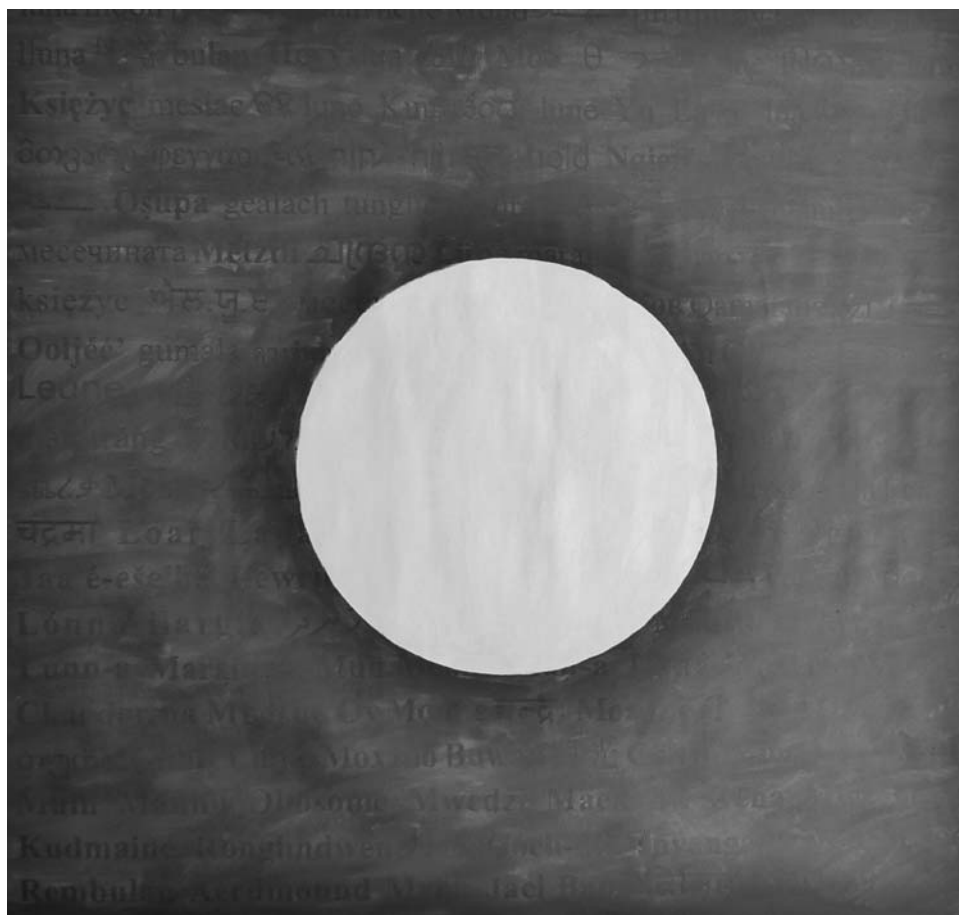


Ilustración 41: “Lua” (2017)

La forma de una palabra es fundamental para orientar el discurso de una obra. Y eso incide en la cuestión de la tipografía. Gombrich, al comentar sobre el principio de la relevancia abstractiva de los signos, explica que:

“Es notorio que existen infinitas maneras de escribir la letra ‘a’, o incluso de dibujar una rosa. Pero su significado será el mismo mientras podemos observar ciertas relaciones invariantes. Lo mismo puede decirse de otros signos, como las señales de tráfico en las que lo que cuenta es el color y no la forma o la altura, o de las banderas, en las que lo que importa es el dibujo y el color, y no el tamaño o el material.” (GOMBRICH, 1969: 143)

Una palabra o frase suele ser considerada *lenguaje verbal*, y la imagen un *lenguaje no verbal*. Pero, ¿qué rol asume una palabra cuando es pintada, adquiriendo forma, color y textura?, ¿verbal o no verbal? Es esta la dualidad que se aplica al mensaje tradicionalmente verbal cuando se mezcla con una imagen.

Tengo en mente que las palabras son el *punctum* de cualquier obra que yo realice. Voy por un camino contrario: pienso en las palabras antes de pensar en el campo. Es el repertorio adquirido quien me va ayudar a definir cómo va ser el campo: si el lienzo va ser rectangular o circular; si pinto sobre madera u otro soporte que no el lienzo; cuales colores van ser más resaltados en el resultado final; el esquema de distribución de las palabras y todos los otros detalles que serán responsables por el visual.

Y aun cuando hago un trabajo en foto, el *punctum* suele definir cuál será el campo, por más que el *studium* esté vinculado a la cultura y se use de “mitos”. Tales mitos, según Barthes, son lo que reconcilia la fotografía – y yo extendiendo eso a los otros lenguajes – a la sociedad. El carácter etnográfico de la fotografía es lo que da acceso al infra-saber sobre una sociedad (BARTHES, 1989, p. 62), sea ella clasificada por región (urbana, rural, costera) o por la época (años 1920 o 2000).

En la pintura con palabras, es fundamental pensar sobre la “ambientación” del espacio en donde la palabra va ser inserida. Como ya fue dicho, pienso antes en las palabras que en el fondo, que deriva no solo de las palabras,

sino de una suma de factores, que van desde el contexto de la representación hasta la intención del discurso que quiero emitir.

“Lo que aquí interesa es que la sensación de fondo que acompaña a su lectura, emerja en perfecta identidad con el sentido del conjunto de palabras e imágenes que forman la obra. No se trata pues de que la tipografía aislada, un tipo de letra concreto, pueda significar algo, sino de cómo puede aportar sus cualidades en relación a un enunciado conjunto, favoreciendo la función y connotaciones que implica: su sentido es potencial y varía de un contexto a otro.” (CARRERE, 2009: 48)

En las clases de Tipografía Experimental que tuve durante la Maestría, he trabajado con la idea de buscar crear mis propias tipografías y fuentes. Usé pinceles hechos con materiales inusuales, como cerdas de cepillos de dientes, hilos metálicos o esponja de acero, además de la espátula. Consistía en escribir sobre papel con pintura china, importar las letras que me quedaban mejor para el ambiente digital del Photoshop y buscar imágenes de fondo sobre las cuales aplicaría las letras, de modo que estas interaccionasen con el fondo (en tema e integración visual).

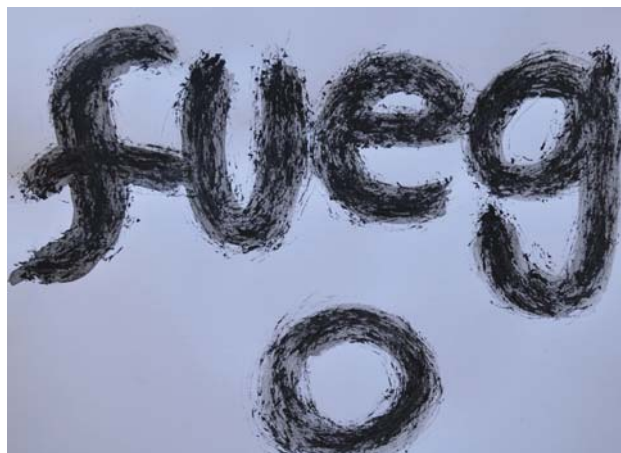
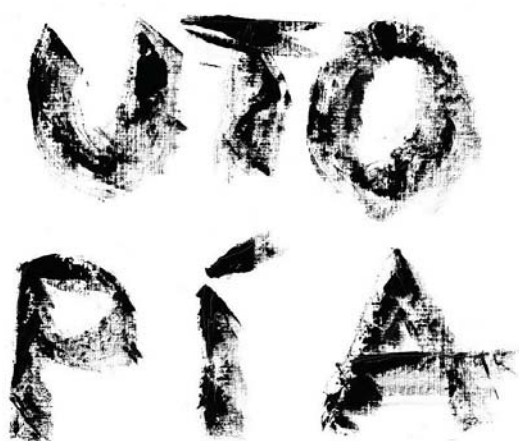


Ilustración 42: Ejercicios de tipografía experimental

También he probado la configuración de la tipografía en la tridimensionalidad, hecho que posteriormente me permitió conjugar la pintura con otros lenguajes. Todos mis proyectos parten de un relato. Necesito platicar con otros, escucharles, tomar de sus perspectivas. Como entrevistado a personas de diferentes nacionalidades y lenguas, opté por usar “relātus”, en latín, para representar la palabra que nos marca, que se clava en nuestra memoria ya tan fragmentada y por echarse a perder, por eso la tipografía usada (de máquina de dactilógrafo antigua) registra este relato con clavos sobre madera recuperada de un basurero en una obra que se asume tan efímera cuanto su relato.



Ilustración 43: “Mentira” (2019),
hojas de periódico cortadas y sobrepuestas, Helio Vianna



Ilustración 44: “Fuerza” (2019),
clavos oxidado sobre madera, Helio Vianna



Ilustración 45: “relátus”,
clavos sobre madera, 2019.

3. El proyecto *Soft Power* de la pintura: Proceso de producción

Silvio Zamboni afirma que la diferencia entre un artista investigador y un artista intuitivo está en el grado de consciencia sobre lo que se está haciendo (ZAMBONI, 2001: 52). Y suelo llevar muy en serio mi intuición. Sin embargo, seguir únicamente mi intuición no me permitiría ejecutar mi proyecto del modo como venía planeando. Veo que no hay fórmula cierta, ni modelo más correcto a ser seguido, por lo tanto, cada artista debe crear y sistematizar su proceso – mental y técnico. Fue con esta idea que ingresé al posgrado, pues luego ví que hacer arte solo en casa no me permitiría reflexionar sobre el proceso con la misma dimensión que la Universidad me proporciona, tampoco profundizar en los conceptos que aquí discuto.

Llevando en consideración el tipo de investigación cultural que realizo, la primera pregunta que me hago es ¿Cómo representar una identidad cultural sin pertenecer a la cultura local?, y luego ¿cuál va ser el próximo país? No siempre es posible planear. Toda vez que dependo de la disponibilidad de información, suelo elegir como siguiente el país del cual tengo más informaciones. No hay un periodo cierto: en cualquier lugar en que estoy, si hay una persona extranjera – sobre todo de países menos conocidos, o cuya oferta de migrantes de aquel país sea escasa en las ciudades en donde estoy viviendo, como Lituania, Filipinas, Indonesia o Congo - es mi “deber” acercarme a esa persona, explicar mi proyecto e intentar entrevistarla a ver qué puedo extraer para mi proyecto.

He pasado incontables días en los aeropuertos internacionales de la Ciudad de México y de Río de Janeiro, y en el Puerto de Río de Janeiro. No siempre los entrevistados me han permitido filmarlos, o han contestado toda la encuesta. Pero sigo en eso, coleccionando archivos en mi computadora con fotos, videos y audios, y materiales físicos en carpetas en una caja - básicamente cosas consideradas “basura” (ver figura 46), como envases, rótulos, boletos de puntos turísticos, folletos y cualquier otro tipo de papel que tenga una tipografía o logo marca que mis amigos hayan juntado para mí en sus viajes a lugares “exóticos”.



