



# YOSHUA OKÓN

---

COLATERAL  
COLLATERAL





# YOSHUA OKÓN

---

COLATERAL  
COLLATERAL



—  
MUAC 060

*Chille, 2009 [Cat. 16]*



*The Indian Project: reconstruyendo la historia—The Indian Project: Rebuilding History, 2015 [Cat. 14]*

Publicado con motivo de la exposición *Yoshua Okón. Colateral* (23 de septiembre de 2017 al 11 de febrero de 2018) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México; (3 de marzo al 4 de junio de 2018) Museo Amparo, Puebla.

Published on occasion of the exhibition *Yoshua Okón. Collateral* (September 23, 2017 to February 11, 2018) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City; (March 3 to June 4, 2018) Museo Amparo, Puebla.

Editor—Editor

John C. Welchman

Textos—Texts

Helena Chávez Mac Gregor · IIE-UNAM

Cuauhtémoc Medina · MUAC, IIE-UNAM

John C. Welchman

Traducción—Translation

Christopher Fraga, Jaime Soler Frost

Edición—Edition

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ana Xanic López · MUAC

Asistencia editorial—Editorial Assistance

Adrián Martínez Caballero, Maritere Martínez Román

Corrección—Proofreading

Jorge Carrión

Christopher Fraga

Ana Xanic López · MUAC

Jaime Soler Frost

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia

Asistente de formación—Layout Assistant

Krystal Mejía

Primera edición 2017—First edition 2017

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, C.P. 04510, Ciudad de México

D.R. © Fundación Amparo I.A.P., 2 Sur 708, Centro Histórico, Puebla, Pue. México. C. P. 72000

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

© 2017, Editorial RM, S.A. de C.V. Río Pánuco 141, colonia Cuauhtémoc, 06500, Ciudad de México

© RM Verlag S.L.C./Loreto 13-15 Local B, 08029, Barcelona, España

[www.editorialrm.com](http://www.editorialrm.com)

# 333

ISBN RM 978-84-17047-35-1

ISBN UNAM 978-607-02-9736-6

ISBN Fundación Amparo I.A.P. 978-607-97285-7-1

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

# YOSHUA OKÓN

---

COLATERAL  
COLLATERAL

Curador y editor—Curator and editor  
**John C. Welchman**

**MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM  
Museo Amparo**



Canned  
Laughter

HYSTERICAL

Canned  
Laughter

MANLY

Canned  
Laughter

MANLY

Canned  
Laughter

SEXY

BERGSON

BERGSON

BERGSON

BERGSON

Canned  
Laughter

EVIL

Canned  
Laughter

MANLY

Canned  
Laughter

HYSTERICAL

Canned  
Laughter

HYSTERICAL

BERGSON

BERGSON

BERGSON

BERGSON

Canned  
Laughter

EVIL

Canned  
Laughter

HYSTERICAL

Canned  
Laughter

EVIL

Canned  
Laughter

HYSTERICAL



<b>Yoshua Okón: relaciones internacionales</b>	12
<b>Yoshua Okón: International Relations</b>	30

—  
JOHN C. WELCHMAN

<b>Sodoma &amp; McDonald's. Una conversación</b>	82
<b>Sodom &amp; McDonald's. A Conversation</b>	106

—  
CUAUHTÉMOC MEDINA  
YOSHUA OKÓN

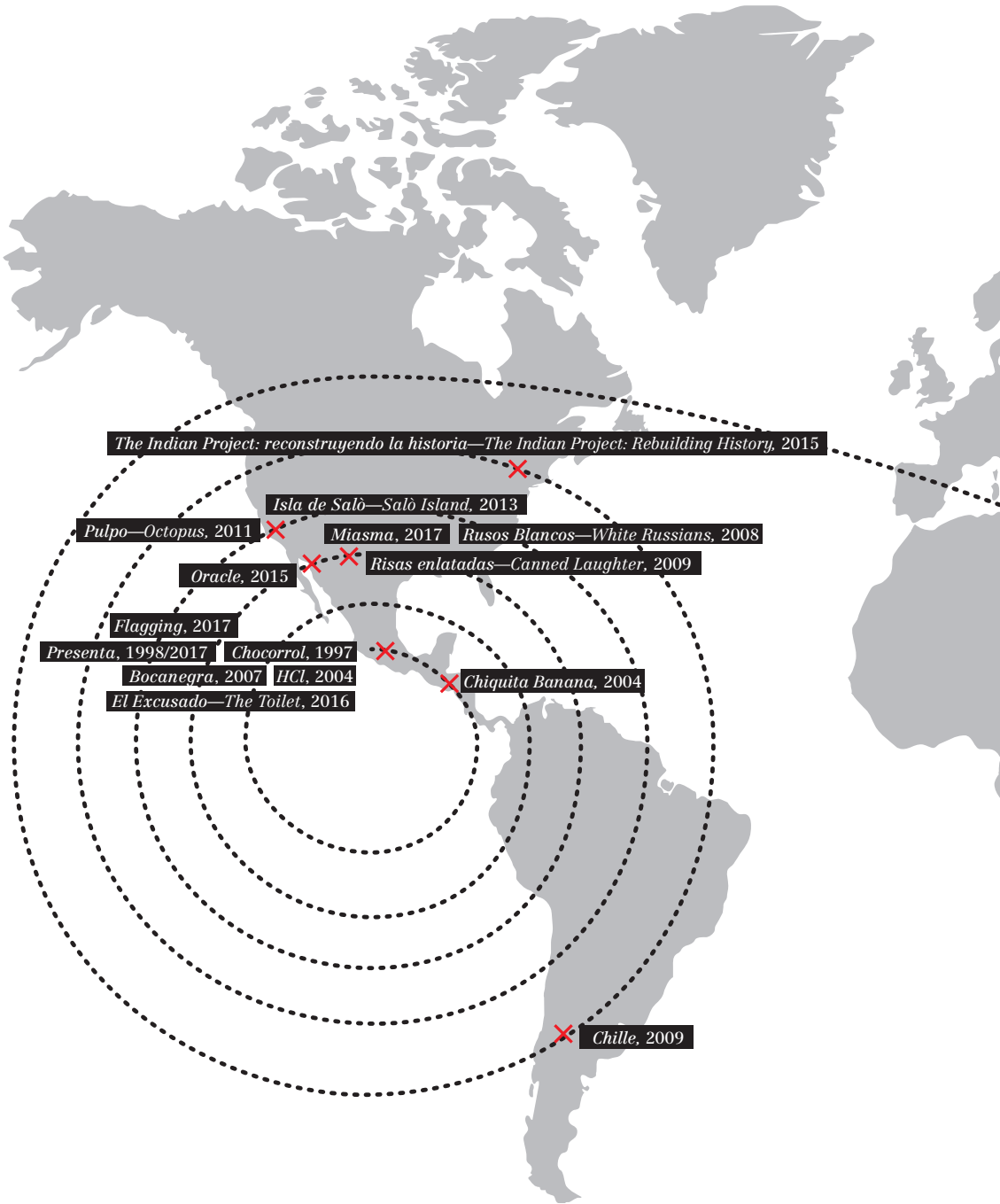
<b>Todos estamos en peligro. Una lectura política sobre la obra de Yoshua Okón</b>	128
<b>We Are All in Danger: A Political Reading of the Work of Yoshua Okón</b>	152

—  
HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR

<b>Semblanza</b>	176
<b>Biographical Sketch</b>	177

<b>Catálogo</b>	178
<b>Catalogue</b>	

<b>Créditos</b>	181
<b>Credits</b>	



*The Indian Project: reconstruyendo la historia—The Indian Project: Rebuilding History, 2015*

*Isla de Salò—Salò Island, 2013*

*Pulpo—Octopus, 2011*

*Miasma, 2017*

*Rusos Blancos—White Russians, 2008*

*Oracle, 2015*

*Risas enlatadas—Canned Laughter, 2009*

*Flagging, 2017*

*Presenta, 1998/2017*

*Chocorrol, 1997*

*Bocanegra, 2007*

*HCl, 2004*

*Chiquita Banana, 2004*

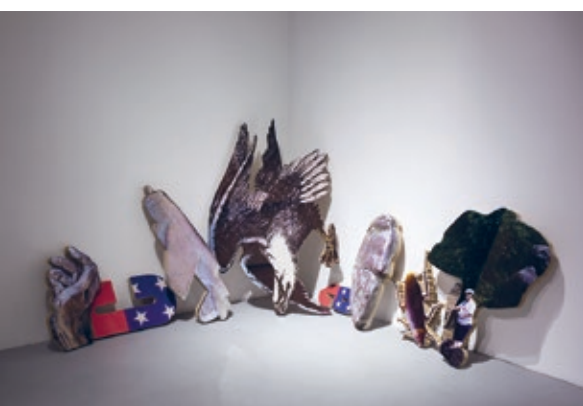
*El Excusado—The Toilet, 2016*

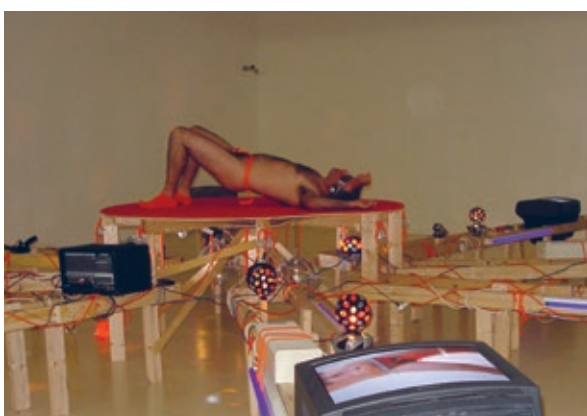
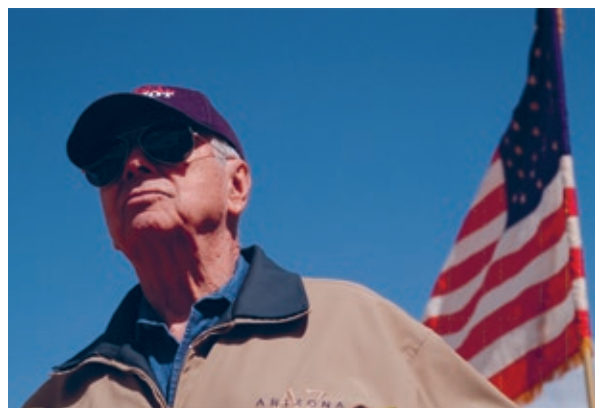
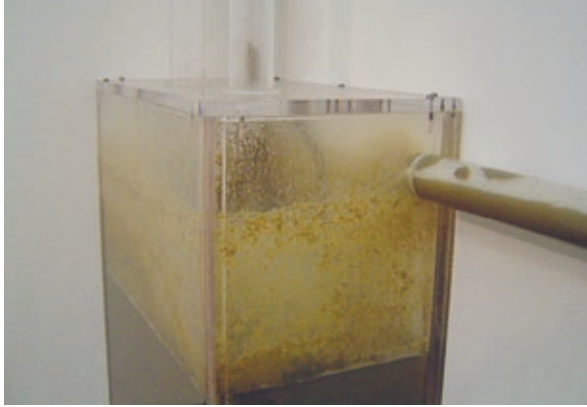
*Chille, 2009*

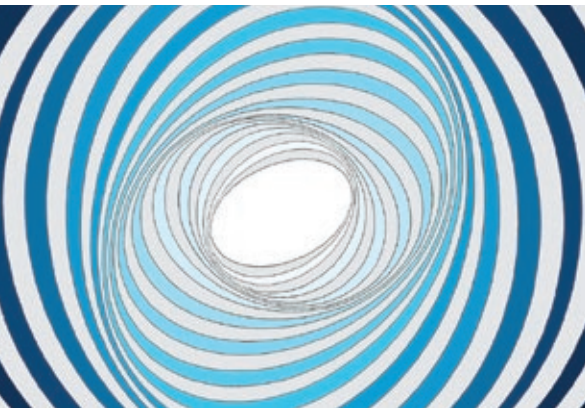




**PRESENTA**

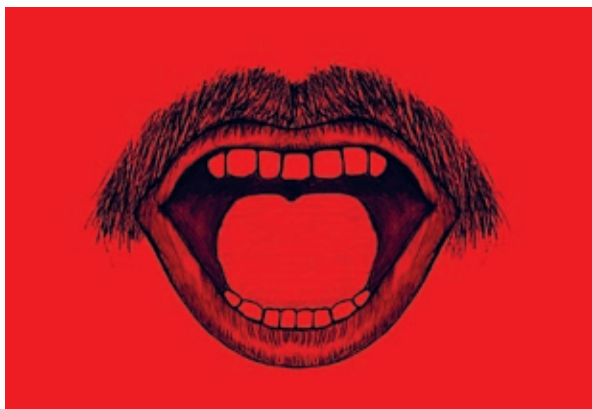
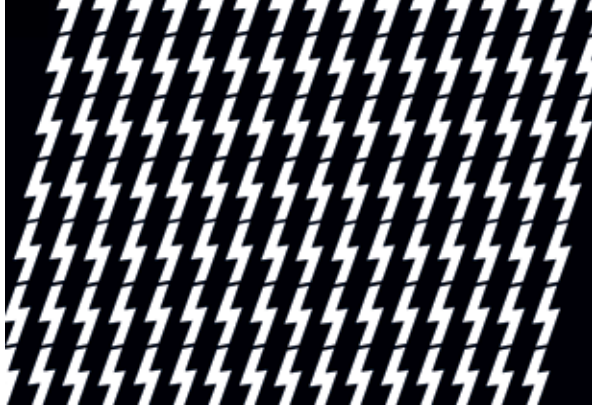
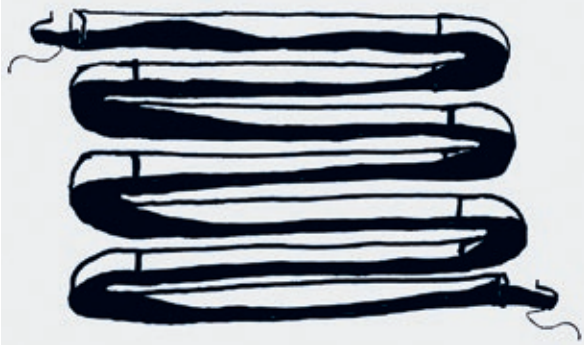






OCT  
PUS





# Yoshua Okón: relaciones internacionales

---

JOHN C. WELCHMAN





Si la obra temprana de Yoshua Okón puso énfasis en ciertas puestas en escena del yo, a menudo generadas por la disfunción social y los trastornos de la personalidad, su práctica durante aproximadamente la última década ha abierto varios proyectos con la organización social y política de los grupos. Considerados como un cuerpo de obra más que como esfuerzos individuales, los proyectos reunidos en la presente exposición abren un frente clave a las relaciones internacionales. Las videoinstalaciones, esculturas y fotografías de Okón se organizan en torno a varios predicados compartidos según los cuales un grupo (denominado por nacionalidad, etnia o clase) se pone en representación a sí mismo o a su imaginación de otro grupo, tanto si percibe a los colectivos y a los sujetos en cuestión como “extranjeros” o “amistosos”, o si los somete a menosprecio o emulación. La exposición muestra la política de infiltración característica de Okón en la que asociaciones y grupos sociales dispartados (incluidos los “protectores fronterizos”, los agentes inmobiliarios suburbanos o los impulsores de pequeños pueblos) representan y reinventan sus propias rutinas, con su toque de fantasía y delirio especulativo. Okón crea un espacio casi ominoso en el que estas acciones pueden ser satíricas o paródicas, pero también arrobadoras y a menudo impredeciblemente —y de forma extraña, incluso “incorrectamente”— hilarantes.

En lugar de organizar la exposición con una secuencia cronológica o temática, se despliega como una espiral que se mueve desde la Ciudad de México, donde Okón nació y ha trabajado la mayor parte de su carrera (*Bocanegra*, 2007; *Chocorrol*, 1997), hacia un par de compromisos en la frontera entre Estados Unidos y México (*Risas enlatadas*, 2009, y *Oracle*, 2015), y luego a Maine, el estado continental de Estados Unidos más alejado de la Ciudad de México, donde llevó a cabo *The Indian Project: Rebuilding History [The Indian Project: reconstruyendo la historia]* y *Wal-Mart Shoppers* en 2015. De allí, Okón nos lleva a Guatemala vía los suburbios de Los Ángeles (*Octopus [Pulpo]*, 2011); al sur, a Santiago de Chile (*Chille*, 2009), y finalmente a Herzliya, en Israel, donde presentó el performance *Gaza Stripper* y más tarde, pero como instalación, en 2006.

Cada proyecto se convierte en un encuentro en el que los grupos culturales o raciales están sujetos a una especie

de representación duplicada: son puestos en escena por la agencia estructurante del artista, pero también, en muchos casos, por los propios protagonistas locales amateurs. Cada lugar es, pues, un terreno probatorio para la proyección histórica, racial o territorial fortificada por fantasías de poder, superioridad o sujeción. Una calle y un apartamento en una colonia de clase media de la Ciudad de México son reconvertidos en una marcha y una sala de reuniones nazis; los ancianos oficiales de la Cámara de Comercio de Skowhegan interpretan una danza indígena norteamericana sentados detrás de los escritorios de una estación de televisión local; y trabajadores de Santiago forman un cortejo fúnebre para el dictador chileno, el general Augusto Pinochet.

La espiral geográfica de los sitios establecidos en las videoinstalaciones de Okón se complementa con las figuras de circulación y reciclaje y por un nuevo proyecto público que pone en primer plano la elaboración y significación de los emblemas nacionales y logos empresariales que desde hace tiempo interesan a Okón. Los tubos de plexiglás de *HCL* (2004) llevan vómito de una clínica de bulimia a través y alrededor de la exposición; hay cubos de grasa cosechada de los procedimientos de liposucción; mientras que *El excusado* (2016) presenta el falso glamour, la desmitificación y una dosis de anticlímax flatulentos a las evacuaciones diarias del cuerpo. Los circuitos y simetrías representados por estas obras, animadas por acciones de bombeo y sifonado, circulación y descarga, repiten algunas de las imágenes clave en los videos del artista: el maniaco giro de tres vehículos todoterreno blancos en *Oracle*; la marcha adelante y atrás en *Chille y Bocanegra*; la línea de producción filmada en *travelling* y las rutinas chupavidas que figuran en *Risas enlatadas*; los bailes geriátricos alrededor de un tótem fantasma en *The Indian Project: Rebuilding History*; y los promotores de la guerra recorriendo el estacionamiento de un Home Depot de Los Ángeles en *Octopus*.

Para *Flagging* (2017), Okón produjo dieciséis banderas cripto-nacionales compuestas con base en colisiones específicas de identidad (corporativa, social, nacional) y representadas en cada una de sus piezas de video. Así, *Flagging* forma par con *Presenta* (1998/2017), producida dos décadas antes (mostrada aquí en una versión actualizada), una videoinstalación de un solo canal en la que el artista hizo

chocar un revoltijo de logotipos corporativos y de medios de algunas de las instituciones y corporaciones más conocidas de México a finales del siglo XX, tomados de la televisión. Introducida por una voz sonora oficial, la lista de patrocinadores nunca termina, creando una repetición, según se le denomina en los medios, de los *loops* y espirales alrededor de los cuales se articula la exposición. Las versiones a gran escala de las banderas están diseñadas para ser izadas y ondeadas en el Estadio Olímpico de la Ciudad de México; mientras que las variantes más pequeñas, del tamaño de banderines, puntúan el espacio de exposición donde ofrecen una especie de arbitraje simbólico falso de las obras relacionadas en sus zonas de “gobierno”.

Hecho en colaboración con Santiago Sierra, *El excusado* desempeña un papel protagónico en este caos simbólico porque el accesorio de baño de lujo en funcionamiento está hecho de aluminio fundido con la forma del Museo Soumaya en la Ciudad de México, un emblema del vasto imperio de las telecomunicaciones de Carlos Slim. A decir de todos, Slim ha acumulado más riqueza que todos los demás ciudadanos de la nación juntos y de 2010 a 2013 se le clasificó como la persona más rica de la tierra; sus empresas representan alrededor de 40 por ciento de las cotizaciones en la Bolsa Mexicana de Valores. El logo de Okón y Sierra en forma de excusado replantea la marca cultural del sector de los mega-medios de comunicación como una arena para las evacuaciones del trasero, torciendo sus productos como residuos e ironizando sobre la ineficacia cíclica de las descargas desbordadas de un sistema auto-replicante del alto capitalismo.

*Yoshua Okón. Colateral* subraya la preocupación permanente de Okón por las consecuencias sociales y las conflictivas secuelas del neoliberalismo iniciado durante la era de Thatcher, Reagan, Pinochet y los contras: los desafíos contra el sector público y sus decrecimientos en las últimas décadas; el desmantelamiento de los sindicatos y la erosión de los derechos de los trabajadores; la depredación ambiental; el borrado del comercio y de fronteras nacionales seleccionadas; la desnacionalización de las industrias básicas (consolidada en México apenas en 2015 con la privatización del sector petrolero, terminando con 76 años de propiedad pública exclusiva); y el triunfo del capital

internacional sin restricciones. Algunos de los protagonistas de Okón están atrapados en charadas de tergiversación social actuando a la sombra de estas políticas; otros pagan favores, improbable o absurdamente, contra su restricción y delimitación.

*Risas enlatadas* fue creada como respuesta a la invitación de un curador en Ciudad Juárez, en la que a los artistas se les pidió crear obras basadas en su experiencia en la ciudad. La pieza examina Juárez como una ciudad maquiladora de rápido crecimiento post-TLCAN, y el papel que desempeña en un contexto económico neoliberal globalizador. Surgida de esta tierra de nadie, de la desregulación, el crimen organizado y la violencia sistémica, “Bergson” de Okón es una fábrica ficticia que supuestamente produce risas enlatadas para las telenovelas y series cómicas de televisión. Como parte de su proceso de investigación (las maquiladoras son zonas altamente herméticas y restringidas por lo que es difícil saber lo que sucede en el interior), el artista contrató a decenas de ex trabajadores de maquiladoras, que también aparecen como actores. En colaboración con un director de orquesta aficionado alemán-mexicano y un ingeniero de sonido, y con unos 40 obreros como coro, Okón grabó cuatro risas genéricas: “malvada”, “sensual”, “varonil”, “histórica”, que la fábrica simulada más tarde enlató, etiquetó y ofreció a la venta. *Risas enlatadas* choca con los procesos desregulados y mecanizados de producción emprendidos por estas industrias “manufactureras” con los espectros de la globalización transnacional, a la vez que comenta la imposibilidad de traducir o reproducir emociones por medios tecnológicos.

Además de su crítica mordaz del neoliberalismo, la exposición también se abre al notable re-arbitraje de Okón de la política corporal; una apuesta que se desvía hacia el travestismo material y conceptual utilizando estrategias de recreacionismo y mascarada; y el humor negro abundante, desafiante y pícaro que sirve como un sistema de filtración adulterado a través del cual todo esto entra en ciclos. *Yoshua Okón. Colateral* examina cómo Okón recalibra —pero también desafía— las agendas del activismo político denominadas por el arte mediante intervenciones performativas, sacudidas irónicas y una fascinante red de apropiaciones y *flashbacks*. Al evitar los comentarios y los diagnósticos

asociados a la crítica documental o institucional, así como los protocolos convencionales del arte “activista”, el artista ha desplazado la disidencia del astuto provocador callejero de sus primeras piezas a un punto de vista más mediado e internacionalizado, y enlazado con una dialéctica casi operística entre el voyerismo vernáculo y cascadas de turbia desmitificación.

No nos enfrenta aquí “el autor como productor” (como lo expresó Walter Benjamin en 1934)<sup>1</sup> o “el artista como etnógrafo” (en la réplica de Hal Foster de mediados de la década de 1990), ni siquiera el artista como colaborador o como agente de mejoramiento social, constructos asociados con la estética relacional de las primeras décadas del siglo XXI. En cambio, Okón actualiza estas posiciones para que el “productor” se entienda ahora en el sentido de los medios de comunicación, y él está co-presente pero no participa de acuerdo con un constructo etnográfico renovado en el que está implicado, aunque no al estilo del *voyeur* de viejo cuño. Aumenta estas modificaciones con un valiente soplo opuesto contra el constructo mismo de la participación —en el proceso de voltear la categoría de adentro hacia afuera. Okón crea, así, turbulencia en la estela y en contra de una corriente principal que siempre incluye al propio artista, y de la cual él nunca se mantiene distante.

El enfoque de Okón sobre el grupo en sí es clave aquí. No resulta sorprendente que, dada su residencia en el sur de California durante la mayor parte de una década entre 2000 y 2007, este énfasis se vincule a la política cultural grupal de una serie de prácticas de artistas de Los Ángeles, incluyendo a Sharon Lockhart, Mike Kelley y Cathie Opie, entre otros. El énfasis de Lockhart en la exploración de la interacción social empática, como en su reciente *Rudzienko* (2016), para la cual coreografió acciones y conversaciones “como un medio para construir confianza en uno mismo y desenvoltura... basada en las prácticas del educador polaco de principios del siglo XX Janusz Korczak, autor de

---

1— Véase Walter Benjamin, *El autor como productor*. Trad. Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2004; y Hal Foster, “El artista como etnógrafo”, en *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, pp. 175-208.



**Sharon Lockhart**, *Rudzienko*, 2016. © Sharon Lockhart.  
Cortesía del artista y Gladstone Gallery, Nueva York y Bruselas

*Cómo hay que amar a un niño (1919)*”,<sup>2</sup> es un ejercicio de colaboración y solidaridad con una intención reparadora. Ahora bien, Okón, de hecho, ha participado en varios aspectos de la construcción de comunidad en la Ciudad de México mediante su trabajo con el espacio sin fines de lucro La Panadería (1994-2002),<sup>3</sup> y más recientemente como fundador de la escuela de arte experimental, dirigida por artistas, SOMA, en 2009.<sup>4</sup> Pero su trabajo en video a menudo se enfoca en las relaciones conflictivas, sin mejoramiento, con grupos con los que generalmente no se identifica. A este respecto, su obra está más cerca, quizás, de la de Kelley, quien en toda su trayectoria tuvo interés por la formación, las solidaridades y las actividades de los grupos sociales — estudiantes, compañeros de trabajo, los círculos religiosos y diversas agrupaciones sub-culturales.

Sin embargo, Kelley generalmente escenifica sus investigaciones activando cosas que estos grupos hicieron, realizaron o llevaron a cabo, incluyendo rituales o

---

2— Alison Reilly, “In a New Collaborative Film, Sharon Lockhart Puts Teenage Girls in Charge of Their Own Image”, *Artslant*, 3 de junio de 2016, disponible en: <<https://www.artslant.com/la/articles/show/45995-in-a-new-collaborative-film-sharon-lockhart-puts-teenage-girls-in-charge-of-their-own-image>>.

3— Véase Alex Dorfsman y Yoshua Okón (eds.), *La Panadería, 1994-2002*, México, Turner, 2005.

4— Véase Tyler Hubby, “Yoshua Okón of SOMA, Mexico City: More Talk, Less Art”, *Artillery Magazine*, 27 de abril de 2013, disponible en: <<http://artillerymag.com/yoshua-okon-of-soma-mexico-city/>>.



Yoshua Okón, *Coyotería*, 2003

ceremonias tales como la danza *gospel* o “el encuentro de solteros” en *Day is Done* (2005), por medio de representaciones que a menudo se encuentran en fotografías de anuarios y periódicos. En ocasiones, las relaciones de Kelley con un grupo en particular eran mediadas de manera más autoconsciente, como en un archivo de materiales que, según él, “se recogió de la pila de basura de los medios de comunicación diarios y me fue entregada, como alguien que debería usarlos [o ‘protegerlos’ o ‘salvarlos’]”. De esta manera, el sexto y último elemento de una selección de imágenes relacionadas con el arte y retransmitidas, propuestas para su inclusión en la exposición de 1994 *Radical Scavenger(s)* [*Pepeñador(es) radical(es)*], fue un “diseño para una sección de una colcha grupal hecha en prisión por Leslie Van Houten, quien perteneció a la familia Manson”.<sup>5</sup> Como con el Ejército Simbionés de Liberación, un grupo radical de “guerrilla urbana” fundado por Donald DeFreeze (también conocido como Cinque Mtume) y Pat Soltysik en 1973 en Berkeley, California, al que alude en sus primeros cuadros,<sup>6</sup> la relación de Kelley con la violencia colaborativa

---

5— Mike Kelley, “Radical Scavengers (Letter)” [una carta fechada el 18 de noviembre de 1993 de Mike Kelley al curador Mark Francis en el Museum of Contemporary Art, Chicago, respecto a su participación en la exposición *Radical Scavenger(s): The Conceptual Vernacular in Recent American Art* en 1994], en *Minor Histories: Statements, Conversations, Proposals*, ed. John C. Welchman, Cambridge, MA, MIT Press, 2004, p. 58.