Ilustración 46: Material de archivo recolectado de Corea del Sur

Al tener material de al menos 20 personas, empiezo a trabajar a partir de la idea que me han pasado sobre su país, sus impresiones, y me pongo a ver las películas y programas de TV, escuchar los cantantes y bandas que hayan mencionado, leer los autores, cuando hayan sido publicados en alguna lengua accesible para mí, y en algunos casos, empiezo a estudiar su lengua (eso cuando ya no tenía en mente los nativos de aquel país y no estudié el nivel básico para al menos entrevistarlos en sus propias lenguas. Intento al menos alfabetizarme en lenguas con sistemas de escritura diferentes de la mía, como amárico, ruso, coreano, árabe y japonés).

Es casi siempre a partir de tales impresiones que voy a tomar las decisiones estéticas: dimensión del lienzo, si voy pintar en lienzo o sobre otro soporte, si voy a combinar pintura y collage... Si las entrevistas me suenan superficiales (generalmente por no haber encontrado diversidad social suficiente entre los entrevistados) y no me contentan, dejo toda esa racionalidad de lado y uso la intuición, con lo que tengo de mi investigación independiente

– caso del cuadro “Chile”, cuyo formato, de 3,15m de altura por poco más de 30 cm de anchura fue determinado como alusión al mapa del país (ver ilustración 47), que tiene un dibujo que se asemeja a una longaniza, o a un chile, aunque en aquel país llamen el chile por ají. La elección de forma-fondo, especialmente en este caso, es más bien un juego de contextos. Las pinceladas de fondo tienen en su composición rítmica alusión al formato de un chile, y la paleta cromática fue igualmente seleccionada por los colores de chiles existentes, mismo el negro (que solo fue usado en una pincelada, la que cubre el nombre del dictador Pinochet). El contexto también queda muy implícito por el exagero de logos y marcas de productos, como si la obra fuera un cartel publicitario, por tratarse del país más neoliberal de Latinoamérica. La elección del blanco como color para todas las palabras no es solo una referencia al blanco que llama la atención en el paisaje del país por la nieve de su cordillera, sino también una decisión estética tanto para unificar logos, nombres, símbolos y repertorio oral en pie de igualdad, como para permitir la legibilidad y el traspaso de otras pinceladas sobre partes de las palabras en las cuales repetí sobre ellas el mismo color de la pincelada que estaba por debajo de ellas.

En mi proyecto siempre hay dos etapas: una que busca el orden, la racionalidad, por cuenta de mi propia inseguridad en no conocer *in loco* el lugar que quiero representar, y consiste en un intenso proceso esquemático de investigación y entrevistas, a fin de adquirir el repertorio para lo que sería el *brainstorming*; y otra ya casi inconsciente, de ejecución de la obra, en la cual una vez seleccionadas las referencias, aunque tenga un boceto inicial de lo que quiero hacer, me dejo llevar por las impresiones de como me sentí en relación a todo lo que vi sobre el lugar (películas, obras literarias, fotos, mapas, guías turísticos, historiografía...) y, especialmente, como me sentí en relación a los entrevistados. “Como señala Kapuściński, ‘el encuentro con el Otro, con personas diferentes, ha constituido la experiencia básica y universal de nuestra especie’, experiencia que hemos resuelto recurriendo a una de estas tres estrategias: la guerra, el aislamiento o el diálogo” (IZAOLA & ZUBERO, 2015: 106). Es algo semejante a la experiencia de un viaje, o de una estancia virtual. Equivale a ir al país investigado por medio de las ideas que me pasan sobre él, y no físicamente, presencialmente. Una experiencia de proyección que luego acaba por (intentar)

tornarse un *transvestimiento* mental. Es decir, la experiencia del país se relaciona con una experiencia virtual de estar en él a través de vivir la simulación.

Confieso que mis mejores trabajos son justamente referentes a los países que nunca he visitado. El proceso de apropiación cultural y lingüístico, el intento de ponerme en la cabeza de sus nativos e imaginar como ven a su país, como lo sienten y qué piensan, me genera una profusión de *alter egos* que se reflejan en la obra más que cuando pinto sobre lugares que conozco tan bien al punto de dispensar las entrevistas.

Eso se relaciona con el tercer discurso de Lacan (el discurso del analista). Siempre estoy pidiendo a los entrevistados que digan más cosas. Hablar produce más significantes y es lo que desbloquea a uno, permitiéndole la invención de nuevos caminos. Y hay que considerar que cada nuevo significante cambia a todos los demás.

El “mosaico de palabras” presente en mis obras refleja eso. Ni se puede analizar cada palabra individualmente, ni tampoco en relación a las otras, porque no suelo jerarquizarlas. Es como un retrato sin explicaciones, cada espectador saca de allí lo que le causa familiaridad o extrañeza (mi intención es que algo simbólico golpee algo real en el receptor).

Por cuenta de esto, tomé posteriormente la decisión de, por más que conozca a un lugar, ponerme en una condición de completa ignorancia sobre sus aspectos y usar el repertorio de otros. El “estar abierto”, no saber, es el recurso más creativo, porque si ya sabes todo lo que vas a hacer, el proceso se vuelve mecánico y ya no existen más posibilidades creativas. Si la idea del proyecto es darles la voz a los nativos, no sería justo que predominase mi repertorio “colonizador” sobre el espacio – aunque sea casi imposible ser neutro en el proceso de selección del contenido capturado.

“Cada momento social concreto implica una tarea inmediata de socialización de los copartícipes, tarea en la que los actores aprenden rápidamente cuál es la conducta adecuada, cómo manejar las impresiones ajenas y cuáles son las expectativas suscitadas en el encuentro. (...) Estas circuns-

tancias de encuentro y colaboración entre distintos culturales, en los que los malentendidos y las interferencias en la relación interpersonal suelen ser frecuentes, pueden, apesar de ello – o acaso por ello –, generar sentimientos de simpatía e incluso de pertenencia o identidad compartidas, cuya base no es el particularismo cultural sino lo que el lenguaje cultivado llamaría cosmopolitismo, filantropía, ciudadanía, altruismo, etc.” (DELGADO RUIZ, 2001: 131-132)

3.1 Sistematización de las entrevistas

Todo empieza con un relato. Un relato es definido como “un conocimiento que se transmite, por lo general en detalle, respecto a un cierto hecho. El concepto, que tiene su origen en el vocablo latino *relātus*,⁴³ también permite nombrar a los cuentos y a las narraciones que no son demasiado extensas.”⁴⁴ La confrontación de visiones, referencias, el *choque* cultural y otras singularidades son más latentes en la conversación (es para mí la mejor forma de observación). En la ejecución de mi proyecto hablar *con* el otro es más importante que hablar *al* otro, por más que el concepto de *soft power* se base en influir al otro por medio de discursos casi subliminales. Nombrar el proyecto como tal no significa que voy a influir en algo. Lo que hago es intentar retratar el poder blando de cada país. La primera decisión que tomo cuando tengo la chance de planear una entrevista – cuando esta no es “accidental” o inesperada, como cuando estoy en una fiesta, punto turístico o cualquier situación que veo como una oportunidad para hacerla, es trazar un perfil posible para cada grupo de entrevistados.

Básicamente los divido en 4 grupos:

- a) Nativos que nunca salieron de su país y tienen poca información sobre otros;
- b) Nativos de determinado país que migraron a otro;

43 De esta definición salió el título de mi primera exhibición en México, “relātus”.

44 Definición dada en la página <https://definicion.de/relato/>

- c) Migrantes de otro país (generalmente Brasil o México) que viven en el país investigado por más de 5 años y ya conocen la cultura local lo suficiente; y
- d) El turista ocasional.

Pensando en esto elaboré una encuesta con preguntas (ver Apéndice A). Las mismas que haría para todos, aunque para algunos tuviera que hacer modificaciones, como incluir preguntas sobre lenguas indígenas a los latinoamericanos y adaptar esa idea para países que contengan lenguas no oficiales (consideradas “dialectos”, palabra que no me gusta por su tono prejuicioso y jerarquizante). Como esta primera etapa (que llenen mi cuaderno con sus respuestas) busco esta estandarización para ser lo más impersonal posible, y poco interferio. Rosana Guber comenta que:

“Las entrevistas no estructuradas generan cierta suspicacia precisamente porque aparecen como un instrumento personalizado. La estandarización de las entrevistas (esto es, la formulación de las mismas preguntas con el mismo fraseo y en el mismo orden) garantizaría que las variaciones fueran intrínsecas a los respondentes y no pertenecieran al investigador. (...) La información que provee el entrevistado tendría significación obvia, salvo por las ‘faltas a la verdad’, los ocultamientos y olvidos; para ello se recurre a chequeos, triangulaciones, informantes más confiables o mejor informados, y a un clima de confianza entre las partes.” (GUBER, 2011: 70-71)

Ya en el segundo momento (la entrevista oral), por más que parezca ser “dirigida” (aunque un cierto grado de directividad sea aceptable para cerrar temas o “romper el hielo” de entrevistados más lacónicos), la entrevista se basa en que les pida, de cada grupo de respuestas, que elijan una respuesta y la comenten, expliquen la razón y la importancia de lo haber mencionado. Pero es cuando veo que algunas palabras se repiten con más frecuencia – “debe haber una ruptura con sus sentidos que ‘tenga sentido’ para el investigador” (GUBER, 2011: 78) – que tomo la iniciativa de indagar sobre ella. “En las entrevistas no dirigidas, en cambio, el entrevistador está atento a los indicios que provee el

informante, para descubrir, a partir de ellos, los accesos a su universo cultural. (...) Para captar este material, el investigador permanece en estado de atención flotante, un modo de escucha que consiste en no privilegiar de antemano ningún punto del discurso.” (GUBER, 2011: 75-76)

Con esa división de los entrevistados en cuatro categorías se ve claro el cambio de idea en cuanto a solo entrevistar los nativos de un país investigado. Luego de entrevistar a coreanos, me di en cuenta que, por el abismo existente entre mi conocimiento sobre aquel lugar y el conocimiento de quien nació y siempre vivió allá, no sería malo usar “entrevistados-puentes”, que podrían facilitar mi acceso virtual/intelectual/imaginario a aquel país. Una vez que intento mantener – siempre que posible – las mismas preguntas de la encuesta para todas las nacionalidades, hay algunas preguntas que, por la enorme disparidad cultural entre mí y algunos, se convierten en cuestiones sin sentido, especialmente por mi ínfima capacidad de traducir la encuesta a todas las lenguas y saber cómo preguntarles de otro modo o ejemplificar con alguna “respuesta” sobre mi país – especialmente si ellos tampoco conocen mi país.

El motivo de mantener una encuesta “universal” es justamente para buscar descubrir qué tenemos (o si existe algo) en común con todos los países. Una de las preguntas, por ejemplo, cuestiona los slogans de publicidad callejera: ¿qué gritan los ambulantes para vender sus mercancías?; ¿qué tipos de carteles chistosos y/o albureros se ponen en los tianguis de cada país para atraer los clientes? Pero mi perspectiva es occidental, periférica, latinoamericana, sudamericana, brasileña y, por fin, carioca⁴⁵. Lo que aumentan mis chances de ya haber, en algún punto de mi vida, haberme acostumbrado con vendedores que gritan, con albures a veces groseros en los tianguis, con publicidad de motel con doble sentido en outdoors, y con una grabación siendo ejecutada por un altavoz de un camión de *pamonha*⁴⁶ o de huevos (“Huevos taaaan grandes que la gallina lloróó para ponerlos”) si estoy en Río de Janeiro, o del fierro viejo si estoy en México. La primera cosa que la entrevistada austríaca me contestó fue: en Austria no gritan para vender. Y en los mercados populares solo ponen

45 Gentilicio de los nacidos en Río de Janeiro.

46 Un platillo brasileño parecido a los tamales mexicanos.

los precios, no hay ningún *slogan* bien humorado fijado a la banca. En Francia nadie dice “¡salud!” a quien estornuda, es la persona que suelta sus microgotas de saliva en el aire que tiene de disculparse con los demás.

Hay, por lo tanto, inúmeras características diferentes de las que estoy habituado y necesitaba de personas que conocieran bien los dos universos, por eso pasé a buscar migrantes de los países que conozco viviendo en países cuyas culturas poco conozco (ejemplo: argentinos viviendo en Turquía). Mi propia experiencia como migrante (que además de extranjero es *forastero*⁴⁷) habla mucho sobre eso, los aspectos culturales que traigo y que difieren de los de donde estoy son lo que primero me llama la atención. La forma que los mexicanos tienen de dispensar algo con agradecimiento y gentileza, haciendo un movimiento equivalente a un arco con la mano de abajo hacia arriba fue de las primeras cosas que noté al atravesar una calle en México y ser alertado por un amigo que levantar el pulgar (“thumbs up”) al conductor que paró su carro para me dar paso podría ser mal interpretado aquí. Las “retenciones vocales” (cuando uno se pierde en lo que está hablando y busca recordarse que iba decir para completar una frase) en Brasil equivalen a un “Ehhh...”, mientras en México ocupan “Esteeee...”

Eso me ayuda a saber, antes de hablar a los nativos, qué tipos de preguntas pueden o no servir para el contexto de aquel país. Y, como migrantes también pueden pasar a, de cierta forma, naturalizar e internalizar los hábitos del país a donde migró, hay muchos hábitos mexicanos cuyas diferencias ya no veo como algo “fuera de lugar” de modo tan evidente como las ven mis amigos que visitan México por primera vez y comentan tales diferencias. Eso me llevó a abrir un espacio para el turista ocasional, con impresiones rápidas y directas en lo que tange las características particulares más obvias de cada lugar.

47 Izaola & Zubero (2015: 107-110) conceptualizan el término *extranjero* como “aquel que, viviendo entre nosotros, tiene la nacionalidad de otro Estado”; pero llaman por *forastero* el otro más próximo en el espacio de la otredad, “el visitante o el huésped que intenta establecer un contacto meramente transitorio con el grupo”. Según, “el forastero se ve obligado a realizar una constante reinterpretación de las pautas culturales de las que se sirve para manejarse en el nuevo entorno social, experimentado como ‘un campo de aventura’ (Schütz, 2003: 106). En esta situación de incertidumbre, el forastero únicamente dispone de entrada de su propia pauta o marco cultural para intentar interpretar las reglas y los códigos de la sociedad a la que acaba de llegar. (...) Así pues, es perfectamente lógico que el forastero afronte la tarea de leer e interpretar su nuevo ambiente social ‘en términos de su pensar habitual’” (IZAOLA & ZUBERO, 2015: 109). Para Penchaszadeh (2008: 52), “El extranjero es el ‘afuera’ por definición. Convoca una serie de imágenes vagas y ambiguas, pero a la vez concretas y estructurantes del espacio social y político. (...) El extranjero permite dar forma a la frontera de lo social: para que exista un nosotros tiene que haber un límite de extensión, esto es una distancia de lo otro, de lo que no somos.”

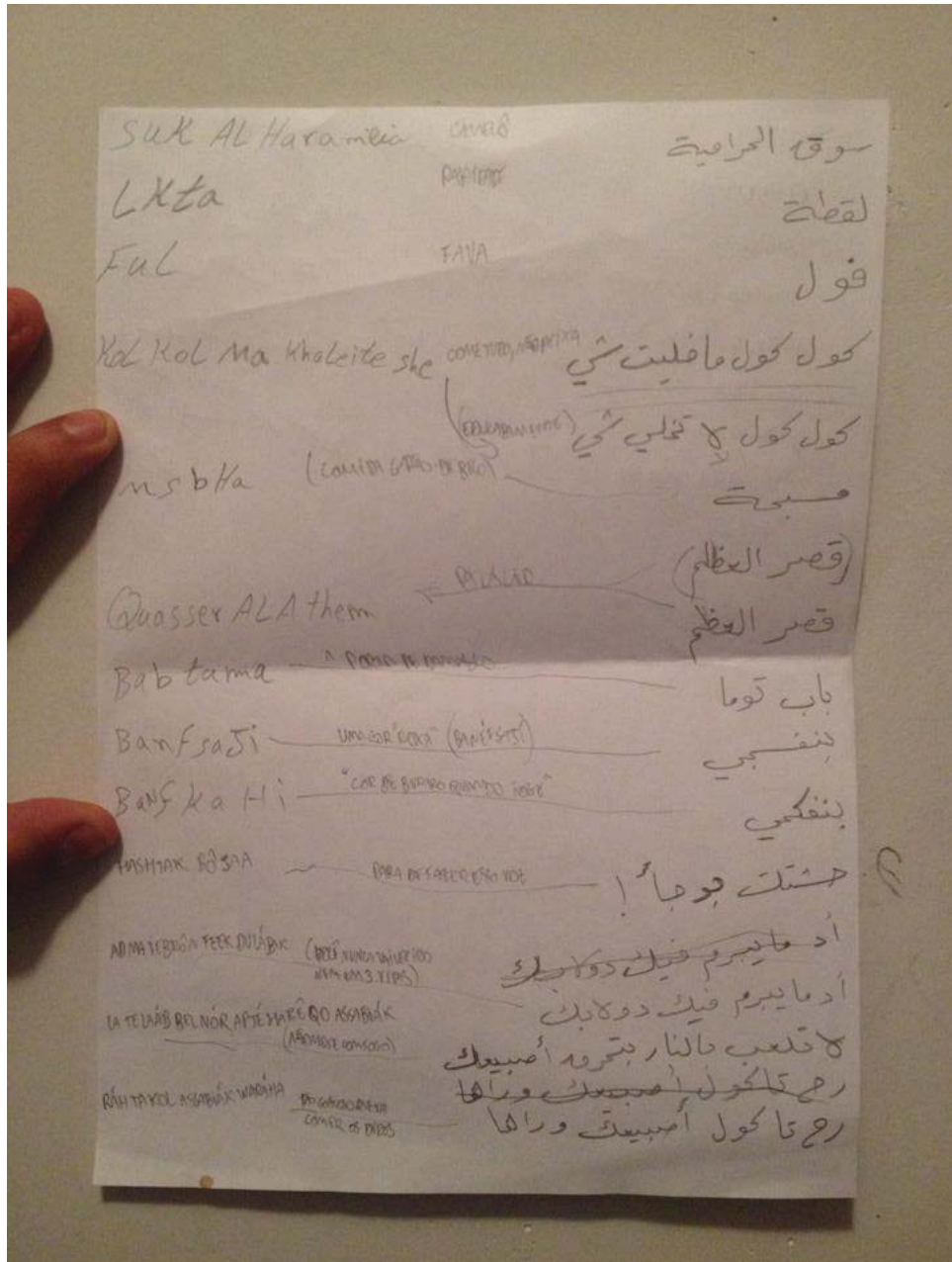


Ilustración 48: Manuscrito de un entrevistado de Siria (2014)

El proceso es: darles un cuaderno (o una hoja que tenga a mano cuando la entrevista es “de sorpresa”) y el tiempo que necesitan para contestar a las preguntas, como un proceso de *brainstorm*; luego las leo, prendo la cámara y empiezo a preguntarles sobre cada una de las referencias: de quiénes se tratan los nombres mencionados, cómo describen los platillos mencionados en “comidas típicas” y cómo son preparados, y así sucesivamente. Un detalle: no todas las personas que busco son alfabetizadas y doy muchísimo valor a la oralidad. Pero de los cuadernos que compilo guardo los padrones de grafía e intento reproducir algunas palabras en el cuadro con la misma grafía de los entrevistados, cuando estos pueden escribir.

Es justo cuando esperan haber terminado de contestar todo, que les agarro de sorpresa con otras preguntas (generalmente filosóficas o de experiencias sensoriales) sobre las cuales no habían pensado antes, como por ejemplo: cómo explicas el nombre de tu país; cuáles son los colores de tu país (ignorando la bandera oficial, me refiero a la pintura de las casas, el paisaje); cuales sabores, olores, texturas y sonidos te recuerdan a tu país; y, especialmente si la entrevista es en alguna lengua que no sea su lengua nativa les pido que hablen algo en sus lenguas y/o que canten una canción que sea conocida por una mayoría entre sus compatriotas⁴⁸.

Confieso: las obras más interesantes son las que retratan lugares que no he visitado. Sin embargo, si tengo la oportunidad de viajar a un lugar y hacer la investigación de forma presencial, no lo recuso. En Brasil hay 26 estados y el Distrito Federal, soy de Río de Janeiro y es *gritante* la diversidad que hay entre estados vecinos. Esa fue la razón por la cual opté por hacer de mi país toda una serie aparte, por estados. Con eso veo cuan ignorante yo estaba siendo sobre mi propio país. Allí pude visitar el estado llamado Paraíba, con sitios arqueológicos y paleontológicos cuya existencia ni en Brasil se divulga. Pude hacer las entrevistas *in loco*, y probar las comidas, escuchar los acentos, conocer los modismos regionales, presenciar las fiestas típicas y ver los colores del paisaje (urbano y rural, una vez que pongo atención en los colores que se repiten en el vestuario y construcciones de cada lugar) - una oportunidad que casi nunca tengo. Las hue-

⁴⁸ Capturar las tradiciones de un país a través de su música puede ser tema de otra investigación, por la enorme empresa que ello significa.

llas de dinosaurios⁴⁹ y las inscripciones milenarias en la “Pedra do Ingá”⁵⁰ que encontré viajando por este estado han sido pintadas en el cuadro sobre la región.

Otra singularidad es una subclasificación (que no es estándar, una vez que eso cambia de un país a otro) entre los entrevistados de cada una de las cuatro categorías principales. “Perú” ha sido de hecho mi obra con la investigación más satisfactoria, porque fue el único país del cual tuve ayuda institucional para encontrar nativos. El Cónsul de Perú en Río de Janeiro puso a mi disposición su biblioteca particular, folletos turísticos, libros de aymara y quechua y sus literaturas, y me permitió entrevistar a los peruanos que visitaban el consulado, en caso de que aceptasen. Además, me presentó a profesores, chefs, intelectuales, líderes indígenas y “ciudadanos comunes” que, a su vez, me presentaron a otros. Tuve un rango bastante amplio de diversidad, habiendo entrevistado desde sacerdotes hasta prostitutas transexuales y ex reclusos. El contenido de la obra no sería posible sin el contacto con esa diversidad de personas. Estoy de acuerdo con Guasch cuando ella afirma que “la actitud intercultural es justamente la que surge del encuentro con lo extraño, lo exótico, y del respeto y tolerancia por nuestras diferencias” (GUASCH, 2016: 85).