6— Véase Mike Kelley, “Missing Time: Works on Paper 1974-1976, Reconsidered”, en *Minor Histories*, *op. cit.* pp. 65 y 69, n.17.



Mike Kelley, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction [EAPR]*  
#12 (*Thugs*), 2004–05. Art © Mike Kelley Foundation for the Arts. All  
Rights Reserved/Licensed by VAGA, New York, NY

que subyace en sus referencias se desarrolla en un complejo relevo de formas culturalmente arbitradas.

Okón confronta la violencia implícita de las formaciones grupales de forma más directa. En la instalación de video multicanal *Bocanegra*, que por lo general comprende cuatro partes interrelacionadas, por ejemplo, Okón entró en una forma de colaboración con un grupo de devotos del Tercer Reich, una extraña amalgama de fascistas duros, amantes de la historia de la segunda guerra mundial y aficionados de fin de semana. “Bocanegra” se refiere a la calle de la Ciudad de México donde el grupo celebra reuniones semanales, nombrada por el autor de la letra del Himno Nacional Mexicano, que inicia con el verso “Mexicanos, al grito de guerra”. Trabajando como una especie de participante-observador, Okón llevó sus observaciones de primera mano del grupo a una acción semi-colaborativa ya que los miembros acordaron participar en una serie de situaciones orquestadas, que fueron grabadas en video. Cuando Kelley tomó un tema de carga política similar en la tercera parte de la “Ceremonia de iluminación de velas” de *Day is Done* (*Extra-Curricular Activity Projective Reconstruction [EAPR]*





Yoshua Okón, *Bocanegra*, 2007 [Cat. 4]

*nos. 11 [Catholic Woman], 12 [Thugs] and 13 [Jewish Woman]) [Reconstrucción Proyectiva Extracurricular de Actividades [EAPR] núms. 11 [Mujer católica], 12 [Rufianes] y 13 [Mujer judía]], comenzó con una fotografía encontrada —en lugar de un grupo real— y “reconstruyó” las actividades a través de su imaginación “proyectiva” —en lugar de documentarlas o coproducirlas *in situ*. Si bien ambos artistas activan las oscuras fantasías del revivir nacionalsozialista —y sus acompañamientos musicales imaginarios—, Kelley ofrece el espectáculo inquietantemente ridículo pero parcialmente “ficticio” de un par de rufianes neonazis que rapean su abuso de los celebrantes religiosos de la “congregación”; mientras que Okón rinde testimonio simultáneamente de rituales aficionados reales y de los fulanos en el grupo para crear un performance meta-referencial.*

Logró algo similar en *Oracle*, llamado así por el municipio de Oracle, Arizona, que en 2014 fue el lugar de la mayor protesta contra la entrada a los Estados Unidos de niños centroamericanos no acompañados. Para este proyecto, Okón entrevistó a miembros de Protectores de la Frontera de Arizona, la milicia que orquestó la protesta. Al igual que con la puesta en escena de *Bocanegra*, acordaron crear escenas basadas en su ideología nacionalista radical, así como participar en una recreación en vivo de la protesta en sí. En otra repetición de la red de relaciones que puede descifrarse entre la obra de Okón y Kelley, *Oracle* —como *Risas enlatadas*— también incluye

el video de un coro, en este caso de nueve niños inmigrantes que cantan una versión modificada del himno del cuerpo de marines de los Estados Unidos “From the Halls of Montezuma”, un himno que glorifica las acciones militares de los Estados Unidos en todo el mundo. En la versión disidente de Okón, los niños cantan letras de canciones relacionadas con la invasión estadounidense de Guatemala, que subrayan la complicidad del gobierno con las corporaciones transnacionales. *Oracle* también se refiere a otro tipo de grupo, la Oracle Corporation, una empresa con vínculos profundos con la CIA, que simboliza el paradigma geopolítico actual en el que las estructuras estatales están conformadas por intereses privados, y muchas veces a su servicio. Al desplegar las capas de las actividades de grupos con distintas configuraciones —de las milicias locales y el cuerpo de marines a los niños y las corporaciones—, *Oracle* cuestiona la adecuación y la pertinencia en una era transnacional de ese paradigma de grupo definitorio macro-escalado, el propio Estado-nación, que apunta a contradicciones duraderas, a menudo manifiestas en la violencia a lo largo de las fronteras estatales, entre la globalización económica y los compromisos reflejos con el Estado-nación.

Estas cuestiones fueron previstas —y hechas aún más enredadas— en *Octopus*, que se basa, en parte, en varias tradiciones de recreacionismo, incluida la de la guerra civil estadounidense, y ofrece una repetición furtiva y subrepticia de la guerra civil guatemalteca. Si la mayoría de las reconstrucciones militares se escenifican en los lugares reales donde las luchas históricas fueron combatidas y realizadas por grupos que eran —evidentemente— no combatientes, en *Octopus* se da vuelta a estas relaciones con una zona de conflicto y sus participantes. Las batallas son combatidas por combatientes reales que, durante los años noventa, tomaron las armas en el conflicto guatemalteco: una docena de miembros de la comunidad maya de Los Ángeles, todos ellos inmigrantes indocumentados recientes, que se reúnen para buscar trabajo como jornaleros en el mismo estacionamiento donde el rodaje tiene lugar. Desplegados en los distintivos carritos de color naranja de tamaño extra-grande, en cuclillas sobre carritos bajos de madera o en el asfalto del estacionamiento entre filas de camionetas, camiones

ligeros y pickups, las partes en conflicto en esta instalación de video multicanal se confrontan dentro de los límites del Home Depot de Cypress Park, un par de millas al noreste del centro de Los Ángeles.<sup>7</sup>

El título *Octopus* se refiere al apodo dado en Guatemala a The United Fruit Company (o UFCO, actualmente Chiquita Banana), una compañía estadounidense fundada en 1899, que estuvo directamente vinculada al golpe de Estado orquestado por la CIA y a las depredaciones de la consiguiente guerra civil. A comienzos del siglo XX, la UFCO era con mucho el mayor propietario de tierras de Guatemala, con privilegios de exportación exenta de impuestos desde 1901 y el control de 10 por ciento de la economía nacional gracias al monopolio de sus puertos y derechos exclusivos a los sistemas ferroviario y telegráfico. Tallado en mármol de Carrara, el relieve de Okón *Chiquita Banana* (2004) se basa en un original que encontró en Italia que representa un rifle de asalto AK-47 con escritura árabe que forma las palabras “guerra santa”. Al sustituir la inscripción árabe por “Chiquita Banana”, la marca registrada por la UFCO en 1947, el rifle de piedra del artista replica de forma concreta las “repúblicas bananeras” creadas a raíz del colonialismo corporativo estadounidense en Centroamérica, y funciona como pareja escultórica de *Octopus*.

La reubicación de la guerra civil guatemalteca en un barrio de inmigrantes en Los Ángeles, famoso por la violencia de las pandillas entre grupos étnicamente definidos, marca el regreso simbólico del conflicto a los márgenes sin derecho a voto de la nación cuyas acciones y cruzadas de interés propio fomentaron la lucha y luego la alimentaron durante cuarenta años. Okón ofrece así una especie de economía de sombra del conflicto “original” financiado por la dialéctica negativa de la simulación. En esta escena, las elevadas inversiones, las exenciones fiscales, los privilegios institucionales y el puro poder militar del imperialismo mercantilista son respondidos por la súplica “invisible”, la evasión fiscal de baja categoría, las vidas indocumentadas y el absoluto desempoderamiento social de una clase baja desplazada.

---

7— Este abordaje de *Octopus* parte de mi ensayo “La guerra y la paz (volumen II) / War and Peace (Volume II)”, en *Yoshua Okón: Pulpo/Octopus*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, pp. 14-35.

*The Indian Project: Rebuilding History* activa otra formación de grupo basada en las tergiversaciones de la “nacionalidad”. Fue filmado en Skowhegan, un pequeño pueblo ubicado en el estado de Maine, originalmente llamado Milburn, pero re-bautizado en el siglo XIX con lo que se consideraba su nombre indígena, abenaki, anterior. La región de Nueva Inglaterra en la que se ubica Skowhegan fue el sitio de algunos de los peores genocidios contra las poblaciones indígenas en el continente, y el pueblo, como tantos otros, prácticamente no tiene ningún ciudadano o herencia cultural indígena. Durante la década de 1960, cuando la industria maderera estaba en declive debido a la sobreexplotación, la Cámara de Comercio local decidió erigir una escultura indígena de madera de 25 metros de altura (conocida localmente como “El indio más alto del mundo”) como una forma de atraer turismo y producir ingresos alternativos. En el verano de 2014, mientras la Cámara supervisaba la restauración de la escultura, Okón invitó a los miembros del comité encargado a realizar un performance como parte de la programación en la estación de televisión local. A los miembros del comité se les pidió discutir la historia de la estatua y la adopción por parte del pueblo de una identidad indígena, así como realizar una “Ceremonia de trance de los nativos americanos” basada en sus propias nociones de cómo debía realizarse el ritual. El resultado es una parábola de evasión y adivinación, travestida de una ingenuidad anodina, “bien intencionada”, ya que la brutal destrucción de los habitantes indígenas de la zona ha sido conveniente, pero inexorablemente, olvidada.

El filo cáustico de la sátira perenne de Okón atraviesa las pretensiones que hacen alarde las solidaridades grupales; corroe las suposiciones erróneas de la genealogía, la psicología de masas y el arrogante conformismo consumista que desafía al definir todas las demás relacionalidades. Como la propia familiaridad recibe una sacudida, lo que vamos a presenciar en esta exposición ya no proviene de la posición de un sujeto participativo —sea casual o cáustico—, sino más bien de la tímida condición enervada del reticulante. Es un proyecto que examina la posibilidad misma de una política recombinante al cuestionar los supuestos, los límites y las posibilidades en juego en la red del arte.

Varias obras, por lo tanto, se basan en la dispersión o disminución alegórica del grupo, que se rearticula en múltiples registros inquietantes. En *Chocorrol* se convierte en una pareja emblemática. Aquí, un xoloitzcuintle [el perro sin pelo mexicano] copula con una caniche en un candente episodio de pornografía canina que documenta las relaciones entre una perra bien arreglada (contratada para la ocasión) y el propio perro del artista. En *HCl* —su título deriva de la fórmula para el ácido clorhídrico que, en la dilución adecuada en el cuerpo, actúa como auxiliar en la digestión humana—, *Wal-Mart Shoppers* y *Freedom Fries* (2014), Okón pone su atención en asuntos de consumo, regulación corporal y autoimagen, evocando estas últimas en relación con las fantasías difundidas por los medios de comunicación de tipos corporales idealizados y específicos de cada género. *HCl* consiste en un largo circuito de tubos acrílicos transparentes que atraviesa la exposición y los espacios adyacentes, por los cuales circula sin cesar vómito, donado por pacientes anónimos de una clínica de bulimia. Okón satiriza las mitologías proyectadas engendradas por el incesante consumo de la cultura contemporánea y el sacrificio de la salud y el bienestar por las imágenes de apariencia corporal emitidas por las corporaciones. En *Wal-Mart Shoppers*, Okón invitó a tres clientes, a quienes conoció dentro de una tienda Wal-Mart ubicada en una zona rural de Maine, remota y económicamente deprimida, a posar para una serie de retratos en video, filmados en lugares cercanos. Inspirados en las pinturas de paisaje inglesas de la era romántica de finales del siglo XVIII y principios del XIX, los modelos adoptan posturas inmóviles en ambientes naturales aparentemente idílicos: una granja de pollos (*Wal-Mart Shoppers with Chickens*); un pantano (*Wal-Mart Shoppers with Frogs*); y un pastizal (*Wal-Mart Shoppers with Cows*). El “grupo” aquí es una sinécdoque toscamente no representativa que reemplaza a la horda gargantuesca de consumidores significada en el título de la obra —cerca de 59 por ciento de la población adulta de los Estados Unidos compra en Wal-Mart en un mes determinado según una encuesta de principios de los años 2000.<sup>8</sup>

—

8— Alecia M. Brettschneider y Fred M. Shelley, “Examining Wal-Mart’s Relationships with Local Communities through Investigation of Advertising”, en

Al someter al trío de compradores, uno a uno, a esta especie de reubicación de “pantalla verde” en la tradición de la pintura de paisaje bucólica, Okón escenifica un ensueño pastoral, discrepantemente anómalo, alimentado por una referencia encubierta a la desproporcionada demografía rural de la clientela de la tienda.

*Freedom Fries y Salò Island [Isla de Salò]* (2013) hacen hincapié en estas cuestiones. Esta última es una fantasía oscura concebida después del asesinato de Pier Paolo Pasolini en Lido di Ostia, pero ambientada en Fashion Island, un emporio über-consumista en el pudiente condado de Orange, California. Haciendo pareja con el cortejo funerario de *Chille*, el centro comercial adyacente a la costa es reimaginado como un cementerio nocturno para el entierro ritual de las utopías de los años sesenta —el *ethos* del surf-y-sexo de Newport Beach y la arquitectura a escala humana de casas de campo al lado del mar, negocios familiares y cabañas de surf. Filmado después del atardecer y puntuado por una extraña comparsa de perros humanos, el pesadillesco video de Okón crea un holograma evacuado de oportunismo neoliberal que atestigua la degradación minorista del espacio público.

*Freedom Fries* se dirige a otra cultura de consumo corporativo de Estados Unidos que simultáneamente aliena y esculpe el cuerpo humano. Okón convenció a un gerente de McDonald’s para que le diera acceso para un rodaje nocturno y a una cliente habitual de McDonald’s para participar como modelo. El cuadro de inmovilidad expansiva que resulta se refiere a las formas en que el cuerpo es engañado, hinchado y deshumanizado por las provocaciones y la compulsión repetitiva de la industria de la comida rápida corporativa. El sitio sin lugar adquiere una naturaleza críptica y simbólica, ya que McDonald’s es simultáneamente un nombre propio “hijo de” reminiscente de un grupo familiar europeo irónico, paternalista, de antaño, un cuerpo corporativo abstracto y una réplica que representa unos 35 000 puntos de venta y franquicias de McDonald’s en todo el mundo. Los cuerpos obesos son la evidencia circunstancial —y los precipitantes descarados— de un sistema neoliberal basado en la libertad de elección, una y otra vez, impulsada por los

---

*Wal-Mart World: The World’s Biggest Corporation in the Global Economy*, ed. Stanley D. Brunn, Nueva York, Routledge, 2006, p. 197.

falsos griales de excedentes azucarados y caloríficos. Negociando con la rendición de la autoestima, señala Okón, la obra apunta a la ironía de cómo, en nombre de la “libertad”, nos hacemos prisioneros de nuestros propios cuerpos.

*Freedom Fries* aborda la encarnación minorista de un sistema económico y político que está erosionando nuestra agencia tan profundamente que no sólo estamos perdiendo contacto con otras especies (parodiadas en la absurda *natura naturans* de *Wal-Mart Shoppers*) y otros seres humanos, sino que también nos alienamos de los parámetros experienciales de nuestros cuerpos.

A medida que la espiral geográfica de la exposición se extiende geográficamente más allá de México y Norteamérica, Okón aprovecha sus formas distintivas de crítica social y económica para examinar varios contextos más amplios. *Chille* —con doble “l” la palabra significa un grito molesto en el argot mexicano— se organiza en dos partes. La primera es una reconstrucción libre a gran escala de un modelo idealizado del cortejo fúnebre del dictador Augusto Pinochet (1915-2006) realizada por sus partidarios de línea dura después de su muerte hace una década, a quienes Okón encontró en un club privado en la capital chilena, Santiago. La segunda parte, no incluida en la exposición, toma la forma de una instalación de video de dos canales que representa una reconstrucción de bajo presupuesto del entierro de Pinochet, pero utilizando obreros y calesas rurales en lugar de los estadistas, aduladores y elegantes carrozas conjuradas en el club de Lili Marlene. Evocando la tensión entre derecha e izquierda que todavía es palpable en Chile, *Chille* es una respuesta fantasmagórica a la comprensión de que los cambios estructurales de Pinochet, notablemente un sistema neoliberal que favorece los intereses corporativos privados, siguen todavía firmemente establecidos. La oscura y elegíaca parodia de Okón de la tiranía legislativa y la obstinada continuidad estructural de la política derechista se convierten en otro subtexto sónico: un canto fúnebre que sugiere que Pinochet no está muerto (o enterrado).

Los bordes exteriores de la extensión internacional de Okón pasan por su comentario sobre los suburbios británicos de clase media en *Fridge-Freezer* (no incluida en la exposición), una instalación de video de dos canales grabado

en casas de espectáculos en los suburbios de Manchester y *Gaza Stripper*, una instalación de video multicanal basada en un performance en el Herzliya Museum of Contemporary Art en Israel. En *Fridge-Freezer* el artista toma las ilusiones manufacturadas de seguridad, conformismo y prosperidad diseñadas por las comunidades suburbanas planeadas para combatir la paranoia social y las fobias generadas por los medios en una cultura impregnada por las abstracciones del miedo. Impuesta por la neutralidad insensible, el consumismo pasivo y el desentendimiento social y ambiental, la vida ofrecida a un grupo opulento y socialmente segregado en estos hogares “ideales” es el anverso de la lucha por la subsistencia —y la identidad— que sustenta la rutina diaria de las maquiladoras en *Risas enlatadas* o la impredecible jornada en *Octopus*. Una vez más, sin embargo, Okón aborda el alcance y la seducción de las formas simbólicas cotidianas en términos que renuevan el convincente diálogo con las investigaciones de Kelley, como su desmesurada parodia de la decoración, la pretensión y las comodidades modernas de una casa de espectáculos en Manchester cuando se enfrenta al comentario igualmente triste de Kelley sobre los “engramas negativos” de la arquitectura institucional en *Day is Done*.<sup>9</sup>

La respuesta inicial de Okón a una invitación en 2005 para producir una pieza de sitio específico en Israel había sido planear un proyecto que no estuviera dedicado, al menos directamente, al conflicto israelí-palestino. Pero las circunstancias políticas estuvieron tan cargadas tras la retirada israelí de la Franja de Gaza ese año y las elecciones legislativas palestinas en enero de 2006, ganadas por Hamás, que sintió que no podía evitar las circunstancias, tan debatidas y apremiantes. El artista se propuso, por lo tanto, registrar algo de la intensidad del momento, pero hacerlo desde una posición activamente “despolitizada” que podría ser en sí sólo una proyección de fantasía. El *stripper* voluntario epónimo que aparece en *Gaza Stripper* —el único que respondió a un anuncio clasificado publicado por el artista en un periódico local— realiza un baile a la

---

9— Mike Kelley, “Extracurricular Activity Projective Reconstruction [EAPR] #24 (May Maenad)”, en “Libretto”, *Day is Done*, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 557.



música de sus auriculares, luciendo sólo una cinta naranja (como la usada por los opositores a la retirada israelí) atada a su pene. El intérprete aficionado gira, más bien torpemente, pero con un aplomo creciente e impredecible, en un escenario de madera convertido en escultura que incluye ocho monitores, ocho cámaras y luces de discoteca. Después del performance de la noche de apertura — durante la cual muchos de los presentes evitaron deliberadamente establecer contacto visual con el escenario—, la estructura y su parafernalia kitsch permanecieron en la galería con los monitores que exhibían secuencias de video sin sonido de la actuación.

*Gaza Stripper* fuerza un acercamiento entre los diferentes énfasis que han organizado la obra de Okón durante las últimas dos décadas. La peculiar singularidad del *stripper* novato que se desplaza en un ambiente pulsátil como de discoteca y evocador del énfasis temprano del artista en las actividades escenificadas y en la interacción psicológica, choca incómodamente con las insinuaciones de uno de los conflictos internacionales más intratables entre grupos “nacionales” de propensión religiosa. La mirada evitada de la audiencia, pero también activa, es ocasionada por un torrente de temas inquietantes fuera de escena: el poder militar y la resistencia, la “integridad” territorial, los derechos humanos, la diplomacia internacional y un espectro y espiral de violencia — perpetrados por el Estado, grupos e individuos. Okón tomó un riesgo calculado aquí, pues los espacios infranqueables entre el placer personal fallido —el voyerismo sexual básico— y las relaciones internacionales muy particulares que se están desarrollando en esta zona del Oriente Medio, sólo podrían ponerse en relación con un gesto improbable, pero atrevido, de alegorización obscena precipitada por el crudo juego de palabras del título de la obra.

# Yoshua Okón: International Relations

---

JOHN C. WELCHMAN



If Yoshua Okón's earlier work emphasized certain stagings of the self, often spawned by social dysfunction and personality disorders, his practice over the last decade or so has opened up various engagements with the social and political organization of groups. Seen as a body of work rather than as individual efforts, the projects brought together in the current exhibition open a key front onto international relations. Okón's video installations, sculptures and photographs are organized around a number of shared predicates according to which one group (denominated by nationality, ethnicity, or class) puts itself or its imagination of another group into representation, whether the collectives and subjects in question are perceived as "alien" or "friendly," or submitted to disparagement or emulation. The exhibition showcases Okón's signature politics of infiltration in which disparate social formations and coteries (including "border protectors," suburban real estate agents, or small town boosters) act out and reinvent their own routines, lacing them with fantasies and speculative delusion. Okón creates an almost uncanny space in which these actions may be satirical or parodic, but also transporting and often unpredictably—and oddly, even "incorrectly"—hilarious.

Rather than arranging the exhibition in a chronological or thematic sequence, it unfolds as a spiral that moves from Mexico City where Okón was born and has worked for the majority of his career (*Bocanegra*, 2007; *Chocorrol*, 1997), to a pair of engagements with the U.S.-Mexican border (*Canned Laughter*, 2009, and *Oracle*, 2015), and thence to Maine, the continental U.S. state furthest from Mexico City, where *The Indian Project: Rebuilding History* and *Wal-Mart Shoppers* were made in 2015. From here Okón takes us to Guatemala via suburban Los Angeles (*Octopus*, 2011); south to Santiago de Chile (*Chille*, 2009); and finally to Herzliya in Israel where *Gaza Stripper* was performed and then re-presented as an installation in 2006.

Each project turns on an encounter in which cultural or racial others are subject to a kind of doubled representation: they are staged by the framing agency of the artist, but also, in many cases, by local amateur protagonists, themselves. Each place is thus a proving ground for historical, racial or territorial projection fortified by fantasies of power, superiority or subjection. A street and apartment in a middle-class district of Mexico City are made over as a Nazi

marching ground and meeting-room; the elderly officers of the Skowhegan Chamber of Commerce interpret a Native American dance while seated behind desks at a local TV station; workers in Santiago form a funeral cortège for the Chilean dictator, General Augusto Pinochet.

The geographical spiral of locales established in Okón's video installations is supplemented by figures of circulation and recycling and by a new public project, *Flagging* (2017), that foregrounds the making and signification of national emblems and corporate logos that has long interested Okón. The Plexiglas pipes of *HCl* (2004) carry vomit from a bulimia clinic through and around the exhibition; there are cubes made of fat harvested from liposuction procedures; while *The Toilet* (2016) delivers false glamor, demythologization, and a dose of flatulent bathos to the daily evacuations of the body. The circuits and symmetries represented by these works, animated by actions of pumping and siphoning, circling and flushing, reprise some of the key images in the artist's videos: the manic round-about motion of three white SUVs in *Oracle*; marching to-and-fro in *Chille* and *Bocanegra*; the production line dolly shot and life-sapping routines featured in *Canned Laughter*; geriatric jigs around a phantom totem pole in *The Indian Project: Rebuilding History*; and war-mongering ricochets across a Los Angeles Home Depot parking lot in *Octopus*.

For *Flagging*, Okón produced sixteen composite, crypto-national flags based on the specific collisions of identity (corporate, social, national) played out in each of his video pieces. *Flagging* thus makes a pair with *Presenta* (1998/2017) produced two decades earlier (shown in an updated version here), a one-channel video-installation in which the artist collided a mish-mash of corporate and media logos from some of Mexico's best-known institutions and corporations at the end of the twentieth century, lifted from TV. Introduced by an official-sounding voiceover, the list of sponsors never ends, creating a media-denominated reprise of the loops and spirals around which the exhibition is articulated. Large-scale versions of the flags in *Flagging* designed to be hoisted and flown at the Olympic stadium in Mexico City; while smaller, pennant-sized variants punctuate the exhibition space offering a kind of fake symbolic arbitration of the related works in their zones of "governance."

Made in collaboration with Santiago Sierra, *The Toilet* plays a leading role in this symbological mayhem, for the functioning luxury bathroom accessory is made from cast aluminum in the shape of the Museo Soumaya in Mexico City, an emblem of Carlos Slim's vast telecommunications empire. By most accounts Slim has accumulated more wealth than the nation's other citizens combined and from 2010-13 was ranked as the richest person on earth, his companies accounting for some 40 per cent of the listings on the Mexican Stock Exchange. Okón and Sierra's toilet-form logo recasts the cultural branding of the mega-media sector as an arena for the evacuations of the rear-end, skewering its products as waste and ironizing the cyclical ineffability of a self-replicating, high capitalist system flush with excess.

*Yoshua Okón. Collateral* underlines Okón's abiding concern with the social consequences and unsettled aftermath of the neoliberalism ushered-in during the era of Thatcher, Reagan, Pinochet, and the Contras: challenges to and diminishment of the public sector over recent decades; the dismantling of unions and the erosion of workers' rights; environmental depredation; the erasure of trade and selected national boundaries; de-nationalization of core industries (solidified in Mexico only in 2015 with privatization in the oil sector, ending 76 years of exclusive public ownership); and the triumph of unfettered international capital. Some of Okón's protagonists are caught up in charades of social misrepresentation acted out in the shadows of these policies; others kick back, improbably or absurdly, against their confinement and delimitation.

*Canned Laughter* was created in response to an invitation from a curator in Ciudad Juárez for which artists were asked to create works based on their experience in the city. The piece examines Juárez as a dystopian, post-NAFTA, *maquiladora* boomtown and the role it plays in a globalizing neoliberal economic context. Emerging from this no-man's-land of deregulation, organized crime and systemic violence, Okón's "Bergson" is a fictitious factory that supposedly produces canned laughter for TV soaps and sitcoms. As part of his research process (*maquiladoras* are highly secretive and restricted zones so it is hard to know what happens inside) the artist hired dozens of ex-*maquiladora* workers,



Yoshua Okón, *Cockfight*, 1998

who also appear as actors. Collaborating with an amateur German-Mexican orchestra conductor and sound engineer, and using some 40 workers as a chorus, Okón recorded four generic strains of laughter—“evil,” “sexy,” “manly,” “hysterical”—which the simulated factory then canned, labeled and offered for sale. *Canned Laughter* collides the deregulated, mechanized processes of production undertaken by these “in-bond” industries with the specters of transnational globalization while also commenting on the impossibility of translating or reproducing emotions by technological means.

In addition to its astringent critique of neoliberalism, the exhibition also opens onto Okón’s signal re-arbitration of corporeal politics; a swerving commitment to material and conceptual cross-dressing using strategies of re-enactment and masquerade; and the abundant, challenging and mischievous *humour noir* that serves as an adulterated filtration system through which all this is cycled. *Yoshua Okón. Collateral* examines how Okón recalibrates—but also challenges—the art-denominated agendas of political activism using performative interventions, ironic shake-downs and a mesmerizing network of appropriations and flash-backs. Eschewing the commentary and diagnostics associated with documentary or institutional critique, as well as the conventional protocols of “activist” art, the artist has shifted his dissidence from that of the street-wise provocateur of his early pieces to a more mediated and internationalizing point of view laced with an almost operatic dialectic between vernacular voyeurism and cascades of opaque demystification.



**Sharon Lockhart, *Rudzienko*, 2016.** © Sharon Lockhart. Courtesy of the artist and Gladstone Gallery, New York and Brussels

We are not confronted here by “the author as producer” (as Walter Benjamin put it in 1934), or “the artist as ethnographer” (in Hal Foster’s retort from the mid-1990s)<sup>1</sup>—nor even with the artist as collaborator or the agent of social amelioration, constructs associated with the relational aesthetics of the first decades of the twenty-first century. Instead Okón updates these positions so that “producer” is now understood in the media sense, and the artist is co-present (but generally a non-participant) according to a renovated ethnographic construct in which he is, nevertheless, implicated—though not in the guise of an old-order voyeur. He augments these modifications with gutsy blow-back against the very construct of participation—in the process turning the category inside out. Okón thus creates turbulence in the wake and against the grain of a mainstream that always includes the artist himself, and from which he is never aloof.