La idea es que estas entrevistas tengan no solo la posibilidad de ser parte de la obra sino también ser una obra aparte, con la edición de un video juntando las diferentes nacionalidades que han prestado su voz e imagen a este proyecto. La documentación del proyecto también se propone como obra, de cierta forma. Boris Groys apunta que:

“el arte ya no se entiende como la producción de obras de arte, sino como la documentación de la vida-en-el-proyecto – independientemente de los resultados –. Claramente, esto tiene un efecto sobre el modo en que se define el arte en la actualidad: éste ya no se manifiesta como un objeto más producido por el artista para nuestra contemplación, sino como el otro marco de tiempo heterogéneo del proyecto de arte que se documenta como tal.

49 La ciudad Sousa, en el Estado de Paraíba, es la región que contiene más huellas de dinosaurios en el mundo.

50 Monumento arqueológico con inscripciones rupestres en la ciudad Ingá, en el Estado de Paraíba.

(...) el arte se vuelve biopolítico porque ha comenzado a producir y a documentar la vida misma como actividad pura, con el uso de medios artísticos.

(...) cada acto de documentación y de archivo presupone un cierto criterio de selección con respecto a sus contenidos y circunstancias, a valores que son siempre cuestionables y que necesariamente permanecerán cuestionables. (...) Estos archivos de proyectos contienen versiones de la vida que aún no se ha dado, pero que posiblemente planeen suceder en el futuro.” (GROYS, 2016)

3.2 Ejecución de las pinturas

Habiendo seleccionado el material, la construcción de las obras suele empezar por la computadora. Elijo cuales palabras, frases y símbolos, objetos e ilustraciones quiero poner en el lienzo. En cuanto a las palabras, tengo un especial cuidado con la tipografía: separo lo que va ser puesto con mi grafía libre de lo que va salir con letras definidas por las fuentes de computadora. Además, decido cuál va ser la proporción de tamaño de cada una de esas palabras, si la diferencia de tamaño va ser equilibrada o no, o si las tipografías van a ser combinadas. De ahí que la computadora se convierte en un recurso importante porque me permite probar y cambiar las fuentes, tamaños y distribución de cada palabra en el cuadro.

Suelo no pasar de la investigación a la pintura de inmediato: a veces empiezo a investigar otro país o a pintar una obra sobre una investigación ya finalizada un año antes porque quiero alejarme del sentido y disfrutar la pintura “a ciegas”, cuando ya no me acuerdo del contexto y/o del significado de las referencias seleccionadas. He de aceptar, por esto, lo real: mi falta de control. Y cuando no me acuerdo qué significa lo que estoy pintando, no hay jerarquías entre las palabras: no hay un elemento que pueda conferir orden a los demás, les “quito los centros de poder”. Disfruto experimentar con los colores y tipografías elegidos muchas veces aleatoriamente.

¿Cuáles son los recursos que el artista usa para la finalidad de su obra? Ciertamente no solo los materiales (pincel, pinturas, papel, madera...) y otros recursos físicos, es necesario tener *información*. Y hacerse valer de conocimientos que extravasan los conocimientos pictóricos. Pero en mi trabajo, tanto el material cuanto la información terminan por ser también los empaques, objetos, imágenes digitales, etc... Y hay una relación entre arte y diseño que también se puede plantear, por el uso de la retórica tipográfica y por la apropiación de las marcas de productos y letreros.

Otro punto importante con relación al contenido escrito es: ¿cuál va ser el sentido de las lecturas? De acuerdo con mi impresión final sobre el país es que lo voy a definir. Por ejemplo, lo que más me gusta es poner las palabras todas bien distribuidas, de forma aleatoria, en horizontal y vertical, invertidas o no, pero al planear Perú no pude dejar de considerar que la cultura Inca tuvo un enorme peso en la construcción del sentido de las palabras, por eso lleva una única línea en espiral (aunque parezca ser formada por círculos concéntricos) cuya primera palabra es “Wiracocha”, el Dios que originó todo según aquella civilización. Por esa estructura bien definida, mantuve todas las palabras con la misma tipografía, sencilla y sin serifa. La preocupación que tengo con las tipografías (sí voy a combinar varias o no) es tema contemplado por el análisis de Carrere:

“Colocar en un solo diseño muchos tipos diferentes, de forma disímil a la estructura lingüística del texto que marca las jerarquías de lectura, en general producirá composiciones disonantes; mostrará aquello que no se debe hacer... Sin embargo, la capacidad creativa del ser humano consigue en ocasiones que algo así pueda ser articulado con calidad expresiva o, incluso, sugerir emociones alteradas, miradas caóticas, ensoñaciones, la imprevisión del azar, etc.” (CARRERE, 2009: 53)

Uso una aplicación sencilla, como el PowerPoint (ver ilustración 49), en la cual puedo manipular la dimensión y el formato, poner las palabras, probar colores (aunque esta parte prefiero hacerla directo con el pincel sobre el soporte), e, incluso, en caso de contar con proyector, puedo proyectar el “boceto” en el lienzo y ya definir sus contornos. O imprimir a gran escala y pasar al lienzo

con carboncillo (ver ilustraciones 50 a 54, que enseñan la secuencia de este proceso para la obra “Siria”, de 2014).

Hay una comunicación cultural que se usa de un repertorio propio para transferirse a un individuo o a un grupo, que es variable tanto en cuanto a quién es el emisor del discurso, como a quién o quiénes son sus receptores. Y eso también se aplica en el uso del color.



Ilustración 49: proceso de “Siria” (2014)

El aspecto cromático de una obra forma parte determinante de su significación, y a veces habla más que sus formas. Según Georgina Ortiz, un cuadrado amarillo puede representar el sol tanto como un círculo amarillo, una vez que es el color quien, en primer lugar, es leído por las retinas. La autora también afirma que “los significados son producto de la cultura y llegan a formar un lenguaje que muchas veces sólo puede ser descifrado por los miembros del grupo sociocultural que lo genera.” (ORTIZ, 2008: 53)

El color no es simplemente una apariencia visual, sino también una cuestión de afectividad, soportada por un discurso social. Un de los mayores desafíos es usar el color para traer un efecto, o mejor decir, algo que *afecte*. Al analizar la psicología del color, Eva Heller (2004) indica el *contexto* como criterio para determinar si un color resulta agradable y correcto o falso. Sería el contexto quien determinaría el efecto de cada color, por la subjetividad de la mirada, que es individual y jamás compartida con la misma perspectiva (por influencia de la diversidad de repertorios). La recepción social de una obra va más allá de la percepción, es un complejo cultural donde el color es una parte muy importante.

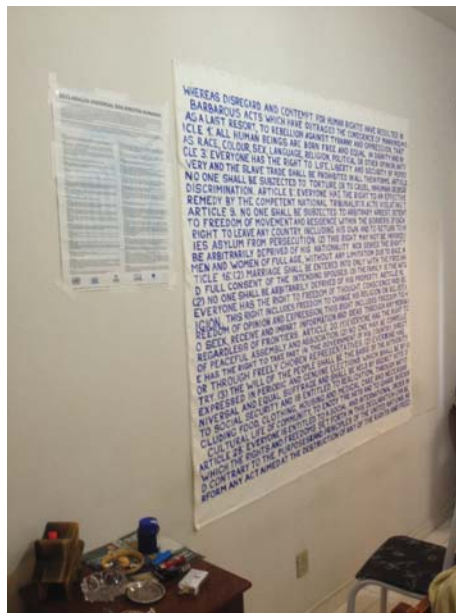


Ilustración 50:
proceso de “Siria” (2014)



Ilustración 51:
proceso de “Siria” (2014)

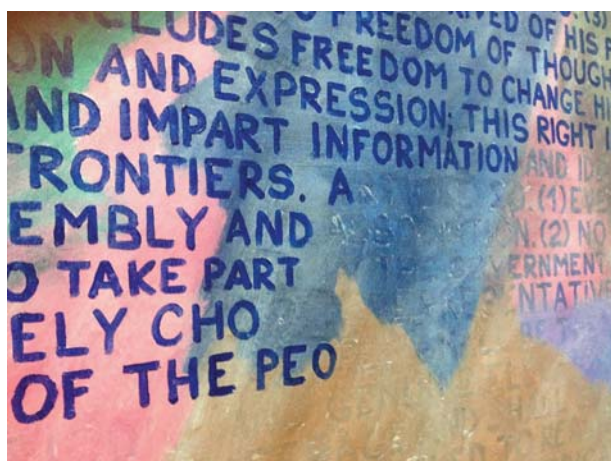


Ilustración 52:
proceso de “Siria” (2014)

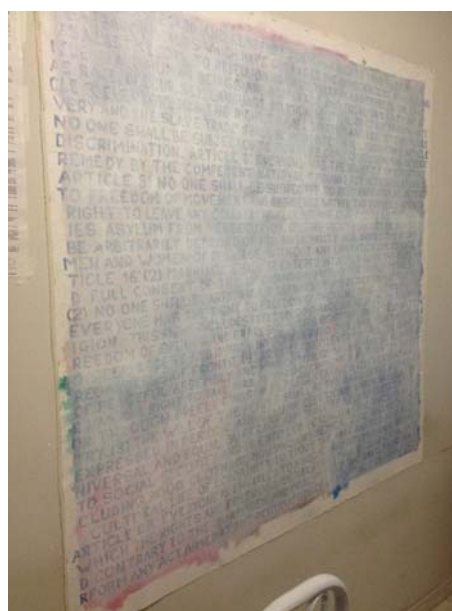


Ilustración 53:
proceso de “Siria” (2014)



Ilustración 54: proceso de "Siria" (2014)

Ilustración 55: proceso de "Siria" (2014)

Luego del boceto, cabe definir el soporte. Casi siempre he usado lienzo, especialmente por una cuestión de almacenaje que me impone ciertos límites (el lienzo se puede quitar del bastidor y enrollar, si el cuadro no pasa por mi puerta, por ejemplo). Y me gusta trabajar con el lienzo engrapado en la pared, especialmente por la facilidad de poder sujetarlo a otras técnicas, como la veladura, que me exige que el lienzo esté en el suelo, en la horizontal. Además, el lienzo sin los dobleces laterales me facilita, porque suelo pintar hasta la punta, de modo que cuando sea puesto en el bastidor se vean las laterales pintadas y algunas palabras como desapareciendo por detrás. Me gusta transmitir la idea de que hay mucho más que no cabría en aquel cuadro, que las palabras que componen aquella obra son “infinitas”. Es por eso que tampoco me gusta que mis cuadros tengan marcos, porque estos ocultan las laterales (y, sí, pongo mucha atención a ellas; ver ilustración 56). Cuando los artistas contemporáneos comenzaron a quitar los marcos, esa operación tuvo un significado muy importante, especialmente el de expandir la obra, sin delimitarla. Derrida discutía el marco en la obra de arte bajo el concepto de “párergon” de Kant – como algo accesorio, que ornamenta la obra sin necesariamente ser intrínseco a ella. El marco también “enmarca el cuadro, cortándolo desde afuera, colocándolo en un régimen severamente cerrado”. (DERRIDA, 2001: 295).