Okón’s take on the group itself is key here. Not surprisingly, given his residence in Southern California for the best part of a decade between 2000 and 2007, this emphasis ties in to the group-oriented cultural politics of a cluster of practices by Los Angeles-based artists, including Sharon Lockhart, Mike Kelley and Cathie Opie, among others. Lockhart’s

—

1— See Walter Benjamin, “The Author as Producer” (1934) in *Selected Writings: 1931 – 1934*, vol. 2, part 2, trans. Rodney Livingstone et. al., ed. Michael W. Jennings, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2004; and Hal Foster, “The Artist as Ethnographer,” in *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge, MA, MIT Press, 1996, pp. 171-204.

emphasis on the exploration of empathetic social interaction, as in her recent *Rudzienko* (2016) for which she choreographed actions and conversations “as a means of building self-confidence and trust . . . based on the practices of early twentieth century Polish educator Janusz Korczak, the author of *How to Love a Child* (1919),”<sup>2</sup> is an exercise in collaboration and solidarity with a reparative agenda. Now Okón has, in fact, engaged in various aspects of community-building in Mexico City through his work with the non-profit space La Panadería (1994-2002)<sup>3</sup> and more recently as a founder of the artist-run, experimental art school, SOMA, in 2009.<sup>4</sup> But his video work often takes on conflicted, non-ameliorative relations to groups with which he generally does not identify. In this respect his work is closer, perhaps, to that of Kelley, who had a career-long interest in the formation, solidarities and activities of social groups—students, co-workers, religious coteries, and various sub-cultural aggregations.

Yet Kelley generally staged his investigations by mobilizing things that these groups did, made or performed, including rituals or ceremonies such as the gospel dance or “Single’s Mixer” in *Day is Done* (2005), through representations, often found in yearbook and newspaper photographs. Sometimes Kelley’s relations to a particular group were even more self-consciously mediated, as in an archive of materials that was, he noted, “retrieved from the general rubbish pile of everyday mass media and passed along to me, as someone who should use [‘protect’ or ‘save’] them.” Thus, the sixth and final item of a selection of forwarded, craft-related, images proposed for inclusion in the 1994 exhibition *Radical Scavenger(s)* was a “design for a section of a group quilt made in prison by ex-Manson family member,

—

2— Alison Reilly, “In a New Collaborative Film, Sharon Lockhart Puts Teenage Girls in Charge of Their Own Image,” *Artslant*, June 3, 2016, available online at: <<https://www.artslant.com/la/articles/show/45995-in-a-new-collaborative-film-sharon-lockhart-puts-teenage-girls-in-charge-of-their-own-image>>.

3— See *La Panadería, 1994-2002*, ed. Alex Dorfsman and Yoshua Okón, Mexico City, Turner, 2005.

4— See Tyler Hubby, “Yoshua Okón of SOMA, Mexico City: More Talk, Less Art,” *Artillery Magazine*, April 27, 2013, available online at: <<http://artillerymag.com/yoshua-okon-of-soma-mexico-city/>>.



Leslie Van Houten.”<sup>5</sup> As with the Symbionese Liberation Army, a radical “urban guerrilla” group founded by Donald DeFreeze (a.k.a. Cinque Mtume) and Pat Soltysik in 1973 in Berkeley, California, to which he alludes in his early paintings,<sup>6</sup> Kelley’s relation to the collaborative violence that underlies his references is played out in a complex relay of culturally arbitrated forms.

Okón confronts the implied violence of group formations more directly. In the multichannel video installation *Bocanegra*, usually comprising four inter-related parts, for example, Okón entered into a form of collaboration with a group of Third Reich devotees, an odd amalgam of hard-boiled fascists, World War II history buffs, insignia fetishists, and weekend hobbyists. “Bocanegra” refers to the street in Mexico City where the group holds weekly meetings, named for the librettist of the Mexican National Anthem which begins with the verse, “*Mexicanos, al grito de guerra*” [“*Mexicans, at the cry of war*”]. Working as a kind of participant-observer, Okón escalated his first-hand observations of the group into a semi-collaborative action as members agreed to participate in a series of orchestrated situations, which were recorded on video. When Kelley took on a similar politically-charged subject in the third part of the “Candle-Lighting Ceremony” from *Day is Done (Extra-Curricular Activity Projective Reconstruction [EAPR] nos. 11 [Catholic Woman], 12 [Thugs] and 13 [Jewish Woman])*, he began with a found photograph—rather than an actual group—and “reconstructed” activities through his “projective” imagination—rather than documenting or co-producing them *in situ*. While both artists activate the dark fantasies of National Socialist revivalism—and its imaginary musical accompaniments—Kelley offers the disturbingly ridiculous but partly “fictional” spectacle of a pair of neo-Nazi thugs rapping out their abuse of religious

—

5— Mike Kelley, “Radical Scavengers (Letter)” [a letter dated November 18, 1993 from Mike Kelley to the curator Mark Francis at the Museum of Contemporary Art, Chicago, concerning his participation in the exhibition *Radical Scavenger(s): The Conceptual Vernacular in Recent American Art* in 1994] in *Minor Histories: Statements, Conversations, Proposals*, ed. John C. Welchman, Cambridge, MA, MIT Press, 2004, p. 58.

6— See Mike Kelley, “Missing Time: Works on Paper 1974-1976, Reconsidered,” in *Minor Histories*, op. cit., pp. 65, 69, n.17.



Yoshua Okón, *Bocanegra*, 2007 [Cat. 4]

celebrants from the “congregation;” while Okón simultaneously bears witness to actual amateur rituals and eggs on the group to create a meta-referential performance.

He achieves something similar in *Oracle*, named for the township of Oracle, Arizona which, in 2014, was the location for the largest-yet protest against the entrance of unaccompanied children from Central America into the U.S. For this project Okón interviewed members of the Arizona Border Protectors militia who orchestrated the protest. As with the set-up for *Bocanegra* they agreed to create staged scenes based on their extreme nationalist ideology as well as to participate in a live reenactment of the protest itself. In another reprise of the network of relations that can be unraveled between the work of Okón and Kelley, *Oracle*—like *Canned Laughter*—also includes video of a chorus, here of 9 immigrant children who sing a modified version of the U.S. Marine’s Hymn, “From the Halls of Montezuma,” an anthem that glorifies U.S. military actions around the world. In Okón’s dissident version the children sing lyrics relating to the U.S. invasion of Guatemala, which italicize the complicity of the government with transnational corporations. *Oracle* also refers to another type of group, the Oracle Corporation, a company with deep ties to the CIA, emblemizing the current geopolitical paradigm in which state structures are informed by, and often at the service of, private interests. Layering the activities of differently configured groups—from homegrown militias and the marine corps, to children and corporations—, *Oracle* questions the adequacy and relevance



Mike Kelley, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction [EAPR] #12 (Thugs)*, 2004–05. Art © Mike Kelley Foundation for the Arts. All Rights Reserved/Licensed by VAGA, New York, NY

in a transnational era of that defining macro-scaled group paradigm, the nation-state itself, pointing to enduring contradictions, often manifest in violence along state borders, between economic globalism and reflex commitments to state-denominated nationhood.

These issues were anticipated—and complicated—in *Octopus*, which is premised, in part, on various traditions of re-enactment, including of the U.S. Civil War, and offers a stealthy and surreptitious replay of the Guatemalan Civil War. If most military re-enactments are staged in the actual locations where historical battles were fought and performed by groups who were—obviously enough—not combatants themselves, in *Octopus* these relations to a conflict zone and its participants are turned inside-out. For battles are fought by actual combatants who, during the 1990s took up arms in the Guatemalan conflict: a dozen members of the Los Angeles Mayan community, all recent, undocumented immigrants who gather to look for work as day laborers in the same parking lot where the shoot takes place. Deployed in signature outside orange shopping carts, squatting on low-slung lumber trolleys, or crawling

commando-cum-*campesino*-style on the parking lot asphalt between ranks of SUVs, light trucks, and pickups, the warring parties in this multichannel video installation face-off in the precincts of the Cypress Park Home Depot, a couple miles northeast of downtown Los Angeles.<sup>7</sup>

The title *Octopus* refers to the nickname used in Guatemala for The United Fruit Company (or UFCO, nowadays, Chiquita Banana), a U.S. company founded in 1899, that was directly linked to the CIA-led coup and the depredations of the ensuing civil war. In the early twentieth century, UFCO was far and away Guatemala's largest land owner, with tax-exempt export privileges since 1901 and control of 10 per cent of the national economy through a monopoly of its ports and exclusive rights to the railroad and telegraph systems. Carved from Carrara marble, Okón's relief *Chiquita Banana* (2004) is based on an original he encountered in Italy in which an AK-47 assault rifle is represented in Arabic script forming the words "Holy War." Replacing the Arabic inscription with "Chiquita Banana," the brand name registered by UFCO in 1947, the artist's stone rifle makes a concrete retort to the "Banana Republics" created in the wake of U.S. corporate colonialism in Central America, as well as a sculptural pendant to *Octopus*.

The re-siting of the Guatemalan Civil War in an immigrant neighborhood in Los Angeles—itsself notorious for gang violence by and among ethnically defined groups—stages the symbolic return of the conflict to the disenfranchised margins of the nation whose actions and crusading financial self-interest fomented and then stoked the struggle for some forty years. Okón thus offers a kind of shadow economy of the "original" conflict funded by the negative dialectics of simulation. In this scene the high stakes, tax exemptions, institutional privileges, and sheer military power of mercantilist imperialism are answered by the "invisible" solicitation, low-grade tax evasion, undocumented lives, and utter social disempowerment of a displaced underclass.

*The Indian Project: Rebuilding History* mobilizes another group formation based on misrepresentations of "nationality." It was shot in Skowhegan, a small town

---

7— This discussion of *Octopus* draws on my essay, "La guerra y la paz (volume II) / War and Peace (Volume II)," in *Yoshua Okón: Pulpo/Octopus*, Mexico City, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, pp. 14-35.

located in the U.S. state of Maine originally called Milburn, but re-christened in the nineteenth century with what was considered to be its former Abenaki, Native American name. The New England region in which Skowhegan is located was the site of some of the worst genocides against Native American populations in the continent, and the town, like many others, has virtually no remaining Native American citizens or cultural inheritance. During the 1960s, as the lumber industry was declining due to over-exploitation, the town's Chamber of Commerce decided to erect an 80 ft. tall Native American wooden sculpture (referred to locally as "The Tallest Indian in the World") as a way to attract tourism and produce alternative revenues. In the summer of 2014, as the Chamber was overseeing a restoration of the sculpture, Okón invited the members of the committee in charge to conduct a performance as part of programming at the local TV station. Committee members were asked to discuss the history of the statute and the town's adoption of a Native American identity, as well as to perform a "Native American Trance Ceremony" based on their own notions of how the ritual should be conducted. What results is a parable of evasion and second-guessing, cross-dressed in anodyne, "well-meaning" naïveté, as the brutal destruction of the indigenous inhabitants of the area is conveniently, but inexorably, forgotten.

The caustic edge of Okón's perennial satire cuts through the pretensions vaunted by group solidarities; it corrodes the misbegotten assumptions of genealogy, mass psychology, and the overweening consumerist conformity that defies as it defines all other relationalities. As familiarity itself is given a jolt, what we will witness in this exhibition no longer arrives from the position of a participatory subject—whether casual or caustic—but rather from the diffidently enervated condition of the reticulant. It is a project that examines the very possibility of a recombinant politics by questioning the assumptions, limits and possibilities at stake in the network of art.

Several works, therefore, are predicated on the allegorical dispersal or diminishment of the group, which is rearticulated in multiple, unsettling registers. In *Chocorrol* it is made over as an emblematic couple. Here, a *xoloitzcuintli* [Mexican hairless dog] copulates with a French poodle in a steamy bout of canine porn documenting relations between a well-groomed bitch (hired for the occasion) and the artist's

own dog. In *HCl*—its title derives from the formula for hydrochloric acid which, in the appropriate dilution in the body, acts as an aid to human digestion—, *Wal-Mart Shoppers* and *Freedom Fries* (2014), Okón turns his attention to questions of consumption, corporeal regulation and self-image, the latter conjured-up with reference to media-disseminated fantasies of idealized, gender-specific body types. *HCl* consists of a long loop of transparent acrylic pipes that traverses the exhibition and adjacent spaces, through which vomit, donated by anonymous patients from a bulimia clinic, circulates endlessly. Okón satirizes the projected mythologies engendered by the relentless consumption of contemporary culture and the sacrifice of health and well-being to corporate denominated images of bodily appearance. In *Wal-Mart Shoppers* Okón invited three customers, whom he met inside a Wal-Mart store located in a remote and economically depressed area of rural Maine, to pose for a series of video portraits, shot in nearby locations. Inspired by English landscape paintings from the Romantic era in the late eighteenth and early nineteenth centuries, the models strike motionless postures in seemingly idyllic, natural environments: a chicken farm (*Wal-Mart Shoppers with Chickens*); a swamp (*Wal-Mart Shoppers with Frogs*); and a pasture (*Wal-Mart Shoppers with Cows*). The “group” here is a crudely unrepresentative synecdoche standing in for the gargantuan consumer horde signified in the work’s title—some 59% of the adult population of the U.S. had shopped at Wal-Mart in a given month according to a survey from the early 2000s.<sup>8</sup> By subjecting the trio of shoppers, one by one, to a kind of “green screen” relocation in the tradition of bucolic landscape painting, Okón stages a discrepantly anomalous pastoral reverie fueled by covert reference to the disproportionately rural demographic of the store’s clientele.

*Freedom Fries* and *Salò Island* (2013) press these issues further. The latter is a dark fantasia conceived after the murder of Pier Paolo Pasolini in Lido di Ostia, but set in Fashion Island, an über-consumerist emporium in affluent Orange County, California. Making a pair with the funerary

---

8— Alecia M. Brettschneider and Fred M. Shelley, “Examining Wal-Mart’s Relationships with Local Communities through Investigation of Advertising,” in *Wal-Mart World: The World’s Biggest Corporation in the Global Economy*, ed. Stanley D. Brunn, New York, Routledge, 2006, p. 197.

cortège in *Chille*, the coast-adjacent shopping center is reimagined as a nocturnal burial ground for the ritual interment of 1960s utopias—the surf 'n' sex ethos of Newport Beach and the human-scale architecture of ocean-side cottages, mom-and-pop corner stores and surf shacks. Shot after dark and punctuated by an uncanny troupe of human-dogs, Okón's nightmarish video creates an evacuated hologram of neoliberal opportunism bearing witness to the retail degradation of public space.

*Freedom Fries* looks on to another U.S.-inflected corporate consumer culture, which simultaneously alienates and sculpts the human body. Okón convinced a McDonald's manager to grant him access for an overnight shoot and a loyal McDonald's customer to participate as a model. The tableau of sprawling immobility that results refers to the ways in which the body is tricked, bloated and dehumanized by the turn-ons and repetition-compulsion of the corporate fast food industry. The locale-less site itself acquires a cryptic, symbolic nature as McDonald's is simultaneously a "son of" proper name redolent of an ironic, paternalist, old-time European family group, an abstract corporate body, and a replica that stands in for the some 35,000 McDonald's outlets and franchises worldwide. Obese bodies are the circumstantial evidence—and the in-your-face precipitants—of a neoliberal system predicated on a freedom to choose, again and again, prompted by the false grails of sugary and calorific surplus. Trading on the surrender of self-esteem, Okón notes, the work points to the irony of how, in the name of "freedom," we become prisoners of our own bodies.

*Freedom Fries* addresses the high street incarnation of an economic and political system that is eroding our agency so profoundly that we are not only losing touch with other species (parodied in the absurd *natura naturans* of *Wal-Mart Shoppers*) and other human beings, but have become alienated from the experiential parameters of our bodies.

As the geographic spiral of the exhibition opens out geographically beyond Mexico and North America, Okón leverages his signature forms of social and economic critique in order to examine several wider contexts. *Chille*—with double "l" the word means an annoying cry in Mexican slang—is organized in two parts. The first is a loosely executed, large-scale reconstruction of an idealized model

of the funeral procession of the dictator Augusto Pinochet (1915-2006) made by hardline supporters following his death a decade ago, whom Okón found at a private club in the Chilean capital, Santiago. The second part, not included in the exhibition, takes the form of a two-channel video installation playing a low-budget reenactment of Pinochet's funeral, but using workers and rural buggies rather than the statesmen, sycophants and elegant hearses conjured up at the Lili Marlene club. Evoking a tension between right and left that is still palpable in Chile, *Chille* is a phantasmagorical response to the realization that the structural changes made by Pinochet, notably a neoliberal system that favors private corporate interests, are still firmly in place. Once again, Okón's darkly elegiac parody of legislative tyranny and the obdurate structural continuity of rightist politics turns on a sonic subtext: a dirge that suggests Pinochet is not dead (or buried).

The outer edges of Okón's international outreach pass through his commentary on middle-class British suburbia in *Fridge-Freezer* (not in the exhibition), a 2-channel video installation shot at show homes in the suburbs of Manchester, and *Gaza Stripper*, a multi-channel video installation based on a performance at the Herzliya Museum of Contemporary Art in Israel. In *Fridge-Freezer* the artist takes on manufactured illusions of safety, conformity and prosperity engineered by planned suburban communities to combat social paranoia and media-generated phobias in a culture permeated by abstractions of fear. Meted out by numb neutrality, passive consumerism and social and environmental disengagement, the life offered to an affluent, socially segregated group in these "ideal" homes is the obverse of the struggle for subsistence—and identity—that underpins the daily grind of the *maquiladoras* in *Canned Laughter* or the unpredictable day labor in *Octopus*. Once again, however, Okón takes on the reach and seduction of everyday symbolic forms in terms that renew the compelling dialogue with Kelley's investigations, as his over-the-top parody of the décor, pretension and "mod-cons" of a Manchester show home meet Kelley's equally plangent commentary on the "negative engrams" of institutional architecture in *Day is Done*.<sup>9</sup>

---

9—Mike Kelley, "Extracurricular Activity Projective Reconstruction [EAPR] #24 (May Maenad)" in "Libretto," *Day is Done*, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 557.



Okón's initial response to an invitation in 2005 to produce a site-specific piece in Israel had been to plan a project that did not engage, directly at least, with the Israeli-Palestinian conflict. But the political circumstances were so charged following the Israeli withdrawal from the Gaza Strip that year and the Palestinian legislative elections in January 2006, won by Hamas, that he felt he could not avoid the pressing, much-debated circumstances. The artist set out, therefore, to register some of the intensity of the moment, but to do so from an actively "de-politicized" position that might itself only be a fantasy projection. The eponymous volunteer stripper featured in *Gaza Stripper*—the sole respondent to a classified ad placed by the artist in a local newspaper—performs a dance to music from his headphones, sporting only an orange ribbon (as worn by opponents to the Israeli withdrawal) tied to his penis. The amateur performer gyrates, rather awkwardly but with increasing and unpredictable aplomb, on a wooden stage-cum-sculpture that includes 8 monitors, 8 cameras, and disco lights. Following the opening night performance, during which many of those present studiously avoided making eye contact with the stage, the structure and its kitsch paraphernalia remained in the gallery with the monitors displaying soundless video footage of the performance.

*Gaza Stripper* forces a rapprochement between the different emphases that have organized Okón's work over the last two decades. The mannered singularity of the novice stripper set in a pulsing, disco-like environment and redolent of the artist's early emphasis on staged activities and psychological interaction, collides, uneasily, with intimations of one of the most intractable international conflicts between religion-inflected, "national" groups. The averted gaze of the audience is occasioned by, but also activates, a cascade of disturbing offstage issues: military power and resistance, territorial "integrity," human rights, international diplomacy, and a spectrum, and spiral, of violence—perpetrated by state, group and individual actors. Okón took a calculated risk here, for the unbridgeable spaces between miscued personal pleasure—the base sexual voyeurism of the strip—and the very particular international relations being played out in this zone of the Middle-East, could only be put into relation by an unlikely, but audacious, gesture of smutty allegorization precipitated by the crude pun of the work's title.



# Obras

---

# Works





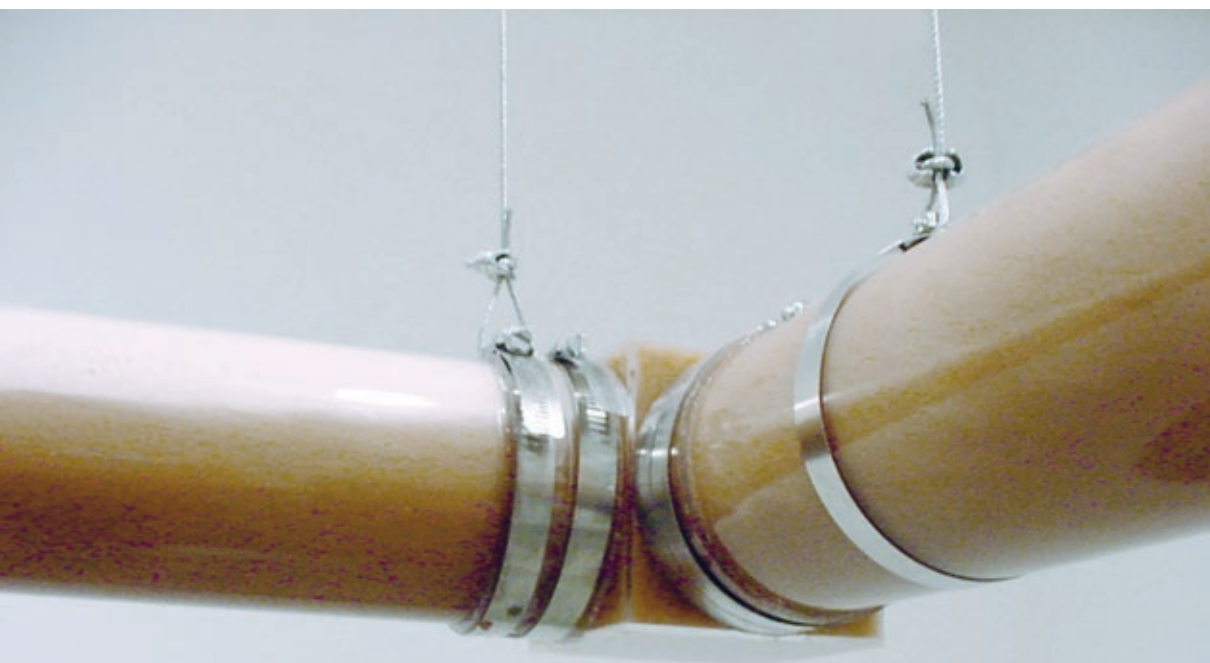


A photograph taken from behind a person sitting on a white surface, looking at a television screen. The person has short, light-colored hair and is wearing a dark, textured sweater. The television screen is mounted on a white wall and displays the word "PRESENTA" in a bold, white, serif font against a dark blue background. The floor is dark wood with some lighter-colored rectangular tiles. The overall scene is brightly lit, with a clean, minimalist aesthetic.

**PRESENTA**











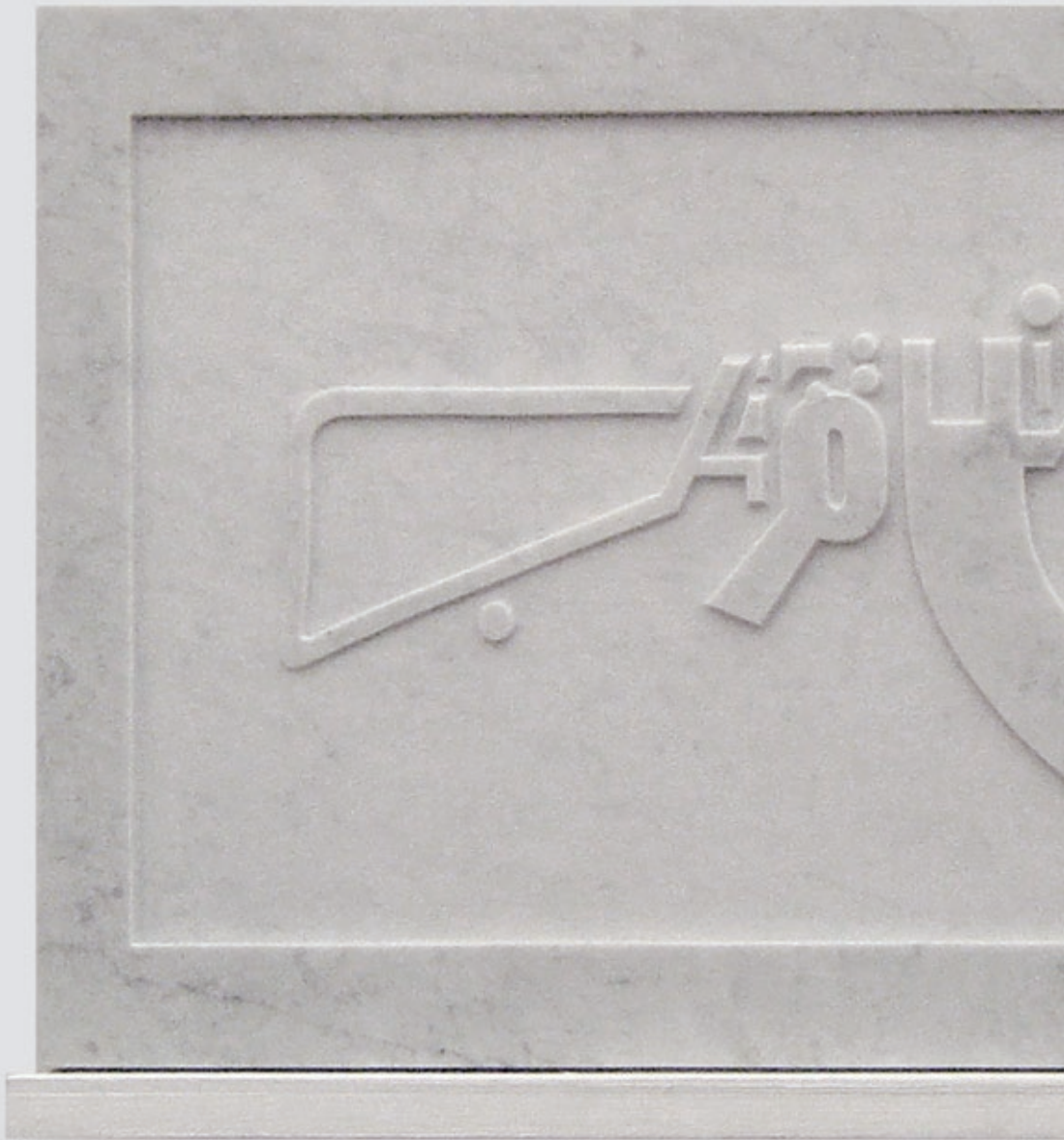


Yoshua Okón y—and Santiago Sierra, *El excusado—The Toilet*, 2016 [Cat. 5]









*Chiquita Banana*, 2004 [Cat. 7]



ZABUJONE



*Freedom Fries: Naturaleza muerta—Freedom Fries: Still Life, 2014 [Cat. 8]*





*Risatas enlatadas—Canned Laughter, 2009 [Cat. 10]*







# CHA





ASFO





The  
Indian  
Project

*The Indian Project: reconstruyendo la historia—The Indian Project: Rebuilding History, 2015 [Cat. 14]*









*Miasma*, 2017 [Cat. 16]











*Gaza Stripper, 2006–2017 [Cat. 18]*





*Rusos Blancos—White Russians, 2008 [Cat. 19]*



# Sodoma & McDonald's. Una conversación

---

CUAUHTÉMOC MEDINA  
YOSHUA OKÓN



**Cuahtémoc Medina (CM):** Yoshua, ha pasado casi un decenio desde el anterior intento de dar una especie de balance de tu obra, y el motivo para volver a establecer un resumen tiene que ver con que hubo un cierto giro de producción. Es un giro marcado por ciertos cambios políticos e históricos que hoy, si me permites decirlo así, tienen hasta una cierta sensación profética, por el modo en que las tensiones de representación racial y la puesta en escena de los prejuicios históricos nacionalistas, han vuelto a construir la escena social y cultural. Al mismo tiempo, hay también una especie de desarrollo que tiene que ver con la investigación representada en muchas de tus obras: ¿hasta qué punto se puede hacer la crónica social desde el lado de la curiosa mezcla de abyección y humorismo contenida en muchas escenas de la cultura contemporánea? Me gustaría que me platicaras un poco si desde tu perspectiva hay algún elemento que haya definido ese campo de producción. En algún momento pensamos que el eje de estas obras había tenido que ver con plantear California como una especie de laboratorio de la cultura futura, o también a la región fronteriza de México y Estados Unidos como esa especie de hervidero de representaciones, pero me gustaría saber si en tu opinión hay una línea que haya definido el trabajo englobado en esta exposición, que básicamente está cubriendo —aunque hay algunas obras previas— un periodo muy sólido de la producción de la última década y media.