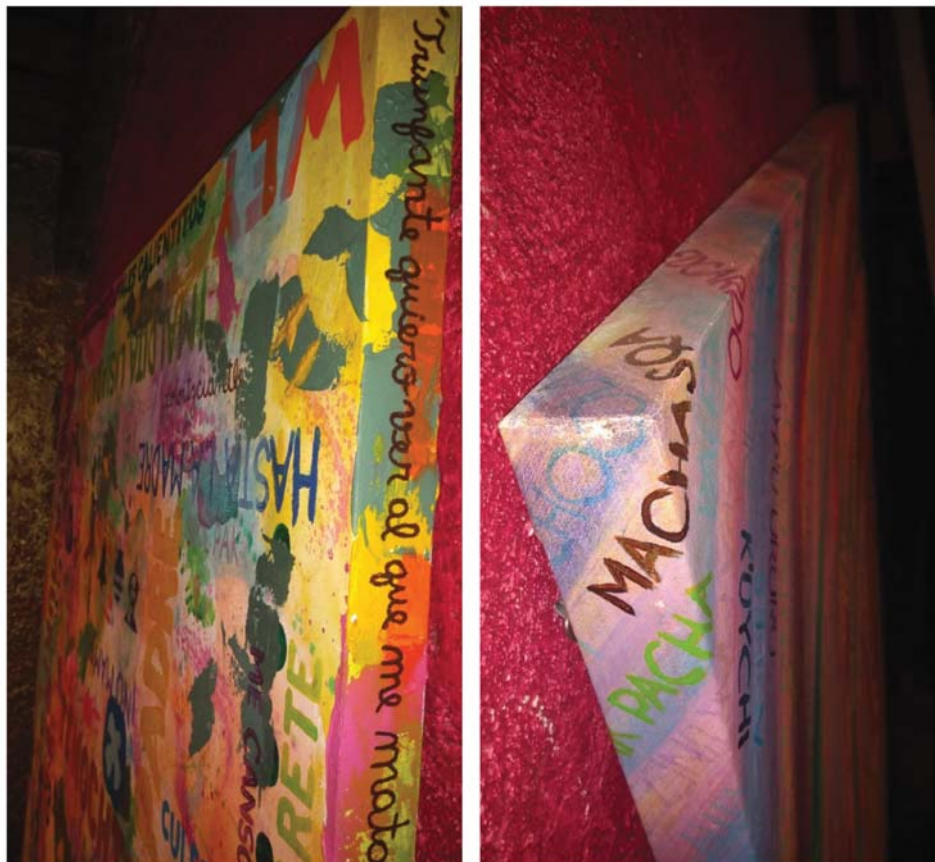


Ilustración 56: Detalles laterales de las obras “México III” y “Perú”

Otra cosa que suelo hacer es elegir un texto literario de algún autor nacido allí u otro texto cuyo contexto lo justifique y usarlo como fondo. En el caso de Siria (ver ilustraciones 50 a 55), el texto fue la Declaración Universal de Derechos Humanos, porque quería darle una dimensión política. Pinté fragmentos de la Declaración, lo cubrí con diversos colores, volví a pintar el texto – con una pintura acrílica bien espesa y reseca – y lo cubrí otra vez con pintura blanca. La idea era que las letras se vieran borradas (las letras son percibidas por el relieve del grosor de las pinceladas, más que por su color), como si los derechos humanos de los sirios hubieran sido borrados de su territorio y entorno (dentro y fuera de su mapa). Tal decisión fue tomada porque sentí la necesidad de hablar del problema que los sirios venían enfrentando desde 2011 con su guerra civil.

Para Uruguay (figuras 57 y 58), fue el texto del fallecido artista Carlos Páez Vilaró cuya grabación de audio hecha por él es tocada diariamente al momento exacto que el sol se pone frente a la Casapueblo, su antigua residencia y taller, hoy un punto turístico en Punta del Este. En otros trabajos usé una partitura musical u otros tipos de registro en escritura.



Ilustración 57: Proceso de “Uruguay” (2018)

“Posee resonancias que nos llevan a ver de otra manera las condiciones de producción, las de percepción, las procedencias geográficas y sus redes comerciales, sus usos mitológicos, sociales, de gusto y políticos, discursivos, de género, postcoloniales...; así como su consideración práctica, económica y cultural, su disponibilidad y sus propiedades, en un objeto artístico que se refunda cada vez que el observador hace su interpretación de él. La obra de arte es un conjunto relacional de aspectos, desde los más espirituales y conceptuales a los más materiales. De la misma manera, la Historia del Arte podría compartir ideas manejadas por otros ámbitos del saber. Familiarizarse con conceptos y aproximaciones a la materia procedentes de campos diversos, utilizándolos como herramientas para una comprensión ampliada de la materialidad.” (SANCHÍS, 2016: 5)

No me importa la técnica⁵¹, cualquier vale, lo importante es lograr el resultado que espero. La materialidad va más allá de la técnica, porque implica nuestra relación con las obras, con su dimensión física. “La cultura material de las sociedades encarna las estructuras del pensamiento, creencias, valores atribuidos y el comportamiento humano” (idem: 43-44). Al incluir la materialidad en nuestro discurso, la percepción se enriquece.

Una vez que el trabajo empieza, no significa que la etapa anterior esté concluida, necesariamente. En la mitad de la pintura no es inusual que yo interrumpa el trabajo por algo que haya pasado en aquel país o por la aparición de nuevos entrevistados o cualquier otro dato sobre el país que me convenza a incluir o alterar los colores y palabras. El golpe que depuso Evo Morales en 2019 me hizo interrumpir la pintura de la obra “Bolivia”, por ejemplo. Quiero estar seguro de que los discursos y referencias que obtuve de allí son pertinentes al discurso que deseo dar a la obra desde que eso pasó y necesito investigar no solo un poco más la situación del país, sino también el posicionamiento de los que había entrevistado, porque quiero un tono más político que lo usual para esta obra.

Y aun cuando la obra ya ha sido expuesta, al regresar a mi taller, puede

51 Sanchís afirma que “la palabra técnica puede entenderse como procedimientos de hacer manuales o artesanales, o como desarrollo tecnológico” (SANCHÍS, 2016: 6)

ser alterada, si veo algún problema. Pero intento evitarlo, prefiero hacer una nueva versión, como hice con Rusia. El primer cuadro sobre aquel país, “Rusia” (2014), fue pintado cuando yo no tenía idea sobre lo que estaba haciendo (ver ilustración 8). Fue el último cuadro que pinté sin haber entrevistado a alguien. Yo tenía una visión demasiado superficial sobre aquel país, por eso hay muchos “vacíos”, y una única capa de pintura, a óleo, justo para pasar esa idea de superficialidad que me dominaba en relación al país.

Tanto me molesta hasta hoy esta obra, que tuve la decisión de hacer una nueva, “Rusia II” (2019) (ver ilustración 37). Trae otra paleta cromática, otro repertorio, nuevos vocabularios y muchas jergas y abreviaciones típicas de la comunicación por internet, una vez que mis fuentes de contenido para este cuadro habían sido básicamente personas que viven en Rusia y con quien me comunicaba por chats y VKontakte (la red social más popular en aquel país, con más usuarios rusos que Facebook). Cuando comparo estas dos obras me doy en cuenta de que no solo la representación visual ha cambiado, sino también mi visión sobre los rusos, y esto no pasa desapercibido. Percibo con esto que mi trabajo tiende a ser datado.

Si fuera vista nuevamente por un nativo del país al cual se refiere cinco años después de su producción, cualquier obra podría tener su año de producción fácilmente identificado, por eso me gusta trabajar también con la nostalgia, entrevistando a personas que ya no viven en su país hace mucho, y a personas mayores sobre las memorias de su infancia. Mezclo pasado y presente, y es cuando termina la “línea del tiempo” interna de la obra que es posible identificar en qué año dejó de acumular referencias recientes.

Es un *ir y venir* constante, e intento no cerrarme a ninguna posibilidad de creación, sobre todo en cuanto a su forma de ejecución. Tengo siempre la dificultad de saber en qué punto parar una obra y darla por finalizada. He tenido muchas obras en las que quien lo determinó, confieso, fue un profesor o un amigo visitando el taller. Algunas obras mías que han ido a exposiciones, según mi plan original de ejecución, equivalen a lo que sería el fondo para otras capas de pintura. Pero en algún punto, no planeado, tomaron una *vida* propia y no pude hacer nada más que guardar el pincel y mandarlas a que les pusieran sus bastidores (ver ilustración 59).

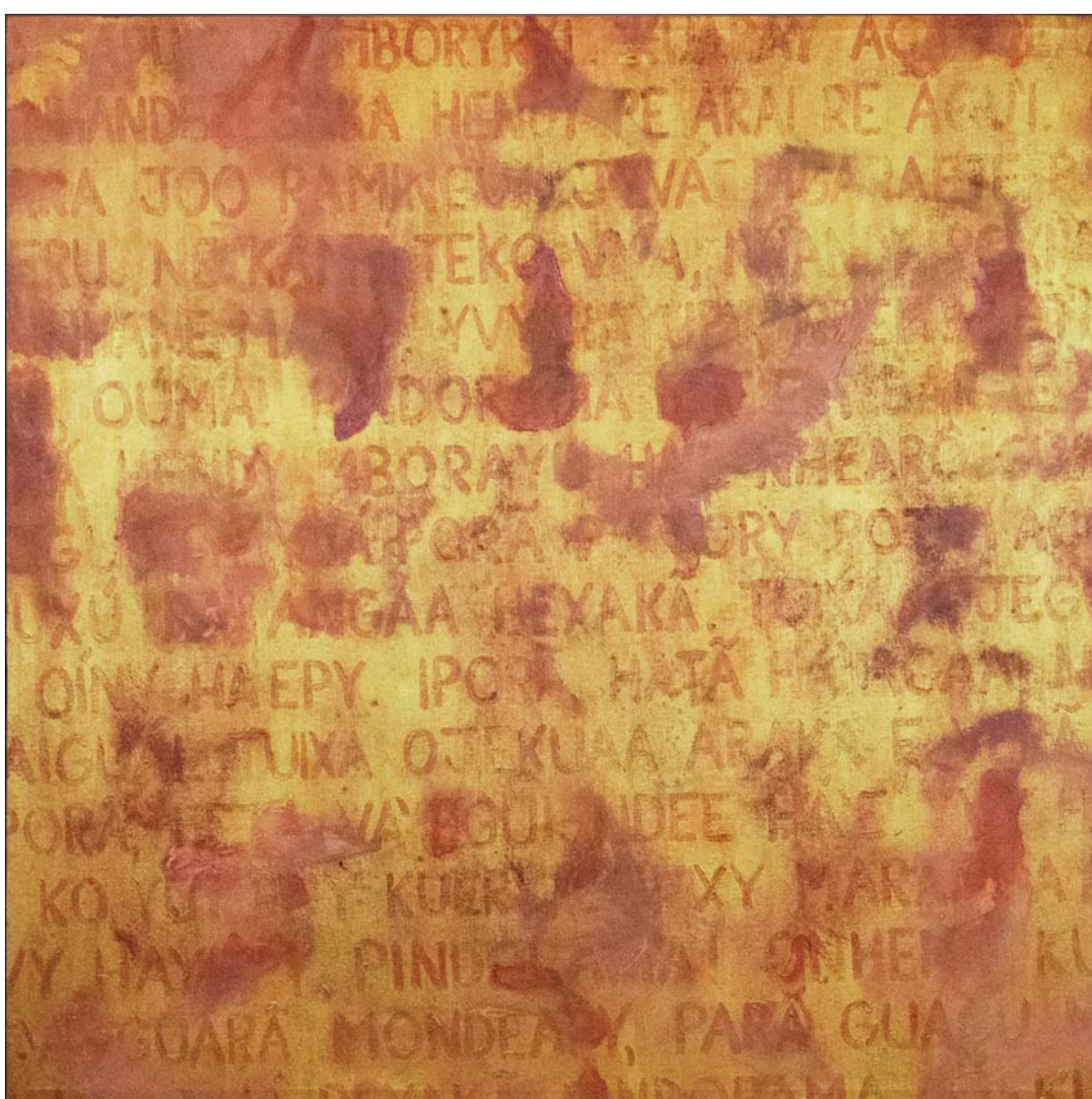


Ilustración 59: “Brasil/MS: Yvy Hayupi”

Sanchís dice que “el añejo poder virtuosista del acabado, considerado parte obligada del refinamiento de la obra para su conclusión final, queda desactivado con la tosquedad de obras en apariencia inconclusas, consideradas por los más conservadores como meros esbozos” (SANCHÍS, 2016: 29). Y, sí, me gusta el aspecto de inconclusión en las obras, porque eso refleja la imposibilidad de conclusión del proyecto al cual ellas pertenecen. Mi contexto es el de ruptura de los esquemas inicio-medio-fín, es el de la refutación de modelos tradicionales, por el contexto histórico y social en el cual me inserto.

En los seis años que llevo con este proyecto he producido diecinueve obras y una serie limitada de reproducciones digitales de estas obras. Todo se ha expuesto en Río de Janeiro (Galería Toulouse Arte Contemporânea, Geração Alpha, Kult Kolektor, Fábrica Bhering y Galería de Arte Meu BB), São Paulo (New Creators y feria Direct Message, en la Cinemateca Nacional), Ciudad de México (Aura Galerías y Galería Málaga), Miami (feria PINTA Miami) y Nueva York (Alpha’ a Inc.).

La exposición en la que mi trabajo destacó más, fue “relātus”, en la Galería Málaga Arte Contemporáneo. “relātus” reunía obras de tres artistas de la Maestría en Artes Visuales de la UNAM (los otros dos ya egresados) cuyos trabajo abordaban alguna forma de violencia. A la artista brasileña Jane Teixeira le tocó exponer sus esculturas que tratan de las noticias de violencia que consumimos de los noticieros (el caso de Ayotzinapa, guerras, censuras, dictaduras y catástrofes); Mário Gibrán, mexicano de Sonora, trabaja en sus esculturas y dibujos con la narcocultura; y los responsables de la exposición (el galerista Rafael López y su socia en aquella ocasión, Mariame Reyes) consideraron que mi trabajo denunciaba el etnocidio por registrar lenguas que corren riesgo de extinción. Fue la primera vez que recibí de otra persona una interpretación más allá de lo que estaba desarrollando.

El texto crítico fue de la Maestra Rosario Guillermo, profesora de este posgrado. Sigue lo que fue escrito sobre mi trabajo:

“Los relatos de Helio Vianna reúnen muchas voces simultáneas, murmullos que se enciman, susurros que se aglutinan en la aglomeración plás-

tica, voces sueltas que su pincel plasma con veladuras, con trazo firme unas veces desbalagado otra, porque así son las geografías y las identidades étnicas de las que parte.

Su lenguaje narrativo torna visual ‘el caló’, ‘la jerga’, el modismo que es parte sustancial de la identidad a la que ha llegado por medio de la inmersión cultural en cada país. Cada geografía y su gentío identitario lo lleva a la investigación profunda del por qué de los colores, de la parafernalia nativa, realiza su ritual de apropiación y lo patenta en sus cuadros.

El artista–etnógrafo que le gusta ser a Vianna lo ubica en el terreno de un arte descolonizado, que se torna global partiendo de las múltiples aldeas de portentosa identidad.” (Rosario Guillermo)



Ilustración 60: Diseño gráfico de la divulgación de la exposición “relátus” (2019)

Consideraciones finales

A pesar de pensar que no debemos explicar los cuadros, confieso que llegar hasta aquí, explicando mi proceso sin explicar los cuadros sería imposible. Para alguien que se alimenta de relatos para producir arte, nada más justo que relatarlo.

El proyecto *Soft Power* recoge inquietudes personales, en las que conluye el interés por las dimensiones visual, material, afectiva y procesual de la escritura, el interés por otras culturas del mundo, mis estudios en el ámbito de las relaciones internacionales y mi estima por las artes visuales, incluido el cine. De todo ello, desde la perspectiva del papel que el arte y la cultura desempeñan en la globalización, está lleno mi trabajo y de algún modo se vuelve el puente con el proceso pictórico y matérico. Tales inquietudes fueron lo que me convirtió en artista, porque generaron este proyecto. El *soft power* es un tema muy poco discutido y difundido en los países colonizados, aun en sus academias, y aunque la definición de su concepto sea muy reciente, es algo que se maneja desde mucho antes de las grandes colonizaciones. Con la globalización es urgente que pongamos más atención a ello. Pues, ¿qué forma mejor de llamar la atención para esto sino por medio del arte?

La pintura es para mí, ahora lo veo, meramente un medio, no un fin. Entré a la pintura de forma casi accidental e involuntaria. Dentro del arte es mi zona de confort, pero hay otros medios, técnicas y lenguajes que puedo – y debo – utilizar para conformar un producto final que, por inserirse en el ámbito del arte contemporáneo, pueda permanecer abierto, sin cierres de sentido y sujeto a la continuidad de interpretaciones y resignificaciones. Veo muy difícil que yo alcance a representar los 195 países existentes hoy. Mi proceso tarda en la investigación, sobre todo por la dificultad de encontrar nativos de todos los lugares y de aprender un mínimo de comunicación en sus lenguas. Pero aunque tenga otros proyectos, este es el que más me fascina, el que más disfruto. Groys comenta sobre la vida-en-proyecto que:

“A los ojos de cualquier autor, los proyectos más atractivos son aquellos que, desde su concepción, nunca tienen la intención de realizarse, ya que mantienen la separación entre el futuro y el presente. Éstos nunca se realizan, nunca generan un resultado final, nunca presentan un producto final. Pero esto no equivale, de ninguna manera, que tales proyectos infinitos, imposibles de realizar, estén radicalmente excluidos de la representación social, incluso si no se resincronizan con el funcionamiento normal de las cosas a través de un resultado específico, sean exitosos o no. Después de todo, estos proyectos son susceptibles de ser documentados.” (GROYS, 2016)

Por eso fue el proyecto con el cual me inscribí al posgrado. Pensaba que este proceso debería ser investigado y documentado, generar una tesis, independiente de que nunca llegue a ser un proyecto concluido, justamente por la imposibilidad de conclusión a que me refería antes, cuando discutí la ruptura de los esquemas inicio-medio-fin. Así es “la vida en proyecto”: no saber *cuan-*do ni *si* va tener un fin que no sea forzado por la muerte del artista o incapacidades causadas por problemas de salud.

Hay quien pueda defender que todo artista conozca su contenido y lo que él provoca en su obra. Veo eso como una utopía. Se puede *suponer*, pero jamás *asegurarse* de cuáles efectos serán provocados, por más que el artista se valga de técnicas de color y conozca la retórica. Soy un artista politizado, y no un po-

lítico “artistizado” con poder real de cambiar las cosas o tomar decisiones que influyan a poblaciones enteras⁵².

Mi proceso no tiene una linealidad constante. Los procesos de entrevistas me permiten crear más material, sin nunca encerrar la discusión. Por eso veo que en mi proyecto las obras son la mitad del camino, no el punto de llegada. El acúmulo de material, físico o no, es mi pretexto para seguir produciendo, es mi ansia. Ya no me veo solo como un pintor, pero sí como alguien que está utilizando la pintura como fragmento para una expresión en más lenguajes, que se combinan para intentar dar un sentido más allá del usual.

Más que agradar a los nativos de esos lugares (hecho que ya comprobé imposible, porque he visto muchos mexicanos, chilenos y rusos enojados con mi modo de representarlos), hoy busco ese choque, que les cause al mismo tiempo el desconcierto y la familiaridad, con un cierto deseo de mi parte que al menos les genere algún proceso de autocrítica. La verdad no está inherente en lo que enuncio, pero sí en la relación (la mía y la del espectador de mi obra) con lo real.

A semejanza del “lenguaje de oráculo” de la interpretación psicoanalítica, no doy información, pero sí herramientas para que interpreten. Y sé de la imposibilidad de que mi trabajo sea “de comprensión universal”. Por lo tanto, lo que digo sobre cada país tampoco puede ser tomado como verdad (¿Cómo puedo saber si mis entrevistados no mienten?). La interpretación no evalúa o comprueba la verdad, ella desata la verdad. La esencia de la comunicación es el mal entendido. Parte del trabajo psicoanalítico es aprender a vivir con los límites de nuestro conocimiento y es así que asumo mi trabajo.

El arte, aun el más tradicional, debe estar conectado a su entorno. “El arte global no sólo es policéntrico como práctico, sino que requiere un discurso polifónico; y mientras que la historia del arte se propone dividir el mundo, por el contrario el arte global intenta restaurar su unidad en otro nivel” (GUASCH, 2016: 52). Debe estar abierto a la interdisciplinariedad, tomar de la filosofía, de la antropología, de la comunicación social y también de las ciencias exactas, como las matemáticas, la física y la química. La pura aplicación de pintura

52 Aunque Nye Jr. (2004: pos. 887) señale que, por ejemplo, algunas letras de la música popular pueden tener efectos políticos.

sobre un soporte sería mera artesanía – no que esta no tenga su valor –, el arte debe que prescindir de un concepto y declarar un discurso, sobre todo en la contemporaneidad. Tiene sentido en una circunstancia local (ubicada en el tiempo y en el espacio). No es universal. Ni el de Magritte, ni el de Miguel Ángel lo son. Analizar una obra requiere contextualización.

En el inicio del proyecto confieso que buscaba una objetividad al intentar hacer un retrato de la cultura de un país, como si hubiera una realidad objetiva que mostrar. Pero en el camino me topé con las implicaciones de que la obra, por más que mis procesos de colecta de datos sean rígidamente sistemáticos, sea una visión subjetiva – sea de mi parte o de parte de mis fuentes. El proceso de interpretación y “traducción” de la información compilada a términos visuales no tiene nada de objetivo, al final. Las obras terminan por ser mi imagen de imágenes ajenas (las descripciones de terceros). Nuestro conocimiento tiene muchos límites, pero la imaginación – y aquí enfatizo su definición como acto de generar imágenes – pocos. Y, si esta constante alimentación de información me ayuda a reducir los límites de la imaginación, por otro lado aumenta los límites de conocimiento. El exceso de información es también un problema hasta que sepamos como filtrar, administrar y usar los datos – seamos artistas, periodistas o miembros de los Servicios de Inteligencia. Así como la “comprensión universal” es una utopía, también lo es el “lenguaje universal” de un emisor de discursos: no todos van a comprenderme.

Para Nelly Richard, lo político-crítico en el arte descentra los consensos oficiales y “es asunto de contextualidad y emplazamiento, de marcos y fronteras, de limitaciones y cruces de los límites” (RICHARD, 2009). La autora también hace una importante distinción entre “arte y política” y “lo político en el arte”:

“La relación entre ‘arte y política’ tiende a ser *expresiva* y *referencial*: busca una correspondencia entre ‘forma artística’ y ‘contenido social’, como si este último fuese un antecedente ya dispuesto y consignado que la obra luego va a tematizar a través de un determinado registro de equivalencia y transfiguración del sentido. Al contrario, ‘lo político en el arte’ rechaza esta correspondencia dada (ya compuesta y dispuesta) entre forma y con-

tenido para interrogar, más bien, las *operaciones de signos y las técnicas de representación* que median entre lo artístico y lo social. ‘Lo político en el arte’ nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada.”