**Yoshua Okón (YO):** En los últimos veinte años ha habido una transformación brutal de nuestro entorno, que creo que no va mucho a la par con nuestra conciencia. Los cambios han sido tan rápidos que por lo general seguimos pensando en términos que ya no se adecuan a lo que está pasando; mi práctica se ha convertido en una forma de explorar este nuevo territorio de globalización neoliberal.

**CM:** Me contestas, pero también creo que, con todo respeto, me hablas de causas en lugar de contenido, y me atrevería a plantear que un elemento que está transcurriendo en una parte muy importante del trabajo, y que de alguna manera desata una serie de elementos en común, es la proyección de una especie de “fantasía del otro”. Producida en relación con el establecimiento de una serie de relaciones,

tanto económicas como políticas, basada en una proyección sobre el “otro”, ese “otro”, curiosamente, es la definición del “uno” a través de una especie de miedo, más que de una representación en alguna medida auténtica, y por eso el código racial es tan determinante en todas esas operaciones, porque es un lugar donde precisamente lo que se anida es una representación del “otro” sometida a una serie de tensiones de fuerza y dominio muy evidentes.

**YO:** Sí. Bueno, en este nuevo paradigma toda la noción identitaria se desestabiliza; es decir, la idea de quiénes somos y dónde estamos parados se desestabiliza —y a eso me refería con esos cambios tan brutales—, y esa desestabilización de lo que entendemos como nuestra identidad es lo que ha alimentado mis obras. Muchas de ellas tienen que ver con tensiones que siento a mi alrededor, con la idea que tenemos de nosotros... y la idea que tenemos del “otro”, la cual, como dices, se ve reflejada en las proyecciones que hacemos hacia fuera, evidenciando así una profunda crisis cultural.

**CM:** Antes de retomar la discusión sobre esas proyecciones, querría dedicarle un segundo a algo que voy a llamar “el marco de la exposición”, y que tiene que ver con el hecho de que dos obras que cruzan dos momentos distintos del tiempo en tu trabajo, sirvieron —y esto emergió del diálogo entre tú y el museo— para generar una entrada que se ha vuelto también una especie de primer encuentro del público con tu obra, y me refiero al ducto que está reciclando material derivado del vómito de bulímicas —una pieza que realizaste en México ya hace más de una década que convierte en un dispositivo de intervención galerístico lo que era una representación de un conflicto psicológico y de consumo profundo del presente, y que además se ha vuelto un elemento de la representación del intento de control del “Yo” por una especie de violencia corporal. Esta obra está en este caso conectada de una manera sutil, pero física, con una pieza muy reciente que hiciste con Santiago Sierra en el contexto de la feria de arte en Zona Maco, que consistió en producir o mandar producir, al modo de un excusado, un objeto totalmente postduchampiano: el museo pretencioso, la arquitectura



del museo de Slim, el Museo Soumaya. Uno imaginaría, claro, que el desagüe que nunca fluye, y el excusado cultural que tampoco se desagua, aparecen conectados por un motivo de compartir lenguajes y de compartir metáforas, pero me gustaría pensar que también aquí se asoma una especie de idea de cuál es el marco cultural, dado que éstas son dos representaciones tanto del espacio galerístico —pero que aquí se convierten en la instalación alrededor de la exposición— como del museo, y creo que hablar de tu relación —que no voy a llamar “hostil”, sino “perversa”— con el espacio museístico, pudiera ser un elemento que valdría la pena explorar. ¿Cómo sientes tu relación con la institución cultural? ¿Qué es para ti la institución cultural?

**YO:** Yo tampoco describiría para nada como “hostil” mi relación con la institución cultural. Yo la veo como una plataforma, como herramientas que hay que aprovechar y que potencialmente pueden abrir posibilidades, entonces en ese sentido veo el museo como un aliado. Pero al mismo tiempo entiendo a la institución como una plataforma dentro de la cual el artista debe ejercer su agencia, por lo que en la medida en que una institución no se te permita eso, pues es la medida en la que una institución puede ser un problema. Afortunadamente los museos de arte contemporáneo, por lo menos hoy día y en términos generales, han sido más aliados de los artistas que no. No sé si estoy contestando bien a la pregunta... Yo entiendo el museo como una plataforma que me permite hacer comentarios sobre otros espacios de la sociedad en los que no hay esa misma posibilidad de pensamiento crítico.

**CM:** Pero al mismo tiempo uno percibe la sugerencia de que el lugar donde producimos esta nueva cultura es un espacio definido por una sociedad abyecta, en donde hay una circulación también de fascinación y asco. Ése es todo un elemento que atraviesa muchas de tus obras. ¿Es algo ajeno a tu visión de ese campo cultural?

**YO:** Pues no ajeno, porque digamos que ninguna institución cultural está “por encima de” o está “más allá de”; a final de cuentas todos habitamos y participamos en el

mismo sistema, es inescapable. Sin embargo, sí considero a algunos museos como pequeñas islas en las cuales nuestras posibilidades se expanden. Ahora bien, la feria de arte es un caso muy distinto y es por eso que, además de ser un comentario más amplio sobre el poder empresarial, la obra de *El excusado* (2016) también refiere al contexto mismo en donde fue originalmente exhibida: la feria de arte.

**CM:** Sí, mi pregunta va en relación a que, aceptar este marco —y además es un tema de todas las obras de la exposición— es un modo en que estás tiñendo nuestro entendimiento de la cultura y la sociedad del presente, que hay un momento de fricción... En este caso aparece introducido como un marco acerca de la institución cultural.

**YO:** La crítica institucional me interesa en un sentido más amplio, más macro. Creo que hay problemas o conflictos más urgentes para mí que meterme a cuestionar el constructo del museo. Desde mi punto de vista, los museos son el menor de los problemas que tenemos, pero, a la vez, parte esencial de mi discurso tiene que ver precisamente con subrayar la interdependencia que existe en los ecosistemas sociales, y, en este sentido, la institución cultural no escapa del todo a la crítica.

**CM:** Al mismo tiempo el museo de Slim es este excusado.

**YO:** Sí, pero el Soumaya no es un museo en realidad; es decir, yo no lo considero un museo. Lo entiendo más bien como un símbolo del poder empresarial; lo de museo es un mero pretexto. Más que hacer una crítica a la supuesta función museística de este edificio, esta obra es una crítica al poder empresarial y a una cultura tecnocrática profundamente antisocial que permite que intereses privados de muy pocos estén por encima del interés público. *El excusado*, en este sentido, es una especie de trono contemporáneo. Por ejemplo, si ese mismo edificio, en vez de ser el museo, hubiera sido el de las oficinas de Telmex, de igual manera se habría hecho la obra. Lo central aquí es el edificio mismo como símbolo de la obscena e insustentable acumulación de riqueza y la destrucción que conlleva, permitida por nuestro sistema actual.

**CM:** Y de un modo en que la inspiración arquitectónica produce una especie de cuerpo social.

**YO:** Totalmente. Sí.

**CM:** Creo que para ti, igual que para muchos artistas de tu latitud y tu generación, se plantea una especie de pequeño reto: el horror de que en cierta medida fueron niños prodigio, porque cuando tenían veintitantos años hicieron algunas piezas que tienen un valor icónico, y luego queda entonces el dilema de qué van a hacer después. Un gesto que me parece interesante en la exposición, y que debo confesar que al principio de alguna manera un poco mecánica quizá pensé que no era del todo apropiado, es que hay un par de lugares donde se establece una comparación entre ese momento de origen y el presente. Ése es el papel de uno de tus clásicos tempranos, que es *Chocorrol* (1997), una de esas piezas de arte “orgullosamente muy mal hecho” que se volvieron en extremo importantes, precisamente por su capacidad de trazar un asunto decisivo. Es una de las obras más significativas sobre el problema del racismo en la cultura local. Al mismo tiempo creo que establece en su brevísima duración una extraña metodología de observar cómo “los otros”, las gentes, ponen en acción en pequeños gestos, en palabras, prejuicios sociales infinitos, y lo colocas junto a *The Indian Project: Rebuilding History* [*The Indian Project: reconstruyendo la historia*] (2015), una pieza mucho más reciente, que parece la inversión de este tema; de pronto, en medio de una escenografía falsamente indígena, tienes una sesión de falso misticismo indígena, una pieza mucho más reciente. Me interesa hablar de esa comparación. ¿Es como tratar de afirmar que hay una continuidad de proyecto? ¿Es decir que *Chocorrol* es la nuez del árbol? ¿O se trata en este caso de una pregunta acerca de cómo *The Indian Project: Rebuilding History* es la continuación específica de *Chocorrol*?

**YO:** Sí, digamos que, siendo mexicano, el conflicto de la colonia, que se sigue viviendo día a día aquí a pesar de que ya pasó tanto tiempo, es para mí imposible de ignorar. Tiene su dimensión racista, su dimensión clasista y su dimensión eurocéntrica. *Chocorrol* es una pieza sobre

esa tensión, sobre ese conflicto, sobre el hecho de que automáticamente en la calle alguien vea un xolo y diga “¡qué asco!” —lo cual me ocurría con mucha frecuencia en los años noventa cuando salía con mi perro—, y que, por el contrario, el *french poodle* sea de los perros más populares en el país, el canon de belleza canino... Por otra parte, en Estados Unidos, donde viví por siete años, existe una negación del genocidio indígena; es un tema que no se toca, es un tema completamente tabú. Entonces, de manera muy distinta a la de México, el conflicto de la colonia allá también sigue sin ser resuelto, y el haber vivido allí me llevó a pensar en ese problema de diferente manera. Esto es lo que de alguna forma logro articular en *The Indian Project: Rebuilding History*. Es una pieza que se conecta directamente con *Chocorrol* desde otro lugar. No lo hice conscientemente, pero, ya al pensar en la exposición y al yuxtaponer esas dos piezas, se volvió evidente que sí hay una continuidad.

**CM:** El elemento que me parece que introduces en varios momentos, en torno al neoliberalismo, es que la violenta transformación del mundo que ha representado la ofensiva del capital, para librarse de todas las barreras que le impedían aumentar su ganancia —tanto las geográficas como las de derechos sociales—, ha implicado que los individuos enfrenten una muy significativa falta de claridad de quiénes son, pero eso también produce el envés de que todos nos hemos reconvertido de alguna manera; el “qué fuimos” también se vuelve un disfraz desechable. *Octopus [Pulpo]* (2011), una pieza que involucra en cierta manera sacar a la luz el pasado guerrillero de una parte importante de los trabajadores informales e ilegales de origen centroamericano, que están ofreciendo sus servicios fuera de Home Depot en Estados Unidos, habla de esta especie de paradoja; o sea, el hecho de que el paso fronterizo al mismo tiempo borra el origen pero también hace posible que los antiguos enemigos se hayan convertido en la mano de obra barata de la vida suburbana. ¿Cómo fue el proceso de *Pulpo*? ¿Cómo te enteraste de este dato? Y, algo que creo que mucha gente querrá siempre plantear en relación con tu obra: ¿cuál es el tipo de relación de trabajo que estableces con tus colaboradores? ¿Cómo trabajaste con estos centroamericanos?

**YO:** Para mí, vivir en Estados Unidos y ver la relación de la mayoría de la gente con los trabajadores indocumentados, gran parte de ellos indígenas, fue algo que me movió desde el principio y que me causó mucha tensión. Como dices, por una parte el que se borre por completo la historia y el origen; nadie sabe quiénes son ni de dónde vienen... Y bueno, después empecé a averiguar sobre la invasión de Estados Unidos a Guatemala y sobre cómo la presencia de estos centroamericanos está directamente ligada a la política exterior estadounidense. Me quedó claro que el propósito mismo de la invasión, además de adueñarse de recursos naturales, fue convertir a los pobladores de Guatemala en mano de obra barata. El origen de *Octopus* se remonta entonces al momento en que hice esa conexión. Y en cuanto a la otra pregunta, cuando viví en Estados Unidos fui al estacionamiento del Home Depot, que es donde se juntan todos los indocumentados para ofrecer su fuerza de trabajo como trabajadores informales por jornada, y allí uno de ellos me contó que había sido guerrillero en la guerra civil de Guatemala. Así fue como me enteré.

**CM:** Hay además una considerable tensión en el mundo del arte —que a veces va más allá de la pregunta de cuáles son las condiciones de operación social— acerca de cuál es el régimen laboral, de autoría y de trabajo, de orden personal o no, que uno establece con los sujetos con los que trabaja o a los que representa. ¿Cómo abordan estos temas en esta obra en particular, que en cierta manera es significativa en esa dirección?

**YO:** Bueno, en este caso yo afortunadamente tenía un buen presupuesto, porque es una pieza que produjo el museo Hammer en Los Ángeles. La dimensión económica de *Octopus* es muy clara. Estos señores son muy explotados y están en una situación increíblemente precaria porque pueden ser deportados en cualquier momento. Intentan encontrar trabajo todos los días, publicitándose a la venta visiblemente. Tú llegas en tu coche al Home Depot y todos corren esperando que los contrates. No saben qué día van a trabajar y qué día no; los contratan por lo mínimo, y muchas veces les pagan menos de lo que les dicen, etcétera. Puesto que son indocumentados carecen de muchos derechos. Yo les pagué

cuatro o cinco veces más de lo que normalmente ganan por hora. Y claro que no estoy solucionando su mala situación, ni es mi papel, pero sí consideré como parte de la economía de mi obra el pagarles relativamente bien por su tiempo. Pero más allá de eso, ellos se interesaron mucho en el proyecto, porque al ser mayas que hablan quiché en un lugar donde los llaman “mexicanos” o, irónicamente, “hispanos” —aunque no tengan ningún origen español—, y donde nadie sabe de dónde vienen, ni que Estados Unidos invadió Guatemala, reciben un trato de ciudadanos de tercera. El participar en un proyecto que tiene que ver con su historia, que considera de dónde vienen y que de alguna manera hace esta conexión, uniendo estos puntos y lugares que normalmente no se conectan, pues les interesó, y creo que fue la principal razón por la que le echaron tantas ganas.

**CM:** Hay una variedad de implicaciones en esa obra. Una que me atravesó cuando la vi —y cuando digo “atravesar” lo trato de plantear en términos más enérgicos, en términos de una especie de iluminación— fue que de pronto imaginé que, en un aspecto que no solemos mencionar acerca de las migraciones de Estados Unidos, éstas deberían configurarse también como el resultado del fracaso de los proyectos revolucionarios de emancipación latinoamericanos, o sea, son refugiados de la derrota de la guerra de larga duración de las revoluciones emancipatorias del siglo XX. No sabemos si las victorias de esas revoluciones postcubanas hubieran generado más o menos migración, pero más allá del dato de orden erudito sobre los procesos de las Américas, me parece que una cuestión sugerida por *Octopus* es la idea de que no hay fuerza laboral que de alguna manera no sea producto de un conflicto, de manera que la lógica de una especie de justicia histórica y social está bastante lejos del alcance de estos territorios. En algún momento el temario ligado a esta serie de representaciones giró en otra dirección, la de permitir que el enemigo se represente —ya que no se puede dormir con él—, y hay dos piezas en la exposición que llevan a cabo esto de manera muy central. El proyecto *Bocanegra* (2007) es particularmente extraño porque, a veces con cinismo y a veces con una ingenuidad catastrófica, falta a los intereses de sus protagonistas: unos nazis mexicanos, que de entrada

tienen una posición que parece suicida, deciden actuar para tu cámara y representarse a sí mismos, haciendo una especie de gran telenovela-psicodrama. ¿Cómo entiendes, después de trabajar en ese proyecto, esta subjetividad de autocastigo? ¿Qué posición política puede significar ésta, además de que quizá ilumina el hecho de que los demás tomamos posiciones políticas que tampoco son necesariamente consistentes?

**YO:** *Bocanegra* refleja algunas de las ansiedades que ha generado el modelo de globalización neoliberal. Es decir, creo que estos retornos al nacionalismo extremo —algo que también se advierte en piezas como *Oracle* (2015), con los *minutemen* en Estados Unidos—, tienen que ver con la ansiedad generada por el conflicto de identidad y la crisis cultural que estamos viviendo, con ese gran vacío que está dejando la cultura de consumo. Y obviamente que es muy suicida, porque ya sabemos por experiencia que el nacionalismo no es una respuesta y no es una solución a nada, pero sí entiendo el impulso de decir: “Bueno, vamos a restaurar nuestra nación”, como una manera de intentar recobrar la estabilidad o de poner los pies en la tierra... a grados ridículos y absurdos en algunos casos, como en *Bocanegra*, pero es un fenómeno muy generalizado como lo estamos viendo ahora con Trump, con el Brexit, con Le Pen. Entiendo de dónde viene. Digo, mi experiencia, sobre todo haciendo *Oracle*, es que estos nacionalistas extremos se toman a sí mismos muy en serio y están muy convencidos de que ésa es la salida, pero en el fondo estos impulsos son mucho más emocionales que racionales. *Bocanegra*, por otra parte, representa un fenómeno tan complejo como la idiosincrasia mexicana, porque, dentro del grupo, algunos de ellos son fetichistas nada más y les vale gorro tanto el nacionalismo extremo como la política en general, mientras que otros de ellos sí se toman el nacionalismo mucho muy en serio, y otros nada más son comerciantes que venden antigüedades nazis... Entonces el video se pone muy interesante. Empieza como un juego en el que fantasean con ser soldados nazis en los años treinta, pero después de algunos vodkas se torna en drama y más tarde en pelea cuando empiezan a darse cuenta de que tienen ideas muy distintas entre sí. Salen de su papel ficticio y empiezan

a tratar de justificarse o de explicarse ante la cámara al darse cuenta de que ni siquiera hay estabilidad dentro de su mismo grupo.

**CM:** Es respecto de este asunto que te hablaba de la sensación extraña de una especie de *déjà vu* profético. Hay algo raro en tu trabajo, en el sentido de que exhibirlo después de Trump lo hace ver como si fuera pre-Trump, pero al mismo tiempo lo que uno saca en consecuencia es que Trump tampoco es un fenómeno tan excepcional, que en realidad hay un subsuelo.

**YO:** Totalmente. Sí. Su triunfo no me sorprendió, de alguna manera se veía venir.

**CM:** Un elemento evidente en la exposición entera es plantear que el horizonte histórico del neoliberalismo, a pesar de su inmediatez, su parcialidad y su cortedad, es un horizonte que genera también una desestabilización del pasado, que hace que los símbolos históricos se reformulen, se renueven; “histeriza” la representación de la historia y traza una serie de posibilidades alegóricas. Tu pieza escultórica *Chille* (2009), y tus intervenciones recientes sobre las imagerías patrióticas en el contexto de las compañías petroleras, están jugando en esos términos. O sea, yo saqué alguna vez la conclusión un poco superficial —ahora puedo ver— de que el neoliberalismo no quería la historia y la desaparecía —efectivamente la puede convertir en espectáculo— pero al mismo tiempo me doy cuenta, viendo obras como la tuya, de que hay una elaboración histórica en la que, por un lado, el neoliberalismo necesitaba el Estado-nación en su expresión más extrema —al fascismo chileno, por ejemplo—, para experimentarse, y, por otro lado, tenemos el hecho de que la representación nacionalista sigue siendo la representación favorita del capitalismo global.

**YO:** Sí, el neoliberalismo ha sido capaz de absorber el Estado-nación de forma muy perversa, utilizándolo para su propio beneficio. El modelo de globalización neoliberal tiene la contradicción interna —y al mismo tiempo deliberada— de mantener simultáneamente al Estado-nación. De esta forma las fronteras están abiertas para la



explotación de recursos naturales y el libre tránsito de los negocios, pero no para la gran mayoría de las personas. Es una especie de doble estándar. Más aún, de esta forma son los gobiernos nacionales, y no las empresas multinacionales, quienes dan la cara por los efectos devastadores de lo que en realidad son políticas del capital internacional. Es decir, los gobiernos son utilizados como fachadas. Tendemos a pensar en dictadores como Pinochet como agentes libres que se mandaron solos, cuando en realidad Pinochet fue colocado ahí con un guion y con una agenda muy específica. Fue un empleado que siguió órdenes precisas. Lo que planteo con la pieza de *Chille*, por ejemplo, es precisamente esta conexión entre las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX y el capitalismo global. Esta pieza representa una especie de fantasma de Pinochet en el sentido de que el sistema que él vino a implantar es, de hecho, el sistema actual. Es por esto que el sistema del Estado-nación no se desmantela.

**CM:** Se refuncionaliza.

**YO:** Exactamente.

**CM:** Por supuesto, la instalación y el proyecto de *Risas enlatadas* ha sido hasta ahora tu alegoría más directa de la producción neoliberal. Haces una obra que asimila la idea de la maquiladora en una producción internacional de risas diversificadas, pero finalmente lo que hace es sugerir que esta exportación, este comercio, tiene que ver con enlatar una especie de elemento de bienestar. Algo que el realismo socialista buscaba —obligar a una especie de felicidad y de aplauso generados por el autoritarismo—, de pronto viene a ser el producto exportable al que estás aludiendo. Pero, al mismo tiempo, esta pieza plantea la pregunta del lugar del humor. Tu trabajo tiene con mucha frecuencia contenidos cínicos y contenidos pop. El pop siempre se ha descrito como un arte cínico, pero aparte de eso hay una posición en tu trabajo que es abiertamente cínica: decir las cosas más horribles en el modo en que sea necesario y además el tener un poco de falta de interés por una especie de moral de representación. Tu trabajo no está orientado por una moral de la representación, está

más bien trabajando con lo que se encuentra, independientemente de su brutalidad, del escarnio que hace de los participantes y, a veces, de su abyección. ¿Cómo calificarías tu posición ante ese territorio, el de una risa a veces cruel y el de un gusto frecuentemente inclemente?

**YO:** No sé si estaría de acuerdo con la sugerencia de que el humor que uso es cínico. Quizás irónico, pero no cínico. Más bien considero que mi utilización del humor, aunque inclemente y oscura, está encaminada a la reflexión. En parte mi operación consiste precisamente en apropiarse de lenguajes de la cultura del consumo a los que estamos habituados, para darles la vuelta y utilizarlos en su contra. Es decir, para orientarlos con una finalidad reflexiva: seducir con humor y un lenguaje parcialmente pop para después confrontar. Hay que recordar que vivimos en una cultura de consumo en la que tenemos la tendencia a banalizar y evadir. Es como una especie de estado de negación permanente y tan profundo que la crudeza o la brutalidad, como tú la describes, son en ocasiones necesarias para enfrentarnos a nosotros mismos. Y digo a nosotros mismos porque mi propia implicación y la del espectador son fundamentales. Partiendo de casos específicos, mi obra tiende a ser una crítica a la violencia estructural de la cultura dominante (el *mainstream*). En este sentido, en menor o mayor medida, voluntaria o involuntariamente, todos participamos. Es decir, como ya lo planteó Foucault, sólo podemos hablar desde adentro, el afuera no existe. El capitalismo lo habitamos todos; no me interesa hacer obra moralista o didáctica. Yo prefiero meterme en el lodo; mis obras hablan desde ese lugar, desde un lugar en el que formamos parte necesaria e inevitablemente de la representación que se está planteando. En este sentido, no considero que mi obra sea cínica, más bien mi obra plantea que nuestra única posibilidad de asumir una posición crítica y productiva es comenzando por reconocernos como parte del problema.

**CM:** Una pregunta que aparece formulada, de una u otra manera, es si esta intrusión de una implicación humorística no es un elemento que neutraliza o a la larga naturaliza la violencia representada. Es decir, hay quienes argumentarían que el abordaje desde este lado cínico, pop

y humorístico, no tiene resultados ni en términos de modificar la opinión pública ni en modificar la subjetividad de quien ve la obra, porque el humor o la risa sirven como una especie de vehículo de protección o una forma de despolitización. ¿Qué posición tienes al respecto? ¿Qué te parecen ese tipo de críticas?

**YO:** Yo creo que el humor puede banalizar, pero el humor también puede ser muy profundo y muy crítico, y enormemente productivo, pero depende de cómo se utilice. Existe la creencia generalizada de que el humor es superficial y de que la solemnidad es seria, y yo no creo que ése sea necesariamente el caso. Hay veces que la solemnidad también puede ser una manera de encubrir, pensemos por ejemplo en el PRI. Intento formular mi obra de tal forma que no tengas más opción que confrontarte con el lado oscuro de nuestra cultura. El humor, entonces, lo utilizo como una puerta de entrada, pero no me quedo ahí. En el momento en el que te ríes ya estás dentro, ya estás implicado, ya estás interiorizando y en ese punto es mucho más difícil evadir lo que se te plantea... Ya te estás riendo de ti mismo. El humor puede ser una gran herramienta crítica pero depende de cómo este formulado. El humor negro y satírico, por ejemplo, tienen una intención reflexiva, una intención de ir precisamente hasta el fondo. Hay una gran tradición de humor increíblemente crítico, como por ejemplo Abbie Hoffman, de quien veo que aquí tienes un libro y quien es una de mis grandes influencias.

**CM:** Una segunda pregunta que no me parece que sea irrelevante —y de nuevo estoy transmitiéndote ansiedades más que argumentos necesariamente míos, pero creo que algo que a veces permite una conversación es afirmar que ésta debe desbordar a quienes la estén ejerciendo o a quienes la estén teniendo— es la pregunta del lugar de lo moral y de la moral. Hay un cierto nivel en el que sería justa la observación de que en tu obra hay una ambivalencia del papel de lo ético. Me explico —porque esto sí lo asumiría—: hay una argumentación que da por sentado que va a haber una reacción moral, que el espectador tiene un punto de vista, que tiene preguntas, que hay contenidos éticos sin los cuales estos contrastes, estas observaciones, carecerían de fuerza, pero al mismo tiempo, me parece, la obra no apunta

a tener una agenda moral definida. En tercer lugar, me parece también que uno de los modos de implicación que tú sistemáticamente produces —no sé si busques producirlos, pero los produces— surge de sólo ver tu obra. Nos coloca en una situación éticamente ambivalente, en donde uno está sometido a preguntarse: “¿Dónde estoy frente a esto? ¿Qué lugar tengo frente a esta atrocidad? ¿Qué implica que me ría o no? ¿Mi asco tiene algún significado?” Hay algo que yo llamaría una situación de incertidumbre moral, que veo como un resultado de la obra. ¿Qué piensas en torno a esas cuestiones? ¿Tú pones la moral ética en un paréntesis sistemáticamente para poder abordar estos asuntos, o eres un moralista disfrazado o una especie de Goya que se ríe?

**YO:** Bueno, la incertidumbre es deliberada en el sentido de que a mí lo que me interesa es plantear lo que yo considero son problemas, ponerlos sobre la mesa, pero dejándole la responsabilidad de interpretación al espectador. Es decir, a mí me interesa cómo el espectador, al estar confrontado a la obra y a las preguntas éticas que ésta plantea, busca las respuestas. No me interesa, ni creo que sea mi función, hacer obra didáctica, dar lecciones morales u obra que te muestre el camino. Me interesa más plantear preguntas, estimular el pensamiento crítico y la conversación, que tú como espectador tomes una distancia crítica de lo que asumes, y reformules tu idea del mundo y tu idea de lo que te rodea. Intento plantear mi obra de tal manera que te estimule a participar activa y creativamente para definir tu propio posicionamiento ético y estético. Ésta es una posición incómoda y creo que por esto algunas personas se molestan. La pregunta de “¿dónde estoy yo frente a esto?”, es fundamental, pero no es una pregunta sencilla.

**CM:** En ese sentido, otra pregunta que la gente generalmente se plantea es la del límite. ¿Hay un límite? ¿Hay cosas que no se hacen? ¿Ha habido alguna ocasión en la que has hecho algo que tú has dicho: “Rebasé el espacio. Esto no era apropiado”?

**YO:** Digamos que las transgresiones éticas que yo hago frente a los problemas que se presentan son realmente mínimas, risibles.

**CM:** No eres un monstruo, eres un pequeño delincuente...

**YO:** Bueno, lo que está pasando día a día en nuestro entorno es mucho más extremo.

**CM:** Ése es un juicio muy moralizante.

**YO:** No he dicho que yo no tengo una posición, lo que dije es que no tengo interés en imponer esta posición en mi obra. Pero regresando a la pregunta, creo que un mecanismo para evadir la difícil cuestión del posicionamiento ético frente a la representación es transfiriendo la responsabilidad, por ejemplo, el argumentar que exploto a los indocumentados guatemaltecos en Los Ángeles por grabarlos en video. Como mencioné, en el nivel del sistema, esos señores viven explotados, viven en una situación de explotación constante. Y de repente, por hacer una obra de este tema resulta que yo soy el causante de la explotación... Es una manera de no afrontar una realidad dominante opresiva. Los juicios políticamente correctos son con frecuencia una forma de evasión y de no afrontar los temas centrales que presenta la obra, de no asumir tu propia responsabilidad y de sacarte a ti mismo de la ecuación. Evitan asumir el hecho de que éstos son problemas estructurales y por ende todos somos parte del problema. Pero es mucho más sencillo transferir la responsabilidad, apuntar el dedo y encontrar culpables fuera de nosotros.

**CM:** Al mismo tiempo, yo querría sugerir en esta misma línea —que es una línea que, admito, no se trata de que yo pueda plantear estas preguntas como si las tuviera resueltas, son preguntas que sé que están ahí y que sé que cada una de ellas podría plantearse a mí en mis prácticas— que una cuestión clara es que una de las condiciones de este mundo interconectado, de estas relaciones internacionales... forzar una relación entre códigos ético-profesionales en el campo artístico, entre geografías como las de México y Estados Unidos, produce un espacio cargado donde las regulaciones, los límites, las costumbres y los miedos no coinciden. Hay dos códigos diferentes y hay un montón de áreas no reguladas...

**YO:** O más bien múltiples códigos...

**CM:** Múltiples códigos y también áreas no reguladas, que al momento de mezclarse tienen la textura de una hamburguesa con mole...

**YO:** [risas]

**CM:** ...y que en esas condiciones es cierto también que, siendo un artista que aparece como mexicano, operas en un campo de representación norteamericano, escapando a algunos de esos campos de regulación. Lo mismo sucede con las mercancías, y también con el trabajo y con los capitales, ahí está este territorio neoliberal. En mi opinión esto es algo extremadamente interesante, difícil de descifrar. Brinda oportunidades y produce monstruosidades que requieren alguna discusión, pero lo que quiero sugerir es que se trata de la función de un artista que, ni siquiera es ya un artista de exportación, sino un artista operando en varios campos. Implica también una posición muy compleja, ¿no? ¿Tú cómo sientes...? Hay un nivel en donde tu obra trata sobre ese espacio fracturado y tú eres un artista operando también en ese espacio particular.

**YO:** Claro... y por eso mismo a mí me interesa mucho — regresando a lo que habíamos hablado— implicarme en la obra, hacer transparentes tanto mi operación como mi economía, que se vuelvan parte de la obra. Por eso es que las obras te llevan a pensar siempre en el “detrás de las cámaras”, es decir, en cómo ocurrió la negociación dentro de ese “complejo terreno fracturado” que describes. Como artistas no estamos por encima del terreno que habitamos. Hay quienes lo esconden. Ves una película de Hollywood y no te hace pensar en la explotación, a pesar de que en ese tipo de producciones existe un alto nivel de explotación, nada más que no lo ves, se crea la ilusión de que no está ahí. En mi obra intento poner al desnudo todos esos mecanismos; el terreno y la manera en la que opero son parte de la obra.

**CM:** Quizá lo único en lo que discordaría, de una manera sutil, es en que, más que de un sistema, hablamos de una especie de Frankenstein hecho de fragmentos de sistemas. Una peculiaridad de la globalización es este imparable

desbordamiento de algo que pudiera parecer un todo sistemático. Me parece que...

**YO:** Perdón que te interrumpa, pero es sistemático en el sentido de que, de forma deliberada, el neoliberalismo está desmantelando todas las regulaciones, y esta ausencia de regulaciones y de claridad...

**CM:** Es una cuestión menor pero técnica. Estamos hablando de un vector de una política, de una transformación histórica, pero no es propiamente un sistema. Es un antisistema también. Es algo que, los que odiamos al mismo tiempo esta situación y no podemos dejar de tener la fascinación crítica por su extraordinaria complejidad, tenemos que reconocer: es una horrible fuerza revolucionaria. El punto que quizá me gustaría tratar en esa dirección tiene que ver con la complejidad de unas operaciones de representación que tú tienes. Hace unas cuantas semanas, escribiendo una ponencia en Buenos Aires sobre ciertas condiciones de censura contemporáneas, hacía la reflexión de que hoy, debido a la centralidad de nuestra preocupación por la pedofilia y la representación sexual, sería imposible que se filmara *Salò*. He escuchado a muchos colegas que tú conoces, que se meten en problemas gravísimos por exponer *Salò* en el salón de una maestría universitaria, donde me imagino que uno tendría que tener la libertad de estudiar lo prohibido también. Pero, efectivamente, ver *Salò* genera la enorme admiración de ver algo que hoy sería impensable, y una de tus obras se sitúa en el lugar de actualizar *Salò* con una imagen que, no por casualidad, museográficamente ha sido localizada como el minotauro de la exhibición, nada más que no hay ninguna Ariadna que nos quiera sacar del laberinto. Tu *Salò* es muy especial, invierte esas relaciones. En lugar de niños amarrados como perros muestra a una colección de gente adulta bastante goyesca —algunos de ellos, viejos de una corporeidad menesterosa. En esa perspectiva, ¿qué está tratando de hacer *Salò*? Naturalmente consigue que uno se atemorice de uno mismo, de ti y de la película...

**YO:** [risas]

**CM:** ...que es algo que no veo como un resultado estético del todo despreciable, pero... ¿qué es lo que estabas tratando de hacer y cómo piensas el resultado de esa obra?

**YO:** Pasolini fue muy crítico del fascismo, que lo vivió en su niñez, y después, ya en los setenta, cuando hizo *Salò*, empezó a ser también muy crítico con respecto al poscapitalismo o la cultura de consumo. Criticó la transformación de Italia durante los años setenta y lo que describió como el “genocidio cultural de Occidente”. Lo vio venir... ésa es la dirección que estaba empezando a tomar antes de que lo asesinaran. Pasolini incluso habla también de *Salò* en términos de una crítica a la sociedad de consumo, es algo que estaba empezando a formular en ese período. Él señaló cómo en el fascismo tu cuerpo te deja de pertenecer pero al menos eres consciente de ello, en cambio en la sociedad de consumo además de haber perdido la agencia de nuestro cuerpo también perdimos la conciencia de ello. Es decir, la alienación no sólo es del cuerpo sino que también de la mente. Estos californianos medio decrepitos de *Salò Island [Isla de Salò]* (2013) son una especie de zombis del nuevo orden. Son los chavitos guapos de la película de Pasolini que se mudaron a California y los vemos cuarenta años después... Algo así.

**CM:** Todavía necesitan la correa y el collar...

**YO:** [risas]

**CM:** Me confirmas mi sensación de estar aterrado de ti, de la obra y de mí mismo. [Risas]

**YO:** No sé si has estado en ese sitio, pero Orange County, donde grabé *Salò Island*, es una zona corporativa al cien, un sitio muy deshumanizado, muy opresivo y estéril. Está de miedo. Pasolini hablaba mucho de la transformación de Italia en los años setenta, y Juli Carson, la curadora con la que trabajé, creció allí, en Orange County, y me contó una narrativa muy similar a la de Pasolini sobre la transformación del lugar, de cómo pasó de ser un lugar con hippies, espacios públicos y negocios independientes en los años sesenta, a un enorme centro corporativo en donde todo es comercial.



**CM:** Sodoma y McDonald's.

**YO:** [risas] Ajá... Ése es buen título para la exhibición.

**CM:** Sería un buen título, pero el problema es que no sé si nos perseguirían los dueños de la marca. Pero "Sodoma y McDonald's" es algo que parece que valdría la pena dirigir en relación con la cuestión del lugar; o sea, porque tu obra, de una manera que yo diría —para no usar la palabra "perversa"— desviada, es una obra de sitio específico de una manera reiterada. Está la interacción con una geografía que no es típica, que es, al contrario, pasteurizada. Pero hay siempre un trabajo en un espacio que produce ciertas señales, que se deja leer como parte de una misma desolación pero con el sobre de condimento localizado. ¿Qué es esta relación con el lugar? ¿Es una condición de trabajar en un circuito de bienales, encargos, invitaciones? ¿Es parte de la economía de tu trabajo? ¿Es una geografía que estás recorriendo en cierta manera cubriendo una exploración, un territorio que tu obra está armando? ¿O es nada más una especie de resabio del hecho de que el origen de tu trabajo está localizado?

**YO:** Digamos que esta localización, esta especificidad de sitio, ya no tiene que ver con una nación, ya no tiene que ver con una ciudad. Más bien tiene que ver con el modelo de corporación multinacional. McDonald's está en todo el mundo, y ése es mi sitio específico; de alguna manera ése es mi territorio de trabajo. Cada vez hay más centros comerciales, cada vez hay más multinacionales y cadenas y menos espacios públicos. Eso es a lo que estoy respondiendo, ese fenómeno en sí mismo, se me hace aterrador.

**CM:** Pues ciertamente es una especie de lógica de filial, de un mundo convertido en filiales. Lo que me parece que tampoco sería gratuito preguntarte es precisamente la condición que yo llamaría cinematográfica y televisivamente influenciada de tu estética. O sea, hoy que el cine y la televisión se están volviendo objetos históricos, que ya no somos contemporáneos del cine y la televisión, es decir, somos un poco los sobrevivientes de la era del cine y la televisión... [risas] Quizá eso va a constituir la definición de

nuestra cultura histórica, de nuestra generación. Uno puede ver claramente que tu trabajo tiene la condición de dialogar con una visualidad televisiva, en el sentido de un mal cine, de que hay un contenido de telenovelas, que hay un acceso directo a la narración. ¿Cuál es la manera en que imaginas tu relación con el video? ¿El video viene de la tele y eres uno de los artistas que refina la narración de la televisión para trabajar en el video? ¿O describirías esa producción en términos diferentes?

**YO:** Es una buena pregunta. Digo, es innegable que crecí viendo muchísima televisión, es innegable que sí recuerdo en momentos muy tempranos pensar en el enorme potencial que tiene ese medio...

**CM:** Que tenía, pero bueno...

**YO:** Cierto, que *tenía* ese medio. Recuerdo que cuando empecé a hacer muchas de mis obras, el *reality TV* ni siquiera existía, pues no empieza hasta el 2000. Pero más allá del cine y la televisión, yo más bien lo que recuerdo haber pensado —y que tiene que ver con lo que habíamos antes— es en la idea subversiva de apropiarme del lenguaje pop televisivo para llevarlo a lugares muy diferentes respecto a donde normalmente se lleva. Fue una estrategia para de alguna manera...

**CM:** ...infiltrar la subjetividad...

**YO:** Sí.

**CM:** Una lógica infecciosa y caníbal.

**YO:** [risas] Si lo quieres ver así, sí.

**CM:** Déjame hacerte una última pregunta. Una cosa muy peculiar para alguien que hace un trabajo que tiene una cierta lógica de acoso visual, y que además siempre organiza una reflexión sobre relaciones sociales que son todo menos igualitarias —de hecho marcadas por una profunda disparidad—, es que, al mismo tiempo, tú eres uno de los actores de la idea de hacer espacios independientes, de

hacer proyectos educativos. No digo que lo hagas simplemente de buena fe ni con un espíritu de orden budista, pero éste es claramente otro lado del trabajo de Yoshua Okón. ¿Éstas son cosas que consideras que están interrelacionadas? ¿Eres artista y por otro lado eres impulsor de SOMA? ¿Cultivas una actitud ciudadana y otra es la de la producción del objeto simbólico?

**YO:** Yo creo que también la producción del objeto simbólico es parte de mi acción ciudadana. No está desligado. Para mí la reflexión y el pensamiento crítico son fundamentales y son aspectos que contribuyen a la sociedad. Es decir, pienso que hacen que nuestro ecosistema social sea más complejo, más habitable e incluso más sano. Quizá me equivoque, ¿no?, pero en mi obra se asume eso. SOMA es un sitio diseñado para la reflexión y el diálogo, para pensar de manera crítica y colectiva, y no creo que mi práctica artística esté desligada.

**CM:** Si uno fuera malévolo, y ya sabes que yo no lo soy...

**YO:** [risas]

**CM:** [risas] ...uno podría decir que la auto-organización de los espacios independientes en lugares como México en los noventa, o el establecimiento de una escuela de arte desde una iniciativa de artistas, son figuras igualmente neoliberales en el sentido de que señalan que las estructuras estatales dejaron de ser útiles y hay que elaborarlas como empresa. ¿Tú encuentras que eso sería una descripción correcta o hay una diferencia entre el proceso neoliberal y este proceso de auto-organización?

**YO:** Digamos que la crítica al neoliberalismo, o mi crítica al neoliberalismo, no implica que yo piense que todo tendría que estar controlado y regulado por el Estado. Mi crítica es a este modelo muy específico y radical de capitalismo no regulado, no al capitalismo en general. No estoy en contra de todo lo privado. Más bien habría que preguntarse cómo opera un cierto sector privado, cuál es su papel en el conjunto de la sociedad y el entorno. Por ejemplo, pienso que la socialdemocracia, dónde se respeta el espacio público y se incorpora al capitalismo de manera regulada, puede

funcionar. Una institución privada sin fines de lucro, como lo es SOMA, creo que puede ser positiva en el nivel social. También al ser una institución sin fines de lucro, una asociación civil, te hace ser parcialmente estatal; es decir, no eres completamente privado. Es como una cosa híbrida. No sé si respondí a tu pregunta.

**CM:** Es un espacio que es productivo quizá porque es ambiguo y ambivalente.

**YO:** Quizás.

**CM:** Podemos parar ahí, ¿no? Me parece que es un buen lugar para terminar.



# Sodom & McDonald's. A Conversation

---

CUAUHTÉMOC MEDINA  
YOSHUA OKÓN



**Cuahtémoc Medina (CM):** Yoshua, it's been almost a decade since the last attempt to take stock of your oeuvre, and the reason for producing another survey turns on a certain shift in your work. It's a turn marked by political and historical changes that today, if I can put it this way, are accompanied by an almost prophetic effect that arises from the way the tensions of racial representation and the staging of historical nationalist prejudices have reconstructed the social and cultural scene. At the same time there's a development that has to do with the research involved in many of your works: to what degree can one create a social chronicle from the standpoint of the curious mixture of abjection and humorousness contained in many scenes of contemporary culture? Would you talk, from your perspective, about whether any particular element has defined this field of production? At one point I thought that the thrust of these works had something to do with positing of California as a sort of laboratory of future culture, or the U.S.-Mexico border area as wellspring of representations, but I'd like to know whether in your opinion there's a strategy that defines the work encompassed by this exhibition, which—although some earlier works are included—basically spans a consistent period of production over the past decade and a half.

**Yoshua Okón (YO):** In the last twenty years there's been a brutal change in the world around us, which isn't really in step, I think, with our consciousness. The changes have been so quick that in general we're still thinking in terms that are no longer adequate for what's happening. My practice has become a way of exploring this new territory of neoliberal globalization.

**CM:** You're answering my question, but I also think, with all due respect, that you're talking about causes instead of content. I'd go so far as to say that one element that passes through a very important strand of the work, and that in a way establishes shared ideas, is the projection of a sort of "fantasy of the other." Produced in relation to the establishment of a series of relationships, both economic and political, based on *projection* about the "other," we understand that this "other," curiously, defines the "self" more in relation to a sort of fear than a more or less "authentic"

representation. And that's why racial codes play such a determining role in all these operations, because it's a place where what's at stake is precisely a representation of the "other" subjected to a series of very obvious tensions driven by force and domination.

**YO:** Right. Well, in this new paradigm the whole notion of identity is destabilized. That is to say, the idea of who we are and where we're standing is destabilized—that's what I meant by "brutal changes." This destabilization of what we understood as our identity is what has nourished my works. Many of them have to do with the tensions I feel around me, with our idea of ourselves . . . and our idea of the "other," which, as you say, is reflected in the things we project outward, thus making evident a profound cultural crisis.

**CM:** Before we take up a discussion of those projections, I want to spend a minute talking about what I'll call "the frame of the exhibition." This has to do with the fact that two works that cut across two different moments of time in your work served—and this emerged from dialogue between yourself and the Museum—to generate a point of entry, a sort of first encounter between the public and your work. I am referring to the tubes that recycle material derived from the vomit of bulimics—a piece you did in Mexico over a decade ago that turns a representation of psychological conflict and of the profound consumerism of the present into an apparatus for intervening in gallery space, and which has, furthermore, become an element in the representation of how "selves" attempt to control their image through a kind of bodily violence. This work is subtly but physically connected to a very recent piece you made with Santiago Sierra in the context of the art fair, ZONA MACO by producing, or having someone else produce, in the form of a toilet, a totally post-Duchampian object: the pretentious museum, the architecture of Carlos Slim's Museo Soumaya. One would imagine, of course, that the waste pipe with no outlet and the cultural toilet that doesn't flush are connected through a motif of shared languages and shared metaphors, but I'd like to think that, peeking out here, there's also an idea of what the cultural frame is, given that these are two representations of both the gallery space—converted into



the installation around the exhibition—and of the museum. I think that your relationship—which I’ll call “perverse” rather than “hostile”—with the museum space is worth exploring. How do you feel about your relationship with cultural institutions? What are cultural institutions for you?

**YO:** I wouldn’t use the word “hostile” to describe my relationship with cultural institutions, either. I see cultural institutions as platforms, as tools that we can use and that can potentially open up possibilities, so in that sense I see the museum as an ally. But at the same time I understand institutions as platforms upon which the artist must exercise his or her agency, so if an institution doesn’t allow that, then there’s a problem. In general, fortunately, museums of contemporary art, at least today, have been artists’ allies more often than not. I’m not sure if I’m answering the question ... I understand the museum as a platform that enables me to comment on other spaces in society where there isn’t that same possibility of critical thought.

**CM:** But at the same time one could suggest that the place where we produce this new culture is a space defined by an abject society, where there’s also a circulation of fascination and disgust. That’s a whole element that permeates many of your works. Is it alien to your view of that cultural field?

**YO:** Not alien, because let’s say that no cultural institution is “above” or “beyond.” The bottom line is that we all inhabit and participate in the same system: it’s inescapable. Nevertheless, I do see some museums as small islands in which possibilities can be expanded. Now, the art fair is a very different case and that’s why, in addition to being a broader comment on corporate power, the piece *El Excusado* [*The Toilet*] (2016) also refers to the very context in which it was originally exhibited: the art fair.

**CM:** Yes, my question is related to the notion that accepting this frame—and this is a theme in all the pieces in the show—is one way in which you are coloring our understanding of the present culture and society, that there’s a moment of friction . . . In this case it’s introduced as a frame about the cultural institution.

**YO:** I'm interested in institutional critique in a broader, more macro-level sense. I think there are more urgent problems or conflicts for me than questioning the construct of the museum. From my point of view museums are the least of the problems we're facing. But at the same time, an essential part of my discourse has to do precisely with underscoring the interdependence that exists in social ecosystems, and in that sense, the cultural institution doesn't entirely escape critique.

**CM:** At the same time Slim's museum is this toilet.

**YO:** Yeah, but the Soumaya isn't really a museum; that is, I don't see it as a museum. I understand it rather as a symbol of corporate power; the museum part is just a pretext. More than critiquing the supposed museum function of the building, this piece critiques corporate power and a profoundly antisocial technocratic culture that puts the private interests of the very few above the public interest. *El Excusado*, in this sense, is a sort of contemporary throne. For example, if that same building housed the Telmex offices instead of the museum, I still would have made the piece. The central thing here is how the building itself functions as a symbol of the obscene and unsustainable accumulation of wealth, and the destruction attendant on it, that our current system allows.

**CM:** And of a way in which architectural inspiration produces a sort of social body.

**YO:** Totally. Yeah.

**CM:** I think that, for you, as for many artists from the same latitude and generation, there's sort of a small challenge: the horror that to a certain degree you were child prodigies, because when you were in your twenties you made some pieces that have an iconic value, leaving you with the dilemma of what you're going to do after that. One gesture that strikes me as interesting in the exhibition—and I have to confess that I initially thought, perhaps kind of mechanically, that it wasn't at all appropriate—is that there are a couple of places that establish a comparison between

that moment of origin and the present. That's the role of one of your early classics, *Chocorrol* (1997), one of those pieces of art that are "proud to be very poorly made" and became extremely important, precisely because of their ability to trace a decisive subject matter. It's one of the most significant works about the problem of racism in the local culture. At the same time I think that in its extremely brief duration it establishes a strange methodology to observe how "others," different people, put myriad social prejudices into action in small gestures, in words. You put it together with *The Indian Project: Rebuilding History* (2015), a much more recent piece, which seems like the inversion of this theme. Suddenly, in the middle of a falsely indigenous mise-en-scène, you have a session of fake indigenous mysticism. I'm interested in talking about this comparison. Is it trying to affirm the continuity of your project? Is it saying that *Chocorrol* is the nut of the tree? Or in this case is it a question about how *The Indian Project: Rebuilding History* is the specific continuation of *Chocorrol*?

**YO:** Yeah, let's say that, as a Mexican, the colonial conflict that continues to be lived out day after day here, despite so much time having passed, is impossible for me to ignore. It has a racist dimension, a classist dimension and a Eurocentric dimension. *Chocorrol* is about that tension, about that conflict, about the fact that someone sees a Mexican hairless dog on the street and automatically says "Gross!"—something that happened to me a lot during the '90s when I'd walk my dog—and that, by contrast, the French poodle is one of the most popular dogs in the country, the epitome of canine beauty. On the other hand, in the U.S., where I lived for seven years, there's a denial of the genocide of indigenous people. It's something that people don't talk about; it's completely taboo. So in a way the colonial conflict continues to be unresolved in the U.S. too, but in a different way than in Mexico. And having lived in the States I had the opportunity to think differently about that problem, which is what I tried to articulate in *The Indian Project: Rebuilding History*. It's connected directly to *Chocorrol* via somewhere else. I didn't do it consciously but, thinking about it now for the exhibition and juxtaposing those two pieces, it became apparent that, yes, there's continuity.

**CM:** The element, it seems to me, that you introduce at various moments, in relation to neoliberalism, is the violent transformation of the world represented by capital's offensive, in order to liberate itself from every barrier that gets in the way of increasing profits—both geographical barriers and those represented by social rights. This means that individuals confront a very significant lack of clarity about who they are, a situation that also produces another dark circumstance: that we've all been reconverted in some way. The already falsifiable circumstances of "what we were" now become a disposable disguise. *Octopus* (2011), a piece that sheds light on the guerrilla-fighter past of a good number of informal and illegal workers in the U.S. who came from Central America, speaks to this sort of paradox. For, crossing the border erases one's origin but at the same time also makes it possible for former enemies to become cheap wage labor to enhance suburban living. What was the process behind *Octopus* like? How did you do your research? And this raises a question that I think a lot of people would like to pose in relation to your work in general: what kind of working relationship do you establish with your collaborators? How did you work with these Central Americans?

**YO:** For me, living in the U.S. and seeing most people's relationship to undocumented workers, many of whom are indigenous people, was something that affected me right away and caused a lot of anxiety. As you say, on one hand there's a complete erasure of history and origins. No one knows who they are or where they come from. So I started to look into the U.S. invasion of Guatemala and how the presence of these Central Americans is directly tied to U.S. foreign policy. It became clear to me that the actual purpose of the invasion, in addition to taking ownership over natural resources, was to convert the Guatemalan population into cheap wage labor. So the origin of *Octopus* goes back to the moment when I made that connection. As for the other question, when I lived in the U.S. I went to the Home Depot parking lot, where undocumented workers gather to offer their services as informal day-laborers, and one of them told me that he had been a guerrilla fighter in the Guatemalan civil war. That's how I learned about it.

**CM:** In addition, there's a considerable tension in the art world—which sometimes goes above and beyond questions around social conditions—about the labor regime of authorship and work, of one's personal implication and its acknowledgment, that one establishes with the subjects with whom one works or whom one represents. How did you address these issues in this piece, in particular—which is so invested in and beholden to such questions?

**YO:** Well, in this case I was lucky to have a decent budget, because the piece was produced by the Hammer Museum in Los Angeles. But the economic dimensions of *Octopus* are very clear: these men are seriously exploited in an incredibly precarious situation because they can get deported at any time. They're trying to find work every single day, visibly advertising themselves for sale. You show up in your car at the Home Depot and they all crowd around hoping you will hire them. They don't know when they'll get work and when they won't. They get hired for minimum wage and a lot of the time they get paid less than they are told. Because they're undocumented they don't have many rights. I paid them four or five times more than what they normally earn per hour. Obviously I'm not fixing their bad situation, nor is that my role, but I did consider that part of the economics of my work was to pay them relatively well for their time. But beyond that, they were really interested in the project because as Quiché-speaking Mayans in a place where they're called "Mexican" or, ironically, "Hispanic"—even though they have no Spanish background whatsoever—and where no one knows where they come from, nor that the U.S. invaded Guatemala, they get treated like third-class citizens. Participating in a project that has to do with their own history, that considers where they come from and that somehow makes this connection, bringing together points and places that aren't normally connected, well that interested them, and I think that was the main reason why they were so into it.

**CM:** This work has a lot of different implications. One that struck me when I saw it—and when I say [in Spanish] "passed through me" I'm trying to put it in more energetic terms, in terms of a sort of illumination—was that I suddenly imagined something we don't tend to mention regarding the

different waves of migration to the U.S: that these subjects have also been produced through the failure of revolutionary projects of emancipation in Latin America. They are refugees from the defeat of the long-term conflicts of the emancipatory revolutions of the twentieth century. We don't know whether the struggles after the Cuban revolution would have generated more or less migration if they had been victorious, but beyond some scholarly argument about historical processes in the Americas, it seems to me that one of the questions suggested by *Octopus* is the idea that there's no workforce that hasn't somehow been produced by a conflict, even though the logic of a sort of historical and social justice is quite far from the reach of these territories. At some point the list of topics associated with this series of representations turned in a different direction, allowing the enemy to be represented—since one can't sleep with him—and there are two pieces in the exhibition that bear this out in a very central way. The *Bocanegra* project (2007) is particularly strange because, at times through cynicism and at times through a catastrophic ingenuousness, it breaks with the interests of its protagonists: some Mexican Nazis—who, in the first place, are in what seems like a suicidal position—decide to act for your camera and represent themselves, engendering a sort of grand psychodrama or soap opera. After working on that project, how do you understand this self-punishing subjectivity? What political position can it entail, in addition, perhaps, to illuminating the fact that the rest of us take political positions that aren't necessarily consistent, either?

**YO:** *Bocanegra* reflects some of the anxieties that have been generated by the model of neoliberal globalization. That is, I believe that these returns to extreme nationalism—something that also comes up in pieces like *Oracle* (2015), with the Minute Men in the U.S.—have to do with the anxiety generated by the identity conflicts and cultural crises through which we're living, bookends to the huge vacuum left by rampant consumer culture. And obviously it's very suicidal, because experience has already taught us that nationalism isn't an answer or a solution to anything. But I do understand the impulse to say, "Alright, let's restore our nation" as a way of trying to recover stability or to get back on one's feet. It's ridiculous, almost absurd, in some cases,

such as *Bocanegra*, but it's a very generalized phenomenon as we're now seeing with Trump, with Brexit, with Le Pen. I understand where it comes from. I mean, my experience, especially making *Oracle*, is that extreme nationalists take themselves very seriously and they're utterly convinced that what they advocate is the only way out; yet, at bottom, these impulses are much more emotional than rational. *Bocanegra*, on the other hand, represents such a complex phenomenon as a Mexican idiosyncrasy, because some of the group are just fetishists and nothing more; so extreme nationalism, even politics in general, don't matter to them at all. Others, however, take nationalism very seriously, while others still are just antiques dealers who specialize in Nazi paraphernalia. So the video gets pretty interesting. It starts out as a game in which they fantasize about being Nazi soldiers in the 1930s but after a few vodkas it becomes a drama and then a fight when they start to realize that they hold very different ideas amongst themselves. Realizing that there's no stability within the group itself, they step out of their fictitious roles and start to justify themselves or to explain themselves in front of the camera.

**CM:** I had this in mind when I was talking to you about the strange sensation of a sort of prophetic déjà vu. There's something odd in your work, in the sense that organizing an exhibition of it after Trump makes it seem as if it were pre-Trump, but at the same time what one takes away as a consequence is that Trump isn't a very exceptional phenomenon, either, that there's really something underneath it.