Ya había afirmado sobre la importancia de que nuestros gobiernos tengan un proyecto de poder basado en nuestras culturas, con un discurso disonante de la perspectiva de los países colonizadores/desarrollados, que sepan exportar nuestros discursos tan bien cuanto ellos lo hacen. También apoyo, como ya fue dicho, la idea de que los artistas busquemos una estética propia, desvinculada de las estéticas y vanguardias colonizadoras. Y por eso algunos pueden cuestionar si tales afirmaciones serían compatibles con la incorporación de marcas en las obras o con la mención de novelas de Televisa como parte del repertorio cultural. No veo como ideas contradictorias, tampoco pienso que hay que negociar o definir una división entre las dos prácticas. Las marcas son símbolos de consumo y el consumo es cultural. Muchas marcas pasan a ser, semióticamente, casi sinónimos del país o región en donde surgieron. Es difícil pensar en muebles IKEA sin pensar en Suecia; en el Café Parroquia sin pensar en Veracruz; NINTENDO está para Japón tanto cuanto el sushi. Y no solo marcas, productos que son consumidos sin una marca específica también pueden ser metonímicos, como la tequila (México), la caipiriña (Brasil), la vodka (Rusia), la cochinita pibil (Yucatán), el chocolate (Oaxaca) y el mole (Puebla).

“Los efectos políticos de la cultura popular no son del todo nuevos. El historiador holandés Rob Kroes señala que los carteles producidos para las compañías navieras y las sociedades de emigración en la Europa del siglo XIX crearon una imagen del Oeste estadounidense como símbolo de libertad mucho antes de la revolución del consumo del siglo XX. Los jóvenes europeos ‘crecieron construyendo mundos significativos que se basaban en ingredientes y símbolos estadounidenses’. Los anuncios comerciales estadounidenses en 1944 se refirieron y ampliaron sobre las

cuatro libertades de Franklin Roosevelt, reforzando así la lección oficial de educación cívica. ‘Generación tras generación de jóvenes, que crecieron en una variedad de entornos europeos, al oeste y al este del Telón de Acero, han disfrutado indirectamente de los placeres de las alternativas culturales ... Artículos simples como los *blue-jeans*, la Coca-Cola o una marca de cigarrillos adquirieron un valor agregado que ayudaron a estas generaciones más jóvenes a dar expresión a una identidad propia’”. (NYE Jr., 2004: pos. 897)

Todo ello, en nada está en desacuerdo con la cita de Nelly Richard, una vez que ella se refiere a “las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada”, y no pongo marcas en mis obras como única, sino como un detalle a más, que tampoco puede ser desconsiderados, porque, queramos o no, aceptemos o no, vivimos en un mundo capitalista que, más que un sistema económico, se trata de un estilo de vida difícilmente irreversible, pues los humanos somos animales consumidores y codiciadores por naturaleza. Y la globalización lo amplifica. Unos se preguntan si pongo las marcas para hacer publicidad espontánea de esas empresas, pero tal vez pocos se den en cuenta del valor crítico (hay un doble juego semántico ahí) de la selección de estas marcas y su forma de inserción (en una capa de pintura inferior, como palimpsesto; invertidas; con colores cambiados; incompletas; en la borda del cuadro, interrumpidas por el doblez del lienzo al ser puesto en bastidores...).

Pero no siempre la inserción de una marca pasa por una cuestión de representación cultural, sino de lectura simbólica. La obra México IV (ver ilustración 61), por ejemplo, opté por abordar el divino en México. Los textos de fondo son oraciones, músicas y poemas – formas casi “primitivas” que tenemos de ponernos en contacto con el divino –, hay reproducciones fragmentadas de los murales de Cacaxtla, pinturas de los dioses de la mitología local y también: ¡marcas! Me he apropiado de las marcas que están en esta obra específicamente para hacer un juego semántico: la de Aeroméxico por ser la que nos hace volar, estar en el cielo; la de TelCel por permitir la comunicación, y uno (excepto los ateos) está siempre cantando o rezando para comunicarse con sus divindades. No es gratuito poner las marcas, hay una intención subyacente en eso. David

Harvey comenta que “el neoliberalismo se ha tornado hegemónico como forma de discurso. Posee penetrantes efectos en los modos de pensamiento, hasta el punto de que ha llegado a incorporarse a la forma natural en que muchos de nosotros interpretamos, vivimos y entendemos el mundo.” (HARVEY, 2007: 7) Y sobre la idea de consumismo que tenemos hoy, Yúdice afirma que se relaciona “a la penetración de todos los aspectos de la vida (el hogar, el ocio, la psique, el sexo, la política, la educación, la religión) por un *ethos* (o estilo de vida) de ‘imágenes que todo lo consumen’. (...) No hay fenómeno cultural que no se haya politizado mediante el consumo.” (YÚDICE, 2002: 207-208). Siendo el capitalismo neoliberal un estilo de vida al cual nos apegamos como sociedad, el consumismo, por lo tanto, es una marca de nuestra característica que, a pesar de nos individualizar, es lo que “comungamos” como ciudadanos globales.



Ilustración 61: “México IV”, acrílico sobre lienzo, 2020.

El arte puede hacer declaraciones, pero cambiar el mundo no. Hay en ella un poder ideológico, pero sin consecuencias obvias o tan visibles. Analizar el rango de alcance de esas consecuencias es tema para otra área, las Ciencias Políticas, en las disciplinas que estudian análisis de política externa, incluyendo análisis del discurso y análisis de toma de decisiones individuales por parte de los líderes de cada país. El *soft power* es un poder político, su proyecto está en las manos de los Estados, no en las de un artista – por más que este intente descifrarlo e ilustrarlo. La representación oficial por parte de un Estado presupone una intención de imponer un significado único de lo que quiere representar, y termina por ser excluyente. Yo jamás quise representar algo con significado invariable o ajeno al entorno social, teniendo como única fuente el discurso oficial de cada Estado.

Para Joseph Nye Jr., el *soft power* depende más que el *hard power* de la existencia de intérpretes y receptores dispuestos (NYE Jr., 2004: pos. 386). Particularmente, sería muy arrogante y pretencioso de mi parte si yo creyera que la pintura de un cuadro mío sería igualmente comprensible por todos o que cambiaría sus vidas, decisiones o impresiones, o – más allá – que podría generar cualquier autocritica por parte de sus gobernantes o población. Es un punto de vista muy particular, como yo veo aquel país y como comprendo el modo que los nativos de allá con quien he tenido contacto se ven.

Es curioso observar, al fin (¿será?) de esta investigación la transformación en la definición de los objetivos del proyecto. Si al inicio de la investigación dentro de la Maestría lo que yo buscaba era retratar la visión de mundo del otro, en este capítulo de conclusión replanteo dicha posibilidad. Esta percepción tal vez sea el más curioso resultado del proceso artístico y de esta investigación, pues a través del desenvolvimiento de las obras y de la interacción con los entrevistados (tanto en el proceso de investigación, como en las reacciones que producen en ellos las obras terminadas), he modificado mi visión, dejando de intentar ver un país como lo ven sus nativos para asumir (y aceptar) que lo que puedo hacer es comprenderlos desde fuera e interpretar con un punto de vista basado en mi propia percepción de las autopercepciones suyas.

Combinar palabra e imagen es, por lo tanto, un recurso asumidamente apelativo – véase el uso que le da la publicidad, por ejemplo – y, si bien hecha

la integración entre los dos elementos, la propia palabra puede obtener una “voz discursiva” que rebasa su referencial *stricto sensu*.

Mi trabajo, además del carácter etnográfico, posee un objetivo claramente político. Retratar etnográfica y simbólicamente otro país es, en términos políticos, traducir en obras de arte el poder simbólico de un país, que puede pasar a tener una imagen positiva o negativa, conforme el objetivo de quien produce u organiza tales discursos. Dentro del realismo político, la opinión pública no es un factor que pese en las decisiones de ningún Estado. El maquiavelismo clásico sigue prevaleciendo. Pero el arte es también un registro de una idea dentro de un contexto, y es por este medio que registro no solo lo que yo pienso, sino todo lo que los ciudadanos de otros países piensan sobre sus lugares, sin una visión “colonizadora” de mi parte – y esto es lo que me hace considerar este proyecto como relevante al punto de optar por dedicar mi vida a hacerlo. Además, la extensión tecnológica que tenemos hoy permite una intensa propagación de discursos e imágenes. El Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos afirma que:

“El discurso sería una manera de representar el conocimiento respecto a un tema en particular y en un momento histórico determinado. Al mismo tiempo, el discurso produciría conocimiento, es decir, que la práctica representacional devendría en un medio para la producción de conocimiento a través del lenguaje” (SZMURK & IRWIN, 2009: 252)

No me preocupa la acusación que uno puede hacerme de “meter el dedo en la herida” de los gobiernos, pero si este trabajo generar al menos una provocación ya habré cumplido mi reto. Lo que sí me preocupa es el *respeto* hacia la visión de mundo del otro, siempre teniendo en mente que soy un observador-colaborativo, y no alguien que quiere interferir como autoridad cultural del otro, por más contradictorio que lo parezca por la apropiación del concepto de *soft power* para lograr este intento. Mi otro compromiso prioritario es producir un *sentido* que haga sentido.

Por más que algunos puedan no llegar a comprender mi trabajo – por no ser una pintura convencional y, sobre todo por irritar algunas personas –,

seguiré haciéndolo porque sé que al fin habrá un destinatario válido. El que se pone a presentar un trabajo crítico no puede esperar, absolutamente, una crítica dócil sobre sus obras, procesos o discursos. Lo importante no es decir lo correcto, pero sí tener un impacto. ¿Cómo tener impacto en un mundo donde hay una proliferación de artistas y sobreproducción de arte? ¿Y a quiénes puede impactar? Yo todavía no sé, es muy temprano para esto. Esta es la razón por la cual se hace investigación en artes visuales, para evaluar la trayectoria que se está trillando, analizar la amplitud del proyecto y experimentar sus potencialidades.



Ilustración 62: Proceso de la obra “relātus” (2019), para exposici3n con este tītulo

Fuentes de consulta

AGUILAR, Guadalupe. *El arte participativo*. Culiacán: Honorable Ayuntamiento de Culiacán, 2012.

ARON, Raymond. *Paz e guerra entre as nações*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

BAL, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades*. Un guía de viaje. Murcia: CENDEAC, 2009.

BALLERINI, Frantjesco. *Poder Suave (Soft Power): arte africana; arte milenar chinesa; arte renascentista; balé russo; Bollywood; Bossa-Nova; British invasion; carnaval; cultura mag japonesa; Hollywood; moda francesa; tango; telenovelas*. São Paulo: Summus, 2017.

BARTHES, Roland. “De la obra al texto”. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós. 2002

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida – Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.

BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994.

BISHOP, Claire. *Infiernos Artificiales – Arte participativo y políticas de la espectralidad*. México: Taller de Ediciones Económicas, 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009a.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes, 2009b.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

CALVET, Louis Jean. *Historia de la escritura: de Mesopotamia hasta nuestros días*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.