**YO:** Totally. Yes. His win didn't surprise me; in a way you could see it coming.

**CM:** One thing apparent throughout the exhibition is the position that the historical horizon of neoliberalism, in spite of its immediacy, its partiality and its brevity, is a horizon that also generates a destabilization of the past, that prompts historical symbols to be reformulated, or get renewed: it "hystericizes" the representation of history and traces a series of allegorical possibilities. Your sculptural piece, *Chille* (2009), and your recent interventions about patriotic imaginaries in the context of oil companies, are

playing with these terms. I mean, I once came up with what I can now see was the slightly superficial conclusion that neoliberalism wanted nothing to do with history and made it disappear—and indeed, it can turn history into spectacle—but at the same time I realize, looking at your work, that there’s a historical elaboration in which, on the one hand, neoliberalism needed the nation-state in its most extreme form—Chilean fascism, for example—in order to be experienced; and on the other, we have the fact that nationalist representation continues to be the preferred representation of global capitalism.

**YO:** Yes, neoliberalism has been capable of absorbing the nation-state in a very perverse way, using it for its own benefit. The model of neoliberal globalization has the internal—and at the same time deliberate—contradiction of simultaneously maintaining the nation-state. In this way borders are open for the exploitation of natural resources and the free flow of business, but not for the vast majority of people. It’s a sort of double standard. Further, national governments rather than multinational companies are the ones that have to respond to the devastating effects of what are really policies of international capital. That is, governments are used as façades. We tend to think of dictators like Pinochet as free agents who governed by themselves, when in reality Pinochet was put there with a script and with a very specific agenda. He was an employee who followed very specific orders. What I’m laying out with the *Chille* piece, for example, is precisely this connection between the dictatorships from the second half of the twentieth century and global capitalism. The piece represents a sort of ghost of Pinochet in the sense that the system he ended up implanting is still, in fact, the current system. That’s why the nation-state system isn’t getting dismantled.

**CM:** It’s getting repurposed.

**YO:** Exactly.

**CM:** Of course, the installation and project for *Canned Laughter* has so far been your most direct allegory of neoliberal production. You’ve made a piece that assimilates



the idea of the *maquiladora* to an international production of diversified laughter; though ultimately what it does is to suggest that this export, this trade, has to do with canning a sort of element of wellbeing. Something socialist realism sought—to require a kind of happiness and applause spawned by authoritarianism—suddenly comes to be the exportable product to which you’re alluding. But at the same time, this piece raises the question of the place of humor. Your work very often has cynical contents and pop contents. Pop has always been described as a cynical art, but aside from that there’s a position in your work that’s openly cynical: saying the most awful things in whatever way is necessary and on top of that being somewhat uninterested in a sort of morality of representation. Your work isn’t organized by a morality of representation; rather, it works with what it finds, regardless of its brutality, of its derision of the participants and sometimes of their abjection. How would you qualify your position in relation to this territory, and the idea that laughter is occasionally cruel and frequently has a taste for harshness?

**YO:** I don’t know if I’d agree with the suggestion that the humor I use is cynical; ironic, perhaps, but not cynical. Instead, I see my use of humor, despite its being harsh and dark, as aimed at reflection. In part, my operation consists precisely in appropriating the languages of consumer culture to which we are habituated, in order to turn them around and use them against themselves—that is, in order to orient them toward a reflexive purpose, to seduce by means of humor and a partially pop language and then to have a confrontation. We’ve got to remember that we live in a consumer culture in which we have the tendency to trivialize and avoid. It’s like a permanent state of denial that’s so deep that crudeness or brutality, as you put it, are sometimes necessary in order to confront us with ourselves. And I say ourselves because implicating both myself and the spectator is fundamental. Departing from specific cases, my work tends to be a critique of the structural violence of dominant, mainstream culture. In this sense, to a greater or lesser extent, voluntarily or not, we are all participants. That is, as Foucault once put it, we can only speak from within; there is no outside. We all inhabit capitalism. I’m not interested

in making moralistic or didactic work; I prefer to get into the mud. My work speaks from that standpoint, from a standpoint where we are necessarily and inevitably part of the representation that's being laid out. In that sense, I don't see my work as cynical. Rather, my work claims that our only possibility of assuming a critical, productive position is by starting with a recognition of ourselves as part of the problem.

**CM:** One question that appears formulaically, in one way or another, is whether this intrusion of humorous implications doesn't neutralize, or in the long term naturalize, the violence represented. That is, there are those who would argue that taking on this cynical, pop, humorous side doesn't yield any results, whether in terms of modifying public opinion or of modifying the subjectivity of those who see the work, because humor or laughter serve as a sort of vehicle of protection or a form of depoliticization. What's your position in this regard? What do you think about such criticisms?

**YO:** I do believe that humor can be trivializing, but it can also be very profound and very critical—and enormously productive, depending on how it's being used. There's a general belief that humor is superficial and that solemnity is serious, but I don't think that's necessarily the case. There are times when solemnity can also be a way of concealing; think about the PRI, for example. I try to formulate my work in such a way that you have no choice but to be confronted with the dark side of our culture. So I use humor as a gateway, but I don't just stay there. The minute you laugh, you're inside, you're implicated, you're getting sucked in and at that point it's much harder to avoid what's being put in front of you. Now you're laughing at yourself. Humor can be a great critical tool but it depends on how it's formulated. Black humor and satire, for example, have a reflexive aim, that aims precisely at getting to the bottom of things. There's a great tradition of incredibly critical humor, like Abbie Hoffman, for example, one of whose books I see you have. He's one of my biggest influences.

**CM:** There's a second question that doesn't strike me as irrelevant—and again, I'm passing along anxieties here rather than arguments that are necessarily my own—but I

think that one thing that sometimes facilitates a conversation is to affirm that it should go beyond those who are having it. It's the question of the place of morals and morality. There's a certain level on which it would be fair to observe that in your work there's an ambivalence toward the role of the ethical. Let me explain, because this is something I would agree with. There's an argument that takes for granted that there's going to be a moral reaction, that the spectator has a point of view, that he or she has questions, that there are ethical contents without which these contrasts, these observations would lack force. But at the same time, it seems to me, the work doesn't point toward having a defined moral agenda. Thirdly, it also seems to me that one of the modes of implication that you systematically produce—I don't know if you're trying to produce them, but you do—arises from just looking at your work. We are placed in an ethically ambivalent situation in which we're forced to ask: "Where am I, in relation to this? What's my place in relation to this atrocity? What does it mean if I do or don't laugh? Does my disgust mean anything?" There's something I'd call a situation of moral uncertainty, which I see as resulting from the work. What do you think about these questions? Do you systematically put ethics and morality in parentheses in order to be able to engage with their issues, or are you a moralist in disguise, or a sort of laughing Goya?

**YO:** Well, the uncertainty is deliberate in the sense that I'm interested in laying out what I consider to be problems, putting them on the table, but leaving the responsibility to interpret them up to the spectator. That is, I'm interested in how the spectator, by confronting the work and the ethical questions it raises, looks for the "answers." I'm not interested in making—nor do I think it's my job to make—didactic work, to provide moral lessons or work that shows you the way. I'm more interested in raising questions, in stimulating critical thought and conversation, in spectators taking a critical distance from their assumptions, and in their reformulating their ideas about the world and about what's around them. I try to organize my work in such a way that it stimulates you to participate actively and creatively in order to define your own ethical and aesthetic positions. This is often uncomfortable and I think some people get upset because of it. The

question, “Where am I in relation to this?” is fundamental, but that’s not an easy question.

**CM:** In that sense, another question that people generally ask is about where you draw the line. Is there a line to be drawn? Are there things that shouldn’t be done? Has there ever been a time when you’ve done something and then said, “I went too far; this isn’t appropriate”?

**YO:** Let’s say that my ethical transgressions in relation to the problems that come up are really minimal, laughable.

**CM:** You’re not a monster; you’re a little delinquent ...

**YO:** Well, what happens all around us on a daily basis is much more extreme.

**CM:** That’s a very moralizing judgment.

**YO:** I never said that I don’t have a position. What I said was that I’m not interested in imposing this position on my work. But to get back to your question, I think that one way to avoid the difficult question of ethical positioning in relation to representation is to transfer responsibility, for example, by arguing that I exploit undocumented Guatemalans in Los Angeles when I record them on video. As I mentioned before, at the level of the system, these men live with constant exploitation. But suddenly because I make a piece about this subject, it turns out that I’m the source of the exploitation? It’s a way to avoid facing up to an oppressively dominant reality. Politically correct judgments are often a form of evasion and a way to avoid confronting the central themes presented by the work, of not assuming your own responsibility and of subtracting yourself from the equation. They avoid dealing with the fact that these are structural problems and therefore we are all part of the problem. But it’s a lot easier to transfer responsibility, to point your finger and find guilty parties other than ourselves.

**CM:** At the same time, I wanted to suggest along this same line—a line that, I admit, doesn’t mean that I can pose these questions as if I had answers to them; they’re questions that

I know to be there, and I know that I could ask all of them of myself and of my own practice—that one clear question is that one of the conditions of this interconnected world, of these international relations ... Is that forcing a relationship between ethico-professional codes in the artistic field across geographies like those of Mexico and the U.S. produces a charged space in and between which regulations, boundaries, customs and fears don't overlap. There are two different codes and a ton of unregulated areas...

**YO:** ... Or multiple codes, rather ...

**CM:** Multiple codes and also unregulated areas, which when mixed together, they have the texture of a hamburger with *mole* sauce.

**YO:** [laughs]

**CM:** And under those conditions it's also true that, as a Mexican artist operating in a U.S. field of representation, you escape some of those force-fields of regulation. The same thing happens with commodities, and also with labor and capital; there's this neoliberal territory. In my opinion this is extremely interesting and difficult to figure out. It affords possibilities and produces monstrosities that require some discussion, but what I want to suggest is that it's a matter of the function of an artist who is no longer even an export, but rather an artist operating in various fields. It also entails a very complex position, no? How do you feel? There's a level on which your work deals with that fractured space, and you're also operating in that particular space.

**YO:** Sure ... that's exactly why I'm really interested—to go back to what we were talking about before—in implicating myself in the work, making transparent both my operation and my economics and for them to become part of the work. That's why the works always lead you to think about what's "behind the scenes," that is, about how the negotiation happened within that "complex, fractured terrain" you describe. As artists we're not above the terrain we inhabit. There are those who hide it. You see a Hollywood movie and it doesn't make you think about exploitation, even

though in those kinds of productions there's a high degree of exploitation; it's just that you don't see it; they create the illusion that it's not there. In my work I try to strip all those mechanisms bare; the terrain and the way I operate are part of the work.

**CM:** The only thing with which I'd disagree—slightly, perhaps—is that more than a system, we're talking about a sort of Frankenstein made out of fragments of systems. One peculiarity of globalization is this unstoppable overflowing of something that might seem to be a systematic whole. It seems to me that ...

**YO:** Pardon me for interrupting, but it's systematic in the sense that neoliberalism is deliberately dismantling all regulations, and this absence of regulations and of clarity ...

**CM:** ... This is a minor, technical point. We're talking about a vector of a policy, of a historical transformation, but it's not a system, properly speaking. It's also an anti-system. It's something that those of us who hate this situation, and at the same time can't let go of a critical fascination with its extraordinary complexity, have to recognize: it is a horrible revolutionary force. The point that I'd like perhaps to address in this regard has to do with the complexity of some of your representational operations. A few weeks ago, while writing a talk in Buenos Aires about certain contemporary conditions of censorship, I was reflecting on how today, thanks to the centrality of our preoccupation with pedophilia and sexual representation, it would be impossible to film *Salò*. I've heard that several of my colleagues, whom you know, have gotten into serious trouble for showing *Salò* in graduate-level classrooms, where one would have imagined that there would be the freedom to study that which has been prohibited. But in fact, watching *Salò* engenders the enormous admiration of seeing something that would be unthinkable today, and one of your works puts itself in the place of updating *Salò* with an image that, not by accident, has been placed as the minotaur at the center of the exhibition design, only there's no Ariadne who wants to get us out of the labyrinth. Your *Salò* is very special: it inverts those relationships. In lieu of children tied up like dogs,

it shows a rather Goya-esque collection of adults, some of whom are old folks with overnourished physiques. From that perspective, what is *Salò* trying to do? Naturally, it makes us feel afraid of ourselves, of you, of the film ...

**YO:** [laughs]

**CM:** ... which is something I don't see as an altogether insignificant aesthetic achievement, but ... what is it that you were trying to do and how do you see the result of that piece?

**YO:** Pasolini was very critical of fascism, which he had lived through as a child, and later, in the 1970s when he made *Salò*, he also became quite critical of post-capitalism or consumer culture. He was critical of Italy's transformation during the 1970s and what he described as the "cultural genocide of the West." He saw it coming ... that's the direction he was starting to take before he was killed. Pasolini even talked about *Salò* in terms of a critique of consumer society; it's something that he was starting to formulate in that period. He pointed to how in fascism your body stops belonging to you, but at least you're aware of it, whereas in consumer society, in addition to having lost the agency of our bodies we've also lost our awareness of it. In other words, there's an alienation of the mind as well as the body. The half-decrepit Californians in *Salò Island* (2013) are like zombies of the new order. They're the good-looking kids from Pasolini's film who moved to California, and we see them fourty years later ... something like that.

**CM:** They still need the leash and collar ...

**YO:** [laughs]

**CM:** You've confirmed my sense of being terrified of you, of the piece, and of myself. [laughs]

**YO:** I don't know if you've been there, but Orange County, where I shot *Salò Island*, is a completely corporate area, a very dehumanized, sterile, oppressive place. It's scary. Pasolini talked a lot about the transformation of Italy during the 1970s, and Juli Carson, the curator with whom I worked

on the piece, grew up there, in Orange County. She told me a story that was very similar to Pasolini's about the transformation of the area, of how it went from being a place with hippies, public spaces and independent businesses in the 1960s to being an enormous corporate center where everything is commercial.

**CM:** Sodom and McDonald's.

**YO:** [laughs] Yeah ... that's a good title for the show.

**CM:** It would be a good title, but the problem is that I don't know if the owners of the brand name would come after us. But "Sodom and McDonald's" seems like it would be worth directing in relation to the question of place; because what I'd call your deviant—not to say perverse—work is site-specific in a reiterated way. There's the interaction with a geography that isn't typical; on the contrary, it's pasteurized. But a work in a space always produces certain signals, allows itself to be read as part of one and the same devastation, though with a little packet of local condiments. What is this relationship to place? Is it a condition of working in a circuit made up of biennials, commissions, invitations? Is it part of the economics of your work? Is it a geography that you're traveling and in a certain way exploring—a territory that your work is putting together? Or is it just a sort of aftertaste of the fact that the origin of your work was localized?

**YO:** Let's say that this localization, this site-specificity, no longer has to do with a nation, no longer has to do with a city. Instead it has to do with the model of the multinational corporation. McDonald's is everywhere, and that is my specific site. In a certain way that's the territory of my work. There are more and more malls, more and more multinationals and chains and fewer public spaces. That's what I'm responding to, that phenomenon in itself. I find it terrifying.

**CM:** Well there's certainly a sort of logic of the subsidiary, of a world turned into subsidiaries. I don't think it would be out of place here to ask you about what I would describe as the cinematically and televisually influenced condition of your aesthetics. I mean, now that film and television are



becoming historical objects, now that we're not contemporaneous with film and television, which is to say that we're survivors of the era of film and television [laughs]. Maybe that's going to constitute the definition of our historical culture, of our generation. One can clearly see that your work enters into dialogue with TV visuality, in the sense of a poorly done film, that there's a soap opera content, that there's a direct access to narration. How do you imagine your relationship to video? That video comes from TV and you're one of the artists who is refining the narration of television in order to work in video? Or would you describe that production in different terms?

**YO:** That's a good question. I mean, there's no denying that I grew up watching a ton of television, there's no denying that I do recall thinking, very early on, about the enormous potential that the medium has ...

**CM:** ... that it used to have, but alright ...

**YO:** OK, that the medium *used* to have. I remember when I started making work in earnest, reality TV didn't even exist yet, since it didn't start until around 2000. Beyond film and television, what I recall having thought about—and this has to do with what we were talking about before—is the subversive idea of appropriating pop TV language in order to take it to very different places from where it's normally taken. It was a strategy for somehow ...

**CM:** ... infiltrating subjectivity ...

**YO:** Yes.

**CM:** An infectious, cannibal logic.

**YO:** [laughs] If that's how you want to look at it, sure.

**CM:** Let me ask one last question. Something that's quite peculiar for someone who makes work that has a certain logic of visual harassment, and that moreover always organizes a reflection on social relations that are anything but egalitarian—actually marked by a profound disparity—is

that, at the same time, you're one of the people behind the idea of creating independent spaces, of doing educational projects. I'm not saying that you do this simply out of good faith or in a Buddhist-like spirit, but this is clearly another side of Yoshua Okón's work. Do you see these strands as being interrelated? On the one hand you're an artist and on the other you're the driving force behind SOMA? Do you cultivate a civic attitude and then another attitude toward the production of symbolic objects?

**YO:** I think the production of symbolic objects is also part of my civic activity. They're not separate. For me reflection and critical thought are fundamental, and they're aspects that contribute to society. That is, I think that they make our social ecosystem more complex, more habitable; healthier, even. Maybe I'm wrong, but my work addresses that. SOMA is a place designed for reflection and dialogue, for thinking critically, etc., and I don't think my artistic practice is separate from that.

**CM:** A malevolent person, which you already know I'm not ...

**YO:** [laughs]

**CM:** ... would say that the self-organization of independent spaces in places like Mexico in the 1990s, or the establishment of an art school through the initiative of artists, are equally neoliberal figures in the sense that they indicate that state structures were no longer useful and that these things have to be elaborated as part of a business enterprise. Do you find that description to be correct, or is there a difference between the neoliberal process and this process of self-organization?

**YO:** Let's say that the critique of neoliberalism, or my critique of neoliberalism, doesn't imply that I think everything should be controlled and regulated by the state. My critique is of this very specific, radical model of unregulated capitalism, not of capitalism in general. I'm not against everything private. Rather, one would have to ask how a given private sector operates, what its role is within the larger society and the environment. For example, I think that social

democracy, in which capitalism is incorporated in a regulated way and social space is protected, could work. I think a private, non-profit institution like SOMA can be positive at a social level. Also, being a non-profit organization partially makes you into a state institution; meaning, you're not completely private. It's like a hybrid. I'm not sure if that answers your question.

**CM:** It's a space that's productive because it's ambiguous and ambivalent.

**YO:** Perhaps.

**CM:** Shall we stop here? This strikes me as a good place to end.

# Todos estamos en peligro. Una lectura política sobre la obra de Yoshua Okón

---

HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR



*Chille*, 2009 [Cat. 17]

La obra de Yoshua Okón nos sitúa en el ámbito del absurdo como estrategia crítico-política. Su trabajo experimenta y reubica la ambivalencia estructurada del mundo actual para hacer de la obra de arte una herramienta de sabotaje en contra del sentido común.

Aquello que en los años noventa aparecía como una rebeldía generacional que rompía con el paradigma mítico del arte mexicano fue reorganizado en la obra reciente de Yoshua Okón al combinar lenguajes teatrales, performáticos y cinematográficos con el video, la instalación y la escultura para crear una amalgama delirante que revienta en el espectador. Aquí no hay catarsis liberadora sino una risa que, en su estruendo, rompe el encantamiento del poder de la dominación.

De alguna manera, la broma en Okón pasó de ser una irrupción de antagonismo en un campo ideologizado a una producción que actualiza algunos planteamientos de Brecht bajo la luz estridente de una genealogía que abarca a artistas como Mike Kelley, Paul McCarthy o Chris Burden. Entre lo *gore* y lo naíf, lo escénico y lo performático, la parodia y la autorrepresentación, la ficción y el documental, lo que aparece es una realidad que en su distorsión se nos devuelve con la furia de aquellas cosas que hemos ocultado y que, una vez reveladas, no ofrecen tregua.

Esta experimentación entre estos campos y formatos antes mencionados no supone una fórmula sino una zona de riesgo en la que el artista, sus “colaboradores”<sup>1</sup> y el

---

1— Un análisis muy interesante de la figura del “colaborador” en la obra de Okón se puede encontrar en el texto “Un juego oscuro” de Andrew Berardini. En un tiempo en el que en el arte se celebra la colaboración como un modo de producción horizontal, es interesante ver este otro aspecto más oscuro de la colaboración que se acerca más al sentido de “colaboracionista” y que sin duda es más cercano a la operación que realiza Okón. Como afirma Berardini: “Al igual que todas las palabras con significados múltiples, la verdad es que *collaborator* encierra tanto el bien como el mal: por un lado, el servicio aparentemente traicionero prestado por integrantes de un pueblo ocupado a favor de las fuerzas de la ocupación y, por otro, una asociación de trabajo entre iguales. En ambos casos, los *collaborators* ceden algo de poder y autonomía en beneficio del otro, comparten recursos y los papeles se desarrollan de manera simultánea. Las prostitutas francesas que prestaron sus servicios al ejército alemán, a diferencia de muchos de sus compatriotas, no murieron de hambre. Como observaría el escritor alemán Ernst Jünger desde el lujoso restaurante Tour d’Argent en París, desde la seguridad de su puesto como oficial administrativo para los nazis, ‘la comida es poder’. Es decir, que la colaboración es

espectador son convocados para explorar estructuras con las que se conforma el sujeto bajo el capitalismo y el neoliberalismo. La obra de Okón explora este tipo de prácticas, saberes, instituciones que administran, gobiernan, controlan y producen las formas de experiencia de los individuos. Para hacerlo, el artista se sitúa en las redes y tramas donde la raza, la clase, el trabajo, la guerra y el cuerpo alienado configuran el paisaje contemporáneo.

Hoy día que parece que comienza un nuevo ciclo del capitalismo en abierta tensión con algunas formas del neoliberalismo, cuando gobiernos de derecha proyectan en la globalidad el fracaso de un proyecto civilizatorio, se escucha un lamento casi nostálgico por aquella lógica que ha provisto la estructura sistemática de políticas de despojo, extracción y muerte. Pareciera que el mundo ha sido tomado por sorpresa ante esta explosión de xenofobia, misoginia y total estupidez, pero no hay nada de este momento que no hubiera estado presente desde hace tiempo: sólo hay que ser capaz de entender los dispositivos en los que se configura este sistema de producción de mundo y sus afectos.

Yoshua lleva mirando desde hace tiempo. Pero, más que sólo contemplar la catástrofe, ha generado una obra que confronta al espectador con su propia mirada. Es ella o él quien, para leer lo que se le presenta, tiene que recurrir a esa misma lógica. Lo que la obra de Okón nos muestra es que no hay afuera, lo que hay son formas de sabotear la normalización y nada mejor que hacerlo que con una carcajada. Lo que propone no es una parodia en el sentido estricto del término, es más bien la escenificación de la lógica de producción de sentido. El humor nace de saberse ahí, atrapados en la misma máquina que aborrecemos, de mirar el espejo y reconocernos en ese reflejo.

## **Del arte mitológico al *Chocorrol***

En 1994, el mismo año que se implementó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte y que se levantó en

---

más complicada de lo que parece”; véase Andrew Berardini, “Un juego oscuro”, en Chiara Arroyo, ed., *Yoshua Okón*, México, Landucci, 2010, p. 36.

armas el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en contra del gobierno de México, en una esquina de la entonces maltrecha colonia Condesa, abrió La Panadería, un espacio de arte calificado como “alternativo” o “independiente” en donde el arte, la fiesta, el desmadre y el desparpajo convivían bajo un mismo techo. La Panadería, iniciativa de Yoshua Okón y Miguel Calderón, fue un espacio de experimentación para un grupo de artistas que estaban cansados del *statu quo* social y cultural en México, incluidas sus obsoletas narrativas del arte. Mucho se ha escrito, y mucho más se escribirá, sobre la irrupción de la escena artística en los noventa y las condiciones, tanto internas como externas, que permitieron la transformación de dicho campo cultural. No pretendo repasar aquí esa vasta discusión. Me interesa, sin embargo, señalar el cambio de narrativa que supuso la entrada de la llamada “generación de los noventa”<sup>2</sup> en la escena local para explorar la producción de Okón y entender la política en su conjunto que genera su trabajo.

Como argumenta Daniel Montero en el artículo “Un lugar común no es mi lugar: relaciones artísticas entre México y Estados Unidos en el mundo globalizado”, la vanguardia mexicana se centró en vincular tiempo y espacio desde lo nacional, manteniendo el arte de vanguardia fuera del canon del arte internacional cada vez más modelado de acuerdo con la hegemonía cultural de los Estados Unidos de América donde, después de la Segunda Guerra Mundial, se apostó por nuevas formas de arte abstracto que eliminaría formas directas de politización.<sup>3</sup> La impronta ideológica y

---

2— No sería propiamente una generación en sentido estricto, pues el arte de los noventa convoca a artistas de diferentes edades, muchos de los cuales hasta ese momento habían producido en una suerte de periferia. Artistas como Mónica Mayer, Carlos Aguirre, Felipe Ehrenberg, Marcos Kurtycz o Melquiades Herrera, sólo por mencionar a algunos, que habían trabajado desde los años sesenta, encontraron en los noventa una nueva visibilidad.

3— “Como lo muestra Gabriela Piñero (2013), los diseños que conceptualizan al MoMA de Nueva York hechos por Alfred Barr Jr. de 1933 y en 1941 mostraban que la integración entre el arte norteamericano y mexicano aún era posible porque había una identificación recíproca con el poder transformador del arte vinculado con lo social en los dos lugares; pero luego de 1946 dicha empresa era casi impensable por la ideología que representaba el muralismo mexicano como un arte narrativo y figurativo, vinculado con posturas revolucionarias y locales, y que estaba en contra de un arte abstracto, puro, universal y libre que mostraba los valores de los Estados Unidos”; véase Daniel Montero, “Un lugar

revolucionaria del muralismo no permitía a la vanguardia local entrar en la narrativa internacional hegemónica. Esta escisión provocó que la producción artística se constituyera alrededor de una suerte de imaginario mitológico que terminó por ser, como afirma Cuauhtémoc Medina, un lastre irremediable.<sup>4</sup>

Esta forma del arte mexicano se mantuvo, aun con una producción artística que ya renegaba de esa relación —pensemos en los Grupos o en las prácticas artísticas contraculturales—, durante las décadas de los setenta y ochenta. Sin embargo, en los noventa, coincidiendo con la desregulación de los mercados, la implementación en pleno de políticas neoliberales y el relato de la globalización, una serie de artistas emerge con una producción que ya no estaba nombrada por lo nacional, ni como canon ni como fuente de mitología.

Los años noventa no sólo marcan un índice cronológico en la historia del arte mexicano sino, y lo que es más importante, una ruptura epistémico-afectiva: una transformación del objeto artístico mismo y de las relaciones en su comunidad de producción y consumo, que se gesta desde los años ochenta, teniendo quizá como cisma —simbólico pero también concreto— el temblor de 1985 en la Ciudad de México.

Con el temblor no sólo se terminó de romper la promesa de progreso sobre la cual el gobierno mexicano había sostenido por décadas un proyecto de partido único, sino que la autogestión se consolidó como una opción ante la evidente ineficacia del propio Estado. Por las fisuras del 85 se transformó la dinámica de la ciudad con flujos, tanto de personas,<sup>5</sup> que encontraron en el arte la posibilidad de

---

común no es mi lugar: relaciones artísticas entre México y Estados Unidos en el mundo globalizado”, *Re-Visiones* 6, 2016, disponible en: <<http://www.re-visiones.net/ojs/index.php?journal=RE-VISIONES&page=article&op=view&path%5B%5D=88&path%5B%5D=208>>.

4— “De Vasconcelos a Octavio Paz y de Diego Rivera a Carlos Fuentes, los intelectuales y artistas mexicanos han construido una mitología que es precisamente la nación que salta a la boca de la gente cuando habla de ‘México’. Una construcción que, con distintas causas y programas políticos, ha acabado por convertirse un lastre irremediable”; véase Cuauhtémoc Medina, “Ironía, barbarie, sacrilegio”, en *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*, México, RM, 2017, p. 85.

5— Entre la segunda mitad de los ochenta y principios de los noventa y, en muchos casos atraídos por la dinámica de la Ciudad de México, llegan al país



la experimentación de lenguajes,<sup>6</sup> como de espacios, que abrían y ejercían de centros de reunión, de reventón, de crítica, de intercambio y de producción.<sup>7</sup> Entre estos flujos, problemas como la ciudad, la cultura popular y la violencia se volvían centrales para la producción cultural, no sólo en tanto temas sino como la materia misma del trabajo, en la plástica, la literatura, la música y el cine.

Las transformaciones de las políticas nacionales y el derrumbe de la utopía nacionalista abrieron paso a otra narrativa del arte mexicano. En ella, por un lado, se conectó, aunque siempre de manera periférica, con un canon internacional<sup>8</sup> y, por otro lado, lo nacional se con-

---

artistas como Francis Alÿs, Melanie Smith, Santiago Sierra, Enrique Ježik y Thomas Glassford, quienes respondieron al contexto local no sólo con los temas de su obra, sino también con los medios y materiales que utilizaron. También, hay que notar, varios artistas mexicanos salieron, en algunos casos a estudiar en el extranjero, como es el propio caso de Okón, o a establecer su carrera “afuera”, como es el caso de Gabriel Orozco. Estos movimientos cambiaron también la construcción del “arte nacional”.

6— El cambio de escena lo que supone es la entrada de lenguajes que hasta entonces eran marginales, como lo eran el performance o el “arte no objetual” o “desmaterializado”, por ello, se ha dado por denominar al arte de los noventa como conceptual. De ello deviene una suerte de fractura con la producción dominante de los ochenta que era la pintura. En este sentido es interesante la distinción que plantea Francisco Reyes Palma: “También hay que decir que parte de los artistas se quedan de lado. Y no es tanto que se trate de una pelea contra la pintura y mucho menos de la bobada de la conspiración. Hay gente que está defendiendo las nuevas posturas y que está peleando por la instalación y el *performance* —y que se juega todo por eso—, mientras hay una serie de artistas que siguen en la pintura. A muchos de ellos les dejan un gran hueco, porque requieren al Estado. En cambio, estas nuevas formas adquieren estructuras donde es posible impulsarse mediante una institucionalidad nueva: los departamentos, los espacios de crítica, de exposición, etcétera.” (Francisco Reyes Palma, *Antes de la resaca. Un debate de los noventa en México*, ed. Sol Henaro, México, Museo Universitario Arte Contemporáneo-Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 119. Disponible en: <<http://muac.unam.mx/publicacion-80-antes-de-la-resaca.-un-debate-de-los-noventa-en-me%CC%81xico>>).

7— Es importante notar la cantidad de espacios que abrieron o se consolidaron en la época —marcada por una estructura institucional rígida y un ambiente autoritario respecto a las escenas culturales, sobre todo la musical. Espacios de fiesta y música como El Nueve, el Tutti Frutti, Rockotitlán o el LUC; de reunión como el Mel’s Café; de producción crítica como *Curare*, *La Regla Rota*, *La Pus Moderna* o *Poliester*, y de producción/circulación/exposición artística como la Quiñonera, Temístocles 44 o la propia Panadería.

8— Este cambio tiene que ver seguramente con un viraje en la producción local del mismo modo que con la transformación del campo del arte internacional

virtió en un campo de batallas en el que se negoció una serie de incertidumbres sociales, políticas, económicas e identitarias con una producción que tomaba muchas veces la forma de la farsa, la parodia, la ironía y lo cómico. Este tono poco solemne y la dimensión experimental de sus lenguajes desató una serie de descalificaciones que proyectaba dicha producción como banal. A la fecha, tal polémica continúa y tiene como fondo la pregunta de si es posible leer la escena de los noventa como política.

Una discusión al respecto se desató en la mesa “Del liberalismo al neoliberalismo. Tránsitos peliagudos en el escenario artístico, político y social en México”.<sup>9</sup> Dicha mesa, en la que participaron Magalí Arriola, Néstor García Canclini, Federico Navarrete y Jorge Volpi, generó un debate significativo acerca de la dimensión política en las prácticas artísticas de los noventa. Durante su ponencia, Volpi afirmó que el arte de este periodo era antipolítico:

Así los artistas que comienzan a aparecer en la escena mexicana, tanto en el ámbito de las artes plásticas como en la literatura, pasan muy rápidamente del compromiso a aborrecer el compromiso político; de una lógica que había tomado distancia frente al poder a tener prácticamente asco ante cualquier manifestación de lo político. Este pasaje tiene como consecuencia un carácter antipolítico en el arte y la literatura de la segunda mitad de los noventa: continuar y preservar la lógica neoliberal al mantenerse al margen de los problemas públicos.<sup>10</sup>

---

que, bajo el neoliberalismo, afirmó la globalidad a la vez que intentó reformular su propia narrativa de centro y periferia con ejercicios que afirmaron la inclusión, no sin cierto sesgo de exotización, como lo fue la exposición *Magiciens de la terre* (1989), o con la intención de una repolitización del relato buscando la decolonialidad y la crítica al eurocentrismo, como la documenta X de Catherine David (1997). Es importante subrayar que el cambio de la escena local es multifactorial y depende de una serie de tramas económicas, políticas, sociales y epistémicas (la propia representación del arte) tanto internas como externas.

9— Plática realizada dentro del marco de las actividades públicas de la exposición *Antes de la resaca. Una fracción de los noventas en la colección del MUAC*, curada por Sol Henaro en 2011.

10— Jorge Volpi, *Antes de la resaca*, ed. Sol Henaro, *op. cit.*, p. 36.

Esta afirmación causó malestar entre el público, entre los que estaba el propio Okón, quien reclamó la lectura de Volpi afirmando que: “[...] el arte de dicho periodo fue un arte que se reconectó con el arte de los sesenta y setenta en tanto que empezó a ser muy receptivo a la realidad urbana y a la realidad inmediata de los artistas. Era una producción altamente política”.<sup>11</sup> En respuesta, Volpi aclararía que su argumento buscaba señalar el cambio de posición respecto a la noción de “arte comprometido” de generaciones anteriores, ante lo que el historiador del arte Francisco Reyes Palma reelaboró el problema para generar un argumento que me parece significativo para entender la transformación de lo político en aquel momento:

[...] hay un giro muy fuerte en contra de la noción de un arte político en el sentido de un arte, ya sea de dignificación del Estado y controlado por él y, por otro lado, una especie de corporativismo —partidista o sindicalista si se quiere—, que también en los noventa hace crisis. Es decir, el modelo revolucionario es el que hace crisis, de manera que los artistas deben encontrar otros medios para tener una presencia en la sociedad [...]. Sí habría que revisar la cantidad de elementos de arte político que hay en los noventa, el giro que hay desde el multiculturalismo, la negación de la representación nacional. El artista tiene muchos frentes de batalla y eso es político. Que el Estado no me use para construir narrativas heroicas y, finalmente, de desmantelamiento y del país.<sup>12</sup>

Siguiendo a Reyes Palma, es claro que lo que, en esos años, la escena cultural en la Ciudad de México se basó en distintas interpretaciones de la relación entre arte y política, en las que conceptos como “compromiso” o “programa” ya no tenían mucho sentido. Lo que resulta interesante es que apareció una nueva dimensión de lo político en el arte. Fuera de una agenda militante, lo que irrumpía en la escena era una necesidad de fisurar, romper y desquiciar las reglas para poder intervenir en la propia realidad.

---

11— Yoshua Okón, *ibid.*, p. 53.

12— Francisco Reyes Palma, *ibid.*, p. 54

La realidad social en los años noventa estaba tramada con diferentes hilos: la contundencia de las políticas neoliberales, que desde los años ochenta se habían implementado en el país pero que para los noventa dominaban las políticas estatales y las narrativas gubernamentales; la violencia desatada a casusa de una profunda crisis de Estado que tomaba cuerpo, por ejemplo, con acontecimientos como el asesinato del cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo (1993) y el asesinato en plena campaña presidencial de 1994 del candidato priista Luis Donaldo Colosio; una tensión económica derivada del llamado “error de diciembre” que con su “efecto tequila” golpeó la economía internacional y que, de forma local, polarizó y tensó, si se podía aún más, las relaciones sociales con una población cada vez más pobre y un clase rica protegida por el privilegio y la corrupción; y, finalmente, una rebelión indígena que quebró el relato mestizo sobre el que se había construido el mito de la nación y que hacía evidente el racismo que apuntaló el proyecto nacional y que dio origen a una sociedad basada en la exclusión.

En este contexto, obras de Okón como *A propósito* (1997), *Chocorrol* (1997), *Pelea de gallos* (1998) y *Orillose a la orilla* (1999-2000) intervenían directamente en la cotidianidad y no se conformaban con un comentario o denuncia. Harto de las condiciones locales, Okón sintió necesario generar nuevos procesos de reconfiguración que incluían ocupar el lugar de enunciación y desde ahí poner en tensión las lógicas imperantes de clase y raza.

Si en un primer momento la representación se volvía acción, como es en el caso de *A propósito*, donde Okón y Calderón graban el instante en el que rompen el cristal de un auto para robar su equipo de sonido, pronto Okón viraría más bien a asumir un lugar de director para desatar situaciones donde explorar las representaciones de género, como es el caso de *Pelea de gallos*, donde dos mujeres jóvenes emulan el lenguaje machista, o de raza, como es el propio *Chocorrol*, donde se invoca al pastelillo de Marinela relleno de crema y piña cubierto de chocolate —que sirve también de adjetivo para referirse a las personas negras— para presentar el momento en el que un xoloitzcuintle monta a una french poodle con pedigrí ensuciando la pureza de su raza, en una clara referencia a una sociedad que todavía se piensa en términos de castas.

Si bien en las obras de los años noventa hay una creación de situaciones para poner en juego las representaciones dominantes, para principios de los años 2000 Okón ya no creará tensiones entre ellas, sino que producirá “escenas en movimiento” —es decir, una especie de documentación teatralizada en video— donde el propio artista opera como fuerza catalizadora. Hombre, de clase media alta, blanco y de ascendencia judía, Okón asume el lugar de privilegio que estas características suponen en la sociedad mexicana para poder desatar los prejuicios y contradicciones existentes y develar sus supuestos y motivaciones. Por ello, Okón no rehúye el lugar que ocupa en las políticas de representación sino que lo utiliza para abrir situaciones ambivalentes donde sus propios “colaboradores” se mueven entre la provocación y una necesidad patológica de aprobación y de reconocimiento, lo cual genera momentos delirantes en los que se devela la perversidad de nuestras relaciones sociales.

En la serie en seis partes *Orílese a la orilla*, vemos cómo los agentes de la policía que “colaboran” con el artista exacerbaban su propio papel de autoridad ante el “güerito” que dirige la acción: lucen sus habilidades físicas en el dominio de la porra mientras tocan su pene, planean cómo tener relaciones sexuales con mujeres con o sin su voluntad, bailan bajo el compás del éxito musical del momento, entablan una discusión bizantina con un grupo de personas, incluido Okón, sobre si han cometido un delito o no.

En la transición de la producción temprana de situaciones reales a la más tardía de escenas teatrales, el humor es una constante pero éste se va tornando cada vez más incómodo. Ante la ambivalencia de poder identificar las situaciones como una ficción o documental, uno, en tanto espectador, va asumiendo un papel en la propia escena y éste resulta profundamente perturbador pues lo que se nos aparece se mezcla con nuestros prejuicios y posiciones de clase.

La obra de Okón, en este sentido, parte de un modo de producción de los noventa donde lo político está en el uso de nuevos lenguajes artísticos que permitan perforar las lógicas sociales. Sin embargo, lo interesante de su trabajo es que no devino fórmula sino que, una vez explorado el paisaje de relaciones locales, Okón investigó en los sujetos

las formas que tomaba la experiencia contemporánea<sup>13</sup> y que mostraban el absurdo de nuestra producción de mundo.

A partir de los años 2000, Okón ya no se contentaría con movilizar una posición local para desatar el conflicto sobre el presente, sino que buscaría puntos de quiebre en los intersticios de las identidades para acceder a los elementos por los cuales el fascismo prolifera.

### **Fascismo *reloaded***

En 1976, se estrenó *Salò o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini, meses después de ser salvajemente asesinado. La película del cineasta italiano retoma el libro *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela de libertinaje* del Marqués de Sade bajo la estructura de la *Divina Comedia* para retratar el poder y el Estado bajo una lógica fascista. La historia cuenta cómo el Presidente, el Duque, el Obispo y el Magistrado acuerdan casar a sus hijas bajo un ritual libertino por lo que secuestran a nueve hombres y nueve mujeres jóvenes a los que someten a distintas torturas que el cineasta representa sin compasión. La brutalidad de la película está en mostrar cómo el poder somete a los cuerpos a la humillación y el control sin tabúes para reventar el límite de lo humano y despojarlo de resistencia. Aunque la película está enmarcada en la República Social Italiana —mejor conocida bajo el nombre de República de Salò para referirse al Estado títere del régimen nazi comandado por Mussolini de 1943 a 1945—, lo que presenta *Salò o los 120 días de Sodoma* no es la recreación del caso histórico sino, como afirma Didi Huberman: “Lo que describe [Pasolini] como reino fascista es, pues, un *infierno realizado* al que nadie escapa, al que todos estamos en adelante condenados. Culpables o inocentes, poco importa: condenados en todos los casos.”<sup>14</sup>

---

13— Hay que subrayar que el problema del sujeto tiene que ver con las formas históricas de constituir la experiencia. No se trata del individuo como presencia sino del sujeto como instancia histórica de producción de mundo bajo una serie de dispositivos que permiten establecer saberes, prácticas, verdades. Por ello, los “colaboradores” de Okón no son retratos documentales sino más bien arquetipos de formas de experiencia.

14— Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, trad. Juan Calatrava, Madrid, Abada Editores, 2009, p. 29.

Okón retoma en *Salò Island [Isla de Salò]* (2013) una de las escenas más icónicas de la película, en la que se lleva a los rehenes desnudos sometidos con correas de perros mientras son alimentados con carne cruda y, en un caso, con un pan lleno de clavos. Okón traslada la escena de la Italia fascista a Fashion Island, en Newport Beach, una ciudad del Orange County, en California, que se erigió sobre antiguos entierros indígenas. En la reelaboración de Okón, cuerpos viejos y maltrechos son arrastrados por calles iluminadas a la perfección de un paisaje desolado de edificios corporativos. En esta actualización, la mirada del Estado totalitario no es manifiesta, sino que el poder se concentra en el propio espacio que ha configurado las subjetividades y los cuerpos bajo una lógica de consumo. El infierno que regresa adopta la forma de un tipo de fascismo que no ha dejado de propagarse: una fuerza de opresión y represión que se interioriza como subjetivación para generar un deseo de poder, como afirman Deleuze y Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*:

Sin duda, el fascismo ha inventado el concepto de Estado totalitario, pero no hay razón para definir el fascismo por una noción misma que él ha inventado: hay Estados totalitarios sin fascismos, del tipo estalinista o del tipo dictadura militar. El concepto de Estado totalitario sólo tiene valor a escala macropolítica para una segmentariedad dura y para un modo especial de totalización y de centralización. Pero el fascismo es inseparable de núcleos moleculares, que pululan y saltan de un punto a otro, en interacción, antes de resonar todos juntos en el Estado nacionalsocialista. [...] Hay fascismo cuando una *máquina de guerra* se instala en cada agujero, en cada nicho. Incluso cuando el Estado nacionalsocialista se instale, tendrá necesidad de la persistencia de esos microfascismos que le proporcionen un medio de acción incomparable sobre las “masas”.<sup>15</sup>

En obras como *Bocanegra* (2007) y *Chille* (2009), Okón explora los afectos que convocan los espectros del fascismo,

---

15— Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 218-219.

representados, en el primer caso, por un grupo de nazis mexicanos que se reúnen a platicar sobre la implementación de la ideología aria de manera local y, en el segundo, por la permanencia de la figura de Pinochet en un Chile que mantiene en un bar de Santiago el culto al dictador e imagina el funeral que éste debería de haber tenido de no haber “caído en desgracia” pocos años antes de su muerte. En ambos casos, Okón lleva a lo público estas fantasías que todavía pulsán en los imaginarios locales.

Las escenas provocan una suerte de delirio, donde los “colaboradores” de Okón, en *Bocanegra*, sumidos en los personajes y provocados por la propia presencia del artista, revientan la corrección política y lanzan ante la cámara afirmaciones como:

- “¡Los aztecas son la raza aria!”
- “Ellos no se mezclaban con los olmecas o con cualquier otra raza.”
- “Ser ario significa respetar tu raza.”
- “No importa si son morenos, no importa si son culeros, no importa si les gusta el futbol o si son muy refinados.”
- “Si te separas y produces una raza mejor, eso es ario.”
- “¡Los oaxaqueños son arios!”

La radicalidad de estas obras no está en la crítica histórica, sino en la representación de la propagación de discursos, prácticas y afectos que permiten perpetuar un sistema de dominación. En *Bocanegra* y en *Chille*, donde se reconstruye la maqueta idealizada del funeral de Pinochet como escultura y una video-instalación presenta la recreación en la vía pública del funeral del dictador, lo que se manifiesta es la persistencia del deseo de sujeción. En ningún caso se trata de un simple retrato de personajes perturbados por un pasado autoritario, sino la actualización de un campo de fuerzas que sigue operando en el presente.

Por ello, Okón no se limita a explorar los residuos sino que investiga las formas en las que el capitalismo y el neoliberalismo convocan un fascismo recargado. En obras como *Salò Island*, *Freedom Fries* (2014) o *Fridge-Freezer* (2015), Okón hace una lectura del fascismo desde su instauración y representación en los cuerpos, los lenguajes y las enunciaciones, en las formas que toma el deseo en



la alienación del consumo, ya sea en el propio cuerpo desecho por la compulsión alimenticia o en la existencia vaciada en el páramo de un suburbio que nos vende un paisaje del éxito que, sin embargo, termina por enloquecernos. Si el fascismo está en el núcleo de la investigación de Okón, es un fascismo que va más allá de su configuración icónica pues, como afirma Michel Foucault, no se trata “solamente el fascismo histórico, el fascismo de Hitler y Mussolini —que fue capaz de movilizar y utilizar tan efectivamente el deseo de las masas— sino también el fascismo en todos nosotros, en nuestra cabeza y en nuestra conducta cotidiana, el fascismo que nos hace amar al poder, desear aquello mismo que nos domina y nos explota”.<sup>16</sup>

Esta relación entre fascismo y consumo a la que vuelve Okón fue vaticinada por el propio Pasolini. En 1975, publicó lo que se conocen como los *Escritos corsarios*. En ellos, el artista italiano presagió que la economía burguesa terminaría por imponer una cultura tecnócrata, homogénea y totalitaria donde el humanismo habría de ser desalojado. En su última entrevista, otorgada sólo pocas horas antes de ser asesinado, Pasolini afirmó que “todos estamos en peligro”, pues bajo las presiones de tener, poseer y destruir hemos perdido nuestra humanidad:

La tragedia es que ya no somos seres humanos, somos extrañas locomotoras que chocan unas contra otras. Y nosotros, los intelectuales, tomamos el horario de los trenes del año pasado, o de hace diez años, y decimos: qué extraño, esos dos trenes no pasan por ahí, ¿cómo es que se han destrozado de esa manera? O el maquinista se ha vuelto loco o es un criminal aislado o se trata de un complot. El complot, sobre todo, nos hace delirar. Nos libera de todo el peso de enfrentarnos solos a la verdad. Qué bien si mientras nosotros estamos aquí charlando alguno en una taberna está haciendo planes para deshacerse de nosotros. Es fácil, es sencillo, es la resistencia.<sup>17</sup>

---

16— Michel Foucault, “El Anti Edipo. Introducción a la vida no fascista”, trad. Claudia Oxman, disponible en: <<http://www.congresoed.org/wp-content/uploads/2014/10/michel-foucault-prologo-a-antiedipo-1.pdf>>.

17— “Todos estamos en peligro”, texto de la entrevista de Furio Colombo a Pier Paolo Pasolini, trad. Andrea Perciaccante, disponible en: <<https://cinesentido>>.

Para Pasolini, el fascismo en la sociedad no es una excepción individual sino una forma de ser en el mundo común a todos. Este devenir del fascismo es para el cineasta mucho más difícil de resistir pues no hay un rechazo, como lo podía haber ante su confrontación histórica con cierto valor y conciencia. Ahora, este deseo de muerte se propaga como virtud y no hay afuera que pueda rebelarse. Como lo expresó Pasolini: “el viejo fascismo, aunque fuera a través de la degeneración retórica, distinguía; mientras que el nuevo fascismo —que es completamente distinto— no distingue más: no es humanísticamente retórico, es pragmático a la americana. Su fin es la reorganización y la homologación brutalmente totalitaria del mundo”.<sup>18</sup>

Okón, explora este “nuevo fascismo”, pero va más allá del consumo y el espectáculo que detectó Pasolini hace casi cuarenta años. Su obra sitúa el neoliberalismo bajo la lógica de la extracción, la colonialidad, la explotación y el despojo, una forma de experiencia en la que la subjetividad fascista se ha vuelto un agujero negro.

## Ne(cr)oliberalismo

Como propone David Harvey, el término de “neoliberalismo” alude a un proyecto de clase que cobró vida en los años setenta, “enmascarado bajo una espesa capa retórica sobre la libertad individual, la responsabilidad personal, las virtudes de la privatización, el libre mercado y el libre comercio, en la práctica legitimó políticas draconianas destinadas a restaurar y consolidar el poder de la clase

---

blogspot.mx/2015/10/todos-estamos-en-peligro-ultima.html>; publicado originalmente como: “Siamo tutti in pericolo”, en el suplemento “Tuttolibri” del periódico *La Stampa*, 1 de noviembre de 1975, disponible en: <<http://www.lastampa.it/2015/10/31/cultura/tuttolibri/speciali/tuttolibri40/pasolini/siamo-tutti-in-pericolo-enIvKLU3pJLOLmVzrtsNgK/pagina.html>>.

18— Pier Paolo Pasolini, “El verdadero fascismo”, disponible en: <<https://blogcronico.wordpress.com/2009/11/14/el-verdadero-fascismo-y-por-lo-tanto-el-verdadero-antifascismo/>>; publicado originalmente como “Il potere senza volto”, *Corriere della Sera*, 24 de junio de 1974, disponible en: <<http://www.qualcosadisinistra.it/2011/03/04/il-potere-senza-volto/>>.

capitalista”.<sup>19</sup> Es importante notar que, en los denominados “países en vías de desarrollo”, como lo es el caso de México, el neoliberalismo significó una privatización de bienes y servicios públicos, la desregulación del trabajo para favorecer la mano de obra barata, el desmoronamiento de las estructuras sindicales y de organización social para eliminar la resistencia a la reestructuración de los derechos sociales previamente ganados.

Bajo esas condiciones, los enclaves desde los que se extraen y circulan recursos valiosos se han convertido en zonas privilegiadas de muerte donde la economía se articula con la producción de vidas superfluas. La “desechabilidad” de estas vidas en estos contextos está determinada por una clasificación graduada por raza, género, clase, nacionalidad y religión.<sup>20</sup> El neoliberalismo ha articulado la economía desde una máquina de muerte que si bien genera beneficios para una clase propietaria, que sin duda tiene las mejores condiciones de vida de la historia del hombre,<sup>21</sup> produce relaciones con la naturaleza y la vida basadas en el despojo.<sup>22</sup>

Okón, para explorar la violencia que provoca el neoliberalismo, investigó una de las figuras neurálgicas en

---

19— David Harvey, *El enigma del capital y la crisis del capitalismo*, trad. Juan Mari Madariaga, Madrid, Akal, 2010, p. 15.

20— Achille Mbembe, “Necropolitics”, *Public Culture* 15, núm. 1, 2003, pp. 11-40.

21— Ian Goldin y Chris Kutarna afirman que “Ahora es el mejor momento en la historia para estar vivo”. No sólo la expectativa de vida en los últimos cincuenta años ha aumentado más que en los previos 1000 sino que es una época de grandes transformaciones y avances tecnológicos. Véase: Ian Goldin y Chris Kutarna, “We’re living in an age full of possibilities. So why do so many of us feel like losers?”, *The Guardian*, 15 de mayo de 2016, disponible en: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/may/15/future-progress-renaissance-internet-europe>>. Sin embargo, esta expectativa de vida no es la misma para toda la población. Sin entrar en variables entre países —que sería lo más significativo—, en el propio Estados Unidos se predice que la diferencia entre la expectativa de vida entre ricos y pobres en una generación variará un 20 por ciento. Véase: Joan Faus, “La desigualdad económica en Estados Unidos golpea a la esperanza de vida”, *El País*, 6 de abril de 2017, disponible en: <[http://internacional.elpais.com/internacional/2017/04/07/estados\\_unidos/1491518027\\_602191.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2017/04/07/estados_unidos/1491518027_602191.html)>.

22— La categoría de despojo en el neoliberalismo es un propuesta del historiador Adolfo Gilly, quien en un libro reciente analiza las formas actuales de explotación. Adolfo Gilly y Rhina Roux, *Tiempo del despojo. Siete ensayos sobre un cambio de época*, México, Ítaca, 2015.

las que se teje la trama neoliberal en México: la maquila. Bajo la iniciativa curatorial de Mariana David, en Proyecto Juárez Okón crea la pieza *Risas enlatadas* (2010), que incluye una maquila ficticia que produce risas para comedias hollywoodenses. Una serie de trabajadores se someten a fabricar risas bajo la dirección de un supervisor que les indica el tipo de sonido que deben generar. Estas risas son enlatadas en una línea de producción que no lleva a ningún lado. Como parte de su investigación, Okón intentó entrar en alguno de estos centros de producción. Al no lograrlo, creó la ideología corporativa de su maquila a partir de una síntesis de los recuentos y experiencias de los propios trabajadores. La funcionalidad de la maquila se basa no sólo en la sumisión de los trabajadores sino también en fomentar su deseo de sometimiento. No es casual que Okón se detenga a representar la lógica detrás de la maquila, ésta ha sido central para la descomposición social en los territorios en los que se ha instalado. Sin la maquila no podríamos comprender el paisaje de violencia que nos acecha.

La maquila, también llamada Zona de Procesamiento para la Exportación, ha sido una de las estructuras clave de producción en el neoliberalismo. De mano de la globalización, la maquila es un mecanismo en el que las empresas transnacionales trasladan los procesos de ensamble a lugares que, por los regímenes de exención arancelaria, los salarios bajos y condiciones laborales mínimamente reguladas, permiten el abaratamiento de la producción. Las zonas económicas especiales en que operan las maquilas son territorios con un estatus legal distinto al del Estado-nación, por lo que se rigen bajo leyes aduanal, fiscal, migratoria y de la propiedad especiales. Esto genera orificios sociales por los que se cuelan formas de explotación sin restricción. En este sentido, no es de sorprender que desde la proliferación de la maquila en México —de la mano de la implementación del TLC y de las políticas neoliberales que apostaron por una economía basada, por un lado, en la producción para la exportación, y, por el otro lado, en la dependencia de la importación para el consumo interno—, estas zonas especiales se hayan vuelto lugares donde se propaga la violencia. La maquila no sólo plantea el problema de la precariedad y la falta de regulación laboral; la desregularización del trabajo dio lugar a una violencia de género sistémica y voraz.

Los feminicidios en Ciudad Juárez y otros espacios fronterizos son manifestaciones primarias del impulso de muerte parte de las Zonas de Procesamiento para la Exportación, donde la explotación, el desplazamiento y la misoginia se unen con el patriarcado sobrecargado y la destructiva ausencia del Estado y las protecciones legales.

Una de las consecuencias de la configuración de un mundo global bajo las estructuras económicas actuales es que no hay una responsabilidad compartida sobre los modos comunes de producción. Más aún, aunque se intenta contener la violencia desatada en las Zonas de Procesamiento para la Exportación, dependen de la separación territorial y de la segregación de quienes trabajan y con frecuencia habitan en estas zonas de violencia, de acuerdo con señales tan absurdas como la nacionalidad o la raza. En *Oracle* (2015), por ejemplo, Okón pone en primer plano el reverso de estas relaciones internacionales que cobran cuerpo en el rechazo masivo de los migrantes. Esta pieza recrea una de las mayores protestas contra de la entrada de niños provenientes de Centroamérica que hayan tenido lugar en los Estados Unidos de América, en el verano de 2014. En ella, los “colaboradores” de Okón asumen el papel, como si de un *western* se tratara, de vigilantes de su nación.

“We just want to be left alone”, dice mirando a la cámara uno de los protagonistas de *Oracle* mientras conduce en el desierto fronterizo disparando un arma de fuego. Esta aspiración de aislamiento no deja de ser paradójica si uno considera cómo las políticas de intervención gubernamental que promueven el desarrollo de las industrias de las potencias económicas dominan las condiciones de subdesarrollo en otros países sobre la base de la intervención militar, la guerra o la desestabilización social causando, irremediabilmente, la destrucción de entornos y la migración de miles de personas.