CAMNITZER, Luis. “Arte contemporânea colonial”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001

CÁRDENAS SÁNCHEZ, Ninfa Stella. “La focalización: un instrumento para el análisis de la relación entre los personajes y el espacio novelesco.” *En: Hallazgos, vol. 7, núm. 14, julio-diciembre, 2010, pp. 83-98*. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2010.

CARRERE, Alberto. *Retórica tipográfica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

CAVALCANTI, Flavia Guerra. *União Europeia e América Latina: Associação estratégica ou oposição hierárquica? Uma análise do discurso*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.

CHAUVEL, Lucrecia Escudero. “La construcción del demonio en la era global”. In: ESPINOSA VERA, Pablo. *Semiótica de los mass media: discurso de la comunicación global*. Monterrey: UANL, 2005.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Políticas Culturais*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

- DELGADO RUIZ, Manuel. “Inmigración, etnicidad y derecho a la indiferencia”. En CHECA, Francisco; CHECA, Juan Carlos; ARJONA, Ángeles (eds.) *Convivencia entre culturas. El fenómeno migratorio en España*. Sevilla: Sintagma, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. México: Paidós, 2001.
- DIAS, Antonio. “Arte ‘brasileira’ não existe”. En: FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- DUFRENNE, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia: Universitat de València, 2017.
- ECO, Umberto. *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1965.
- FONTANA, Rubén. “De signos y siglos”. En: *tipoGráfica – Revista de Diseño*, núm. 60, abril/mayo de 2004. Buenos Aires: tipoGráfica, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa: Ensayos sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- GAGE, John. *A cor na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- GAGE, John. *Color y cultura: La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la Abstracción*. Madrid: Siruela, 1998.
- GERVEREAU, Laurent. *Ver, comprender, analizar as imagens*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- GOMBRICH, E. H. “El uso del arte para el estudio de los símbolos”. In: HOGG, James (et. all). *Psicología y artes visuales*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1969.
- GONZÁLEZ, Cristina. “El español en el mundo de hoy: su papel como elemento unificador”. En: VALENZUELA ARCE, José Manuel (coord.).

Renacerá la palabra: identidades y diálogo intercultural. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2003.

GROYS, Boris. “La soledad del proyecto”. En: GROYS, Boris. *Antología*. México: COCOM Press, 2013.

GUASCH, Anna Maria. *Arte y Globalización*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.

GUASCH, Anna Maria. *El arte en la era de lo global. 1989-2015*. Madrid: Alianza, 2016.

GUBER, Rosana. *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.

GUTIÉRREZ GALINDO, Blanca. (2016) “El arte contemporáneo en el cruce de las ciencias y los discursos críticos contemporáneos” en Fernández Hernández, Silvia y Jaime Alonso Lobato Cardoso (coord.) *Palas y las Musas: diálogos sobre ciencia y arte*. Volumen 6. UNAM, IPN, UAM, Editorial Siglo XXI editores, pp. 183-216.

HARVEY, David. *Breve historia del Neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2007.

HELL, Victor. *La idea de cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

HELLER, Eva. *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

HERKENHOFF, Paulo. “Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centros”. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

IZAOLA, Amaia; ZUBERO, Imanol. “La cuestión del otro: forasteros, extranjeros, extraños y monstruos”. En: *Papers: revista de sociología*, Vol. 100, Nº 1, 2015, págs. 105-129. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015.

JAGUARIBE, Hélio. “Prefácio: Tucídides e a História da Guerra do

Peloponeso”. In: TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KEOHANE, Robert O. “Big questions in the study of world politics”. IN: REUS-SMIT, Christian & SNIDAL, Duncan. *The Oxford Handbook of International Relations*. New York: Oxford University Press, 2008

KÖLLE, Brigitte. *Art and alphabet. Booklet*. Hamburgo: Hamburger Kunsthalle, 2016.

KRANIAUSKAS, John. *Políticas Culturales: Acumulación, desarrollo y crítica cultural*. México: FLACSO México, 2015.

KUSNIERZ, Mathias, “Expérimenter en langues. Traduction, plurilinguisme et intermédialité dans les avant-gardes poétiques depuis 1960”, En: *Itinéraires (En ligne)*, 2017-3 / 2018, publicado en línea el 15 de junio de 2018, consultado en 01 de mayo de 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3998>; DOI: 10.4000/itineraires.3998

LACOSTE, Yves. (Org.) *A geopolítica do inglês*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

LE PARC, Julio. “Guerrilha cultural?”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MAASS MORENO, Margarita. *Gestión Cultural, comunicación y desarrollo. Teoría y práctica*. México: CEICH/UNAM, 2006.

MADEIRA FILHO, Acir Pimenta. *Instituto de cultura como instrumento de diplomacia*. Brasília: FUNAG, 2016.

MARTEL, Frédéric. *Cultura Mainstream – Como nacen los fenómenos de masas*. México: Taurus, 2011.

MARTÍN PRADA, Juan. *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Madrid: Akal, 2018.

McLUHAN, Marshall. *La galaxia Gutenberg: Génesis del "homo typographicus"*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1998.

MICHAUX, Henri. *Escritos sobre pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2000.

MIGNOLO, Walter D. *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2004)*. Barcelona: CIDOB y UACI, 2015.

MOSQUERA, Gerardo. "Good-bye Identity, Welcome Difference – From Latin American Art to Art From Latin America". En: *Third Text*, Vol. 56, Autumn 2001.

NYE Jr., Joseph S. *Soft Power – The means to success in world politics*. New York: PublicAffairs, 2004.

ORTIZ, Georgina. *Forma, color y significados*. Ciudad de México: Trillas, 2008.

PALETZ, David L. *Media. Power. Politics*. New York: The Free Press, 1981.

PENCHASZADEH, Ana Paula. "La cuestión del extranjero. Una mirada desde la teoría de Simmel". En: *Revista Colombiana de Sociología*, n. 31. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

PREVOTS, Naima. *Dance for export: Cultural diplomacy and the Cold War*. Middletown: Wesleyan university Press, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

RICHARD, Nelly. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones". In: *Emisférica*, Vol. 6, Issue 2. Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard> (consultado en: 30 de junio de 2020).

RODRÍGUEZ DÍAS, Joaquín. *La palabra como signo creativo*. México: COEDI MEX, 2009.

ROQUE, Georges. *El color en el arte mexicano*. Ciudad de México: IIE/ UNAM, 2003.

SANCHÍS, Carmen Bernárdez. “Historia del arte contemporáneo y materialidad”. En: MARTÍN, Alvaro Molina (coord.). *La Historia del Arte en España: devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.

SAUNDERS, Francis Stoner. *Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da Cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SCHWABSKY, Barry. *Vitamin P: New perspectives in painting*. Londres: Phaidon, 2002.

SILVA, Guilherme A. & GONCALVES, Williams. *Dicionário de Relações Internacionais*. 2. ed. rev. e ampl. Barueri (SP): Manole, 2010.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.

SUAZO, Félix. “Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas”. En: *Curare*, n. 16, jul-dic 2000. México: FAD/ UNAM, 2000.

SUS MONTAÑÉZ, Jesús. *La dialéctica entre pintura y escritura. Nuevas aportaciones antropológicas y filosóficas sobre el sentido cognitivo de las imágenes de contenido figurativo*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006.

SZMURK, Mónica; IRWIN, Robert McKee. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 2009.

UNESCO, Rapport mondial de l'. *Investir dans la diversité culturelle et le dialogue interculturel*. Paris: L'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, 2010.

VALENTE, Leonardo. *Política Externa na Era da Informação*. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

VALENZUELA ARCE, José Manuel (coord.). *Decadencia y auge de las*

identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización.
Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2000.

VERISSIMO, Erico. *México.* Rio de Janeiro: Globo, 1987.

VISENTINI, Paulo G. Fagundes & PEREIRA, Analúcia Danilevicz. *História mundial contemporânea (1776-1991): da independência dos Estados Unidos ao colapso da União Soviética.* Brasília: FUNAG, 2010.

YÚDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global.* Barcelona: Gedisa, 2002.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte. Um paralelo entre arte e ciência.* Campinas, SP: Editora Autores Associados, 2001.

Apéndice

a) Formato del survey

Hago un trabajo de pintura por lo cual intento traducir la idea de un país en cada cuadro por medio de palabras, frases, referencias icónicas, logomarcas y expresiones de la oralidad de cada lugar. Por lo tanto, busco personas que viven en las regiones que represento en el cuadro a pedirles sus impresiones y repertorios propios. Estoy planeando un lienzo sobre su país, por eso le pido a usted que me ayude con sus referencias propias. Le pido que me pase eso:

Su nombre: _____ Dónde nació: _____

Dónde vive hoy: _____

Si contesta este cuestionario sobre una región diferente de la en que vive o en donde nació, pero en la cual ha vivido tiempo suficiente para conocerla bien, dime cual lugar es: _____

- a) nombres de personajes históricos de tu país (pueden ser personas reales, de la ficción, mitológicos...);
- b) los "hot spots" que sean frecuentados por los locales (y no tanto por los turistas). Bares, antros, áreas de entretenimiento, parques, plazas, centros comerciales...
- c) comidas típicas, bebidas que suelen tomar
- d) escritores, actores, bailarines y cantantes nacidos ahí y sus obras principales
- e) costumbres y tradiciones, fiestas, leyendas folklóricas
- f) slogans más escuchados de los vendedores ambulantes o grabaciones de anuncios populares (ejemplo: grabación del camión del fierro viejo en México, o la de los tamales)
- g) logomarcas de los productos más populares de ahí, pero que sean de empresas locales (¿hay alguna empresa de refrescos, cerveza, vino, galletas, electrodomésticos o red/cadena de tiendas que sea fundada ahí?). Para este ítem iba a necesitar de fotos de los rótulos.
- h) Cuales son los periódicos nacionales más leídos donde usted vive? Y los canales de televisión y radio, los programas de televisión y radio, cuáles serían los más conocidos? Acaso me podría enviar una foto de sus logo marcas?
- i) palabras en español que hayan sido derivadas del vocabulario indígena de tu región/país.
- j) vocabulario propio del español en su país/región (palabras, expresiones, modismos que sean hablados en su país/región y no en otros países hispanohablantes).
- k) usted habla alguna lengua indígena o no oficial nativa de su país? Si sí, dime, por favor, cuáles son las palabras, expresiones y modismos de esa lengua (no olvide de decirme como se llama esta lengua)
- l) En cuáles colores, olores o sabores usted piensa cuando se acuerda de esta región?
- m) Qué significa el nombre de su país/región/ciudad?

Le pido que, al contestar eso, me envíe la respuesta al correo contacto@heliovianna.com
Las fotografías pueden ser enviadas para este mismo correo, pero si le parece más fácil, puede enviarme por WhatsApp o Telegram. Mi número es +5215523082984

Muchísimas gracias por su atención,
Helio Vianna, Artista Visual.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES VISUALES
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

El *Soft Power* de la pintura:
Un proyecto teórico-práctico sobre la politización
del arte a través de la representación cultural.

Tesis para optar por el grado de
Maestro en Artes Visuales

Helio Mello Vianna Junior

Helio Mello Vianna Junior
2025

El *Soft Power* de la pintura:

Un proyecto teórico-práctico sobre
la politización del arte a través
de la representación cultural.

Helio Mello Vianna Junior