Si los Estados promueven beneficios económicos para sus territorios, los gobiernos —junto con buena parte de la población— rechazan el reflujo que deja este tipo de relaciones. Okón explora esta tensión en *Octopus [Pulpo]* (2011) adoptando la estructura de la recreación de batallas históricas para simular escenas de una guerra que se libró en la selva guatemalteca en el estacionamiento de un Home Depot angelino. Los ex guerrilleros guatemaltecos

que migraron a causa de la guerra, y que ahora ofrecen sus servicios como jornaleros afuera del establecimiento comercial, reterritorializan la memoria para contaminar este espacio, dejando rastros de las conexiones y responsabilidades compartidas. Al hacer referencia al apodo utilizado para la empresa monopólica United Fruit Company, la obra de Okón entrelaza la intervención del Estado con la migración forzada bajo la escenografía geográfica del trabajo que propone el neoliberalismo.

Okón explora los “núcleos moleculares” en los que se instala el fascismo como tantos deseos de poder, de control y de muerte. Estos deseos rondan en los cuerpos y los afectos y a través de ellos, tanto de las personas sometidas como de las que busca someter. Okón inició esta pesquisa hace más de diez años, cuando todavía resonaban las alabanzas y la aprobación de la producción globalizada. Hoy, cuando algunos de estos “núcleos moleculares” se organizan para confrontar el proyecto neoliberal, no debería de sorprendernos que la resistencia surja del campo de fuerzas del odio, el miedo, la misoginia, la supremacía blanca y la xenofobia. Los efectos del despojo —pobreza, precariedad, ausencia de futuro— no necesariamente abren a un deseo de rebeldía, que ha capitulado en un sometimiento sin tregua. Lo que se manifiesta en las subjetivaciones es, en muchos de los casos, un agujero negro,<sup>23</sup> es decir, una falla en el intento de fracturar las formas de sujeción que terminan en un hoyo, una caída. Hoy, los agujeros negros no dejan de proliferar. Parte del proyecto artístico de Yoshua Okón es sabotear los dispositivos que los producen, y esto es profundamente político.

## Sabotaje

Foucault desarrolló el concepto de dispositivo en su esfuerzo por comprender la construcción del sujeto mediante prácticas tanto discursivas como no discursivas. Aunque el término no tenía un significado único e inequívoco, lo

---

23— La noción de “agujero negro” fue planteada por Deleuze y Guattari en *El Anti Edipo* y desarrollada en *Mil mesetas*, el primer y segundo volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia*.

describió como: “un conjunto absolutamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, decisiones regulativas, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas, en definitiva: tanto lo dicho como lo no-dicho”.<sup>24</sup> Es por ello que Agamben, quien más tarde retomó el concepto en su intento por dar sentido a la relación entre poder y experiencia contemporánea, sostendría que no hay un solo instante en la vida de los individuos que no esté modelado, contaminado o controlado por algún dispositivo, dado que éstos configuran el tejido desde el que los sujetos se conforman en cuanto tales y por medio del cual plantean sus relaciones con el mundo.

El arte, desde luego es también un dispositivo y, en el caso de Okón, hace del sabotaje una forma de intervención. La obra de Okón funciona generando un desbordamiento de las formas de representación mediante una saturación de afectos que revelan los fracasos de un sistema social. Lo hace mediante una operación que, por un lado, perturba lenguajes y medios artísticos y, por el otro, revienta las identidades para llevarlas al límite del absurdo.

Okón canibaliza los lenguajes que hacen posible que emerja una lectura simple del medio. Entre la instalación, el video, el performance y la escultura, su obra perturba tradiciones para poder sacar las representaciones de su medio familiar. Brandon Stosuy lee su trabajo como “una serie de experimentos casi sociológicos ejecutados para la cámara que mezclan situaciones escenificadas, documentación e improvisación y que cuestionan las percepciones habituales de la realidad, la verdad, la individualidad y la moralidad”.<sup>25</sup> Esta forma de trabajar desquicia el sistema de representación que han naturalizado los propios dispositivos y sistemas de distribución mediáticos —pensemos en Instagram, Facebook, Twitter o los programas de tele-realidad. No se trata de dejar que sus “colaboradores”

---

24— Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, vol. III: 1976-1979, París, Gallimard, 1994, pp. 299-300.

25— Brandon Stosuy, “Yoshua Okón acerca de la diferencia entre activismo y arte”, *The Creative Independent*, 24 de marzo de 2017, disponible en: <<https://thecreativeindependent.com/people/yoshua-okon-acerca-de-la-diferencia-entre-activismo-y-arte/>>.

se presenten sin más ante la cámara para afirmar sus identidades de forma atavística, por así decirlo; sino que la operación crítica del artista se basa en desestabilizar su propia lógica de producción y mostrar el perfil social de sus protagonistas como la imagen de sí mismos que proyecta un espejo deformado, que recuerda su absurdo propositivo.

Este proceso abre un momento de ambivalencia, por ello es el espectador quien tiene que detectar ese momento de desquiciamiento. Es aquí que el sabotaje tiene lugar, al abrir las contradicciones de manera que el espectador lea y se haga cargo de lo que se le presenta. Lo más delicado de la obra de Okón sucede cuando el espectador tiene que determinar qué tanto de lo que ve es un engaño y si su lectura no se basa en una identificación compartida.

Las posturas que sustentan los personajes de Okón están tan alejadas de cualquier corrección política que, al explotarlas, muestran las cosas tal cual son, sin velamientos, sin medidas, sin medias verdades. Reveladas entre nuestro espanto y nuestra risa, ofrecen fuertes indicios de las cosas que tenemos en común, que hubiéramos preferido ignorar.

En *The Indian Project: Rebuilding History* [*The Indian Project: reconstruyendo la historia*] (2015), la intervención está en mostrar cómo las políticas de reconstrucción de memoria en el relato de inclusión de Okón están hechas del borramiento de la propia historia. El artista trabajó con la comunidad de Skowhegan, un pequeño poblado en el estado de Maine cuyo nombre decimonónico, Milburn, fue revertido a su designación en abenaki. A pesar del renombramiento, no queda rastro de la población indígena pues los abenaki fueron casi completamente arrasados durante y después de la colonización. Pese a ello, una enorme escultura recibe a los visitantes con lo que los orgullosos habitantes denominan “el indio más grande del mundo”. Al tiempo que los miembros de la Cámara de Comercio del Área de Skowhegan realizaban una colecta para restaurar el monumento, Okón los invitó a presentar un programa en el canal de televisión local. Les pidió exponer su historia y, en su narración, señalaban una y otra vez su herencia indígena. Ante ello, Okón les sugirió que recrearan una ceremonia según la cosmovisión de los



pueblos originarios. El resultado es una delirante reproducción de imaginarios a partir de apropiaciones donde lo único que no existe es el reconocimiento de la violencia realizada y la aceptación de que su estructura de privilegio se sustenta en ese aniquilamiento. Los lugares comunes, las formas de supremacía, las representaciones hechas de repeticiones de películas de vaqueros, se multiplican sin cesar y lo que abren es la forma de una dominación que sigue reproduciéndose en la actualidad.

Podemos decir que las escenas que produce Okón, donde sus “colaboradores” exploran sin tabúes ni restricciones sus ordenamientos de mundo, abren en lo absurdo de sus identidades la hilaridad. El recurso del humor es un dispositivo de resistencia pues permite perturbar o romper el poder de dominación. La burla, el ridículo, son actos de sabotaje contra la posición de autoridad que desgarran o, al menos suspenden, los mecanismos de sujeción. Por ello, el humor en la obra de Okón no es una broma trivial sino, más bien, parte de una estrategia para enfrentar el poder y el empobrecimiento de la experiencia al intercalar el sinsentido de las identidades dominantes con la posibilidad de su destrucción. La risa aquí sabotea los dispositivos de producción de mundo y realinea los afectos que ellos producen.

Quiero sugerir que, más allá de que el trabajo de Okón pueda ser definido como arte “político” —cosa que carece de importancia—, su obra hace política al llevar al absurdo las lógicas de producción de mundo. Su política no se refiere a un tipo de denuncia o militancia, sino, más bien, a un modo de sabotaje. Su obra perfora, obstruye, avería. Profana los saberes, las verdades, las certezas; las identidades y su representación. La política de Okón se aleja de las formas mitológicas y, más bien, opera mediante la destrucción. Interviene en los núcleos duros donde prolifera el deseo de dominación y, al hacerlo bajo la deformación que provoca el límite de su propia lógica, estas identidades se muestran con su verdadero rostro: caducas, inoperantes, ridículas.

Podemos concluir sugiriendo que si bien la operación política del trabajo de Okón nace de la apertura de la producción artística en México en los noventa, donde la desintegración de las mitologías nacionales permitió desafiar al

poder con la burla, la parodia y la ironía, la radicalidad de su trabajo no reside ahí, sino en el desarrollo de una estrategia crítica que le permite sabotear los dispositivos desde los que hemos consolidado la experiencia contemporánea.

Ahora que un nuevo fascismo ha tomado el poder y el corrimiento de lo políticamente correcto ha develado lo profundo y extendido del deseo de sujeción, la obra de Okón ofrece un espacio para enfrentarnos a los órdenes de control. Hoy, no puede haber nada más urgente.



# We Are All in Danger: A Political Reading of the Work of Yoshua Okón

HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR



Yoshua Okón's work situates us within the realm of the absurd as a critical and political strategy. It experiments and redeploys the structured ambivalence of today's world in order to turn the work of art into a tool for sabotaging common sense.

What seemed in the 1990s like a generational rebellion against the mythical paradigm of Mexican art was reorganized in Okón's more recent work by combining the languages of theater, performance and the cinema with video, installation and sculpture in order to create a delirious amalgam that bursts open inside the spectator. There is no liberating catharsis here, but rather an outburst of laughter that breaks the spell of the power of domination.

In a way, Okón's mockery went from being an eruption of antagonism in an ideologized field to a production that updates some of Brecht's proposals in the harsh light of a genealogy that embraces artists such as Mike Kelley, Paul McCarthy and Chris Burden. Between gore and naïveté, theatricality and performance, parody and self-representation, fiction and documentary, what we see is a distorted reality that comes back at us with the force of things that we have repressed, and which, once revealed, offers no truce.

Experimentation with these fields and formats does not presuppose a formula but rather a zone of risk within which the artist, his "collaborators"<sup>1</sup> and the spectator are convened in order to explore the structures that shape the

—

1— A very interesting analysis of the figure of the "collaborator" in Okón's work can be found in Andrew Berardini's essay "All Together Now: Yoshua Okón's Dark Play with the Slippery Terms of Collaboration." At a time when art celebrates collaboration as a horizontal mode of production, it is interesting to see this other, darker side of collaboration that is closer to the sense of "collaborationist," which is no doubt closer to the operation that Okón carries out. As Berardini affirms, "Like all words with multiple meanings, the truth is that the word 'collaborator' contains both good and evil: on the one hand, the seemingly traitorous services rendered by members of an occupied people for their occupiers and, on the other, a working partnership between equals. In both, the collaborators yield some power, autonomy and benefit to the other; resources are somehow shared; roles are performed in tandem. The French prostitutes who served the German army, unlike many of their compatriots, did not go hungry. As German writer Ernst Jünger observed from the luxury of the Tour d'Argent restaurant in Paris—and the safety of his position as an administrative official for the Nazis—, 'food is power,' which is to say that collaboration is more complicated than it may appear." Andrew Berardini, "All Together Now: Yoshua Okón's Dark Play with the Slippery Terms of Collaboration," in Chiara Arroyo, ed., *Yoshua Okón*, Mexico City, Landucci, 2010, pp. 98-99.

subject under capitalism and neoliberalism. Okón's work explores the kinds of practice, knowledge, and institutions that administer, govern, control and produce forms of individual experience. The artist thus situates himself within crisscrossing networks in which race, class, labor, war and the alienated body shape the contemporary landscape.

Today, at a time when it seems that a new cycle of capitalism is beginning in open tension with some forms of neoliberalism, when right-wing governments project the failure of a civilizing project onto globality, one hears an almost nostalgic lament for the logic that has provided the systematic structure of policies of dispossession, extraction and death. It seems as though this explosion of xenophobia, misogyny and rank stupidity has taken the world by surprise; but there is nothing about this moment that has not been present for a long time: it's just a matter of being able to understand the apparatuses that shape this system of world production and its effects.

Okón has been observing this catastrophe for some time. But rather than simply contemplating it, he has generated a body of work that confronts the spectator with her or his own gaze. In order to read what is presented, she or he must resort to that same logic. Okón's work shows us that there is no outside, but that there are ways of sabotaging normalization, none better than with a laugh. He is not proposing a parody, in the strict sense of the term, but rather a staging of the logic of the production of sense. Humor arises from knowing ourselves to be caught within the same machine we abhor, from looking in the mirror and recognizing ourselves in that reflection.

### **From mythological art to *Chocorrol***

1994 saw both the implementation of the North American Free Trade Act and the uprising of the Zapatista National Liberation Army against the Mexican government. That same year, on a corner of what was then the run-down neighborhood of La Condesa, also saw the opening of La Panadería, an art space that qualified as "alternative" or "independent," where art, parties, *desmadre* [going wild] and chutzpah all came together under a single roof. An

initiative of Okón and Miguel Calderón, La Panadería was an experimental space for a group of artists who were tired of the social and cultural status quo in Mexico, including its stale narratives about art. Much has been written, and much more will be, about the eruption of the artistic scene in the 1990s and the conditions, both internal and external, that allowed the transformation of this cultural field. I will not attempt to review that vast discussion here. I am, however, interested in pointing toward the change of narrative entailed by the arrival of the so-called “nineties generation”<sup>2</sup> on the local scene in order to explore Okón’s production and to understand the wider politics of his work.

As Daniel Montero argues in his recent essay, “A Common Place Is Not My Place: Artistic Relations between Mexico and the United States in a Globalised World,” the Mexican avant-garde had focused on linking time and space from the standpoint of the nation, keeping vanguard art out of an international canon increasingly modeled on the cultural hegemony of the United States, where, after World War II, new forms of abstract art were being staked out, which tended to eliminate direct forms of politicization.<sup>3</sup> The revolutionary ideological imprint of muralism did not allow the local avant-garde to enter the dominant international narrative. The effect of this split was to constitute artistic production around a sort of mythological imaginary that, as

—

2— It was not a “generation” in the strict sense, since the art of the 1990s brought together artists of different ages, many of whom had already been producing in a sort of peripheral way. Artists such as Mónica Mayer, Carlos Aguirre, Felipe Ehrenberg, Marcos Kurtycz and Melquiades Herrera, to name just a few, had been working since the 1970s but acquired new visibility in the 1990s.

3— “As revealed by Gabriela Piñero (2013), the designs made by Alfred H. Barr, Jr. in 1933 and 1941, that conceptualize the MoMA of New York, showed that integration between American and Mexican art was still possible because there was a reciprocal identification with the transformative power of art in a social context in both places. Nevertheless, after 1946 this enterprise was almost unthinkable as a result of the ideology that depicted Mexican muralism as a narrative and figurative art, linked to revolutionary and local ideas. This went against a pure, universal and free abstract art that showed the values of the United States.” See Daniel Montero, “A Common Place Is Not My Place: Artistic Relations between Mexico and the United States in a Globalised World,” trans. Daniel Montero and George Hutton, *Re-Visiones* 6, 2016. Available online at <<http://www.re-visiones.net/ojs/index.php?journal=RE-VISIONES&page=article&op=view&path%5B%5D=26&path%5B%5D=210>>.

Cuauhtémoc Medina asserts, ended up being an irremediable hindrance.<sup>4</sup>

This form of Mexican art was even maintained within an artistic production that was already rejecting this relationship—one thinks, for example, of the Grupos or of counter-cultural artistic practices—during the 1970s and '80s. Nevertheless, in the 1990s, coinciding with the deregulation of markets, the full implementation of neoliberal policies and the story of globalization, a group of artists emerged whose production was no longer denominated by the nation, neither as canon nor as the source of mythology.

The 1990s mark not just a chronological moment in the history of Mexican art but, more importantly, an epistemic and affective rupture—a transformation of the artistic object itself and of the relations in its community of production and consumption, which had been gestating since the 1980s, with the catalyst (symbolic but also concrete) perhaps being the 1985 earthquake in Mexico City.

The earthquake not only ended up breaking the promise of progress upon which the Mexican government had sustained a single-party project for decades, but it also prompted self-organization as an alternative to the patent ineffectiveness of the State itself. Thanks to the fissures of '85, the dynamics of the city were transformed with flows, both of people,<sup>5</sup> who found in art the possibility of experimenting with different languages,<sup>6</sup> and of spaces, which

—

4— “From [José] Vasconcelos to Octavio Paz and Diego Rivera to Carlos Fuentes, Mexican intellectuals and artists have constructed a mythology that is precisely the nation that leaps to people’s lips when they speak of ‘Mexico;’ a construct that, with different causes and political programs, has ended up becoming an irremediable hindrance.” Cuauhtémoc Medina, “Ironía, barbarie, sacrilegio,” in *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*, Mexico City, RM, 2017, p. 85.

5— In many cases attracted by the dynamism of Mexico City, between the second half of the 1980s and the beginning of the 1990s, artists including Francis Alÿs, Melanie Smith, Santiago Sierra, Enrique Ježik and Thomas Glassford came to Mexico, where they responded not just to the local context with the themes of their work, but also with the media and materials they used. It must also be noted that various Mexican artists left, either to continue their studies abroad, as was the case with Okón himself, or to establish their careers elsewhere, as with Gabriel Orozco. These movements also changed the construction of “national art.”

6— The change in the local scene involved the entrance of erstwhile marginal languages, such as performance or “non-objective” or “dematerialized” art,



opened and acted as places to gather, to party, to critique, to exchange, and to produce.<sup>7</sup> Among these flows, problems like the city, popular culture and violence became central to cultural production, not only as themes but also as the very material of the work, in the visual arts, literature, music and film.

The transformations of national policies and the fall of the nationalist utopia opened the way for another narrative of Mexican art. On the one hand, this narrative connected up with an international canon, albeit always in a peripheral way.<sup>8</sup> On the other, the domain of the national became a battlefield on which a series of social, political, economic and identitarian uncertainties was negotiated, giving rise

---

which contributed to the designation of the art of the 1990s as “conceptual.” This led to a kind of break from the dominant production of the 1980s, which was painting. In this regard, a distinction suggested by Francisco Reyes Palma is interesting: “It must also be noted that some artists were left aside. And this is not so much because there was a struggle against painting, and less still because of any nonsense about a conspiracy. There were people who defended the new stances and who fought on behalf of installation and performance—and who went all-in as a result—and at the same time there was also a set of artists who continued to paint. Many of them were left with a big hole, because they needed the State. By contrast, these new forms were assisted by new support structures and institutions: apartments, critical spaces, exhibition spaces, etc.” Francisco Reyes Palma, *Antes de la resaca. Un debate de los noventa en México*, ed. Sol Henaro, Mexico City, MUAC-UNAM, 2016, p. 119. Available online at <<http://muac.unam.mx/publicacion-80-antes-de-la-resaca.-un-debate-de-los-noventa-en-me%C3%81xico>>.

7— It is important to note the number of spaces that opened or were consolidated during this era—marked by a rigid institutional structure and an authoritarian ambience with regard to cultural scenes, especially music. These included spaces for music and socializing such as El Nueve, Tutti Frutti, Rockotitlán and the LUCC; meeting places such as Mel’s Café; spaces of critical production like *Curare*, *La Regla Rota*, *La Pus Moderna* and *Poliester*; and spaces of artistic production, circulation and exhibition like la Quiñonera, Temístocles 44 and La Panadería itself.

8— This change surely has to do with a turn in local production as well as with the transformation of the international field of art, which, under neoliberalism, affirmed globality at the same time that it attempted to reformulate its own narrative of center and periphery with exercises that—not without a certain exoticizing bent—affirmed inclusivity (such as the 1989 exhibition *Magiciens de la terre*), or that had the intention of repoliticizing the narrative of art, looking toward decolonialism and the critique of Eurocentrism (such as Catherine David’s documenta X in 1997). It is important to underscore that the change in the local scene was the result of multiple factors and depended on a set of interwoven threads—economic, political, social and epistemic (i.e., involving the very representation of art)—that were both domestic and international.

to work that often took up with farce, parody, irony and the comedic. This informal tone and the experimental dimension of its languages set off a series of disqualifications that cast such production as banal. This polemic has continued into the present day turning on the question of whether it is possible to read the nineties scene as political.

One argument around this question was developed at the panel “From Liberalism to Neoliberalism: Tricky Transitions on the Artistic, Political and Social Stage in Mexico”.<sup>9</sup> Featuring Magalí Arriola, Néstor García Canclini, Federico Navarrete and Jorge Volpi, the discussion generated serious debate about the political dimension of the artistic practices of the 1990s. Volpi affirmed that the art from this period was anti-political.

[T]he artists that began to appear on the Mexican scene, both in the realm of the plastic arts and in literature, very quickly went from commitment to abhorring political commitment; from a logic that had distanced itself from power almost to a disgust in the face of any manifestation of the political. The consequence of this passage was an anti-political character in the art and literature of the second half of the 1990s, which upheld and preserved neoliberal logic by staying on the margins of public problems.<sup>10</sup>

This assertion caused some uneasiness in the audience, which included Okón himself, who challenged Volpi’s interpretation and affirmed that “the art of that period reconnected with the art of the ‘60s and ‘70s insofar as it started to become very receptive to urban reality and the artists’ immediate reality. It was highly political production.”<sup>11</sup> In response, Volpi clarified his argument by pointing to changing positions in relation to the “committed art” of the previous generations. Art historian Francisco Reyes Palma’s re-appraisal of the problem generated an argument that

---

9— This talk was organized in conjunction with the exhibition *Antes de la resaca. Una fracción de los noventas en la colección del MUAC*, curated by Sol Henaro in 2011.

10— Jorge Volpi, *Antes de la resaca*, ed. Sol Henaro, op. cit., p. 36.

11— Yoshua Okón, *ibid*, p. 53.

strikes me as significant for understanding the transformation of the political at that time:

There was a very strong turn against the notion of political art in the sense of art that either dignified the State or was controlled by it and, on the other hand, a sort of corporatism—partisan or syndicalist, if you like—that also went into crisis in the nineties. That is to say, the revolutionary model went into crisis, so artists had to find other ways of having a presence in society [...]. One would have to review the many elements of political art in the nineties, the turn toward multiculturalism, the negation of national representation. The artist has many battlefronts, and that itself is political: not letting the State use me for its heroic narratives and, ultimately, for narratives of dismantling and of the country.<sup>12</sup>

Following Reyes Palma, it is clear that Mexico City's cultural scene in these years was predicated on different understandings of the relation between art and politics in which notions such as "commitment" and "program" no longer made much sense. The interesting thing here is the appearance of a new dimension of the political in art. Rather than an activist agenda, what erupted onto the scene was a need to break the rules, to knock them out of joint in order to intervene in reality itself.

The social reality of the 1990s was woven from several strands: the impact of neoliberal policies, which were first implemented in the country in the 1980s but came to dominate state policies and government narratives in the 1990s; the violence triggered by a profound crisis of the state manifest, for example, in assassinations of Cardinal Juan Jesús Posadas Ocampo in 1993 and of the PRI's presidential candidate, Luis Donaldo Colosio, in the middle of the 1994 election campaign; economic tension resulting from the so-called "December Mistake," whose "tequila effect" rocked the international economy and, on a local level, further exacerbated social relations that were already polarized, with an increasingly poor population and a wealthy class of elites protected by privilege and corruption; and, finally, an

---

12— Francisco Reyes Palma, *ibid.*, p. 54.

indigenous rebellion that shattered the narrative of *mes-tizaje* (i.e., racial and cultural mixture between Europeans and indigenous Americans) upon which the myth of the nation had been constructed, making apparent the racism that underpinned the national project, and had given rise to a society based on exclusion.

In this context, Okón's *A propósito* (1997), *Chocorrol* (1997), *Pelea de gallos* [*Cock Fight*] (1998) and *Oríllese a la orilla* [*Pull Over to the Side of the Road*] (1999-2000) intervened directly in the everyday and did not content themselves with commentary or denunciation. Fed up with local conditions, Okón felt it was necessary to generate new processes of reconfiguration that included occupying the locus of enunciation and from there putting the ruling logics of class and race in tension.

In *A propósito*, in which Okón and Calderón record the instant when they break the window of a car in order to steal its stereo equipment, representation became action. But Okón would soon stage a shift by taking on the position of a director in order to unleash situations that explored representations of gender (in *Pelea de gallos* two young women emulate macho language) and race *Chocorrol* takes its name from a Marinela-brand snack cake filled with pineapple and cream and covered in chocolate—which serves locally as an adjective referring to black people—and shows a *xoloitzcuintle* [a breed of hairless dog native to Mexico] mounting a pedigreed French poodle, befouling the purity of its breeding, a clear reference to a society that still thinks of itself in terms of racial castes.

Although the works from the 1990s create situations that play with dominant representations, by the early 2000s Okón was no longer creating tension between them, but producing “scenes in motion”—that is, a sort of theatricalized video documentation—in which the artist himself acted as a catalyzing force. As a white, middle class, Jewish man, Okón assumes the place of privilege reserved for people with these characteristics in Mexican society in order to unleash existing prejudices and contradictions and unveil their assumptions and motivations. Thus, Okón does not reject the place that he occupies in the politics of representation, but rather makes use of it in order to open up ambivalent situations in which his own “collaborators” move between

provocation and a pathological need for approval and recognition, thereby generating moments of delirium that reveal the perversity of our social relations.

In the six-part series *Orillese a la orilla*, we see how the police officers who “collaborate” with the artist play up their own authoritative role in front of this “*güerito*” [“little white guy”] who directs the action: one shows off his physical aptitude with the nightstick while intermittently grabbing his crotch; others discuss how they would have sex with the women passing by, with or without their consent; another dances to the tune of a current hit song; another has a byzantine legal discussion with a group of people, including Okón, about whether they have committed a crime or not.

Humor is a constant feature throughout the transition from the earlier production of real situations to the later production of theatrical scenes, but it grows increasingly uncomfortable. Faced with the ambiguity of not being able to determine whether what we are seeing is a work of fiction or a documentary, spectators take on a role in the scene itself. This is profoundly unsettling, for what appears before our eyes is mixed up with our own prejudices and class positions.

In this sense, Okón’s *œuvre* initially came out of a nineties mode of production in which the political resided in the use of new artistic languages that enabled the perforation of social logics. The interesting thing about his work, however, is that it did not continue to follow this formula; rather, once he had explored the landscape of local relations, Okón started to investigate the forms that were taken by contemporary experience within subjects,<sup>13</sup> showing us the absurdity of our world.

From the 2000s on, Okón was no longer content to mobilize a local position to unleash conflict about the present; instead, he looked for breaking points at the interstices of identities in order to gain access to the elements through which fascism proliferates.

—

13— It must be underscored that the problem of the subject has to do with the historical forms of constituting experience. It is not a matter of the individual as presence but rather of the subject as an historical instance of world production under a series of apparatuses that enable the establishment of forms of knowledge, practices and truths. Thus, Okón’s “collaborators” are not documentary portraits but rather archetypes of forms of experience.

## Fascism reloaded

Drawing on the Marquis de Sade's *The 120 Days of Sodom, or the School of Libertinage* and borrowing the structure of *The Divine Comedy* in order to portray the power relations of a fascist state, Pier Paolo Pasolini's *Salò, or The 120 Days of Sodom* premiered just months after he was brutally murdered in 1976. The film tells how the President, the Duke, the Bishop and the Magistrate agree to marry their daughters in a libertine ritual for which they kidnap nine men and nine women, whom they subject to different forms of—ruthlessly depicted—torture. The film's brutality lies in showing how power subjects bodies to humiliation and control without taboos in order to burst the limits of the human and strip it of resistance. Although the film is set in the Italian Social Republic—better known as the Republic of Salò, referring to the Nazi regime's puppet state, commanded by Mussolini from 1943 to 1945—what we see in *Salò* is not a recreation of history. Instead, as Georges Didi-Huberman has affirmed, "What [Pasolini] describes as a fascist reign is a *hell made real* from which no one escapes, to which all of us are henceforth damned. Guilty or innocent, it matters little: we are damned either way."<sup>14</sup>

In *Salò Island* (2013) Okón reprises one of the most iconic scenes of the film in which the naked hostages are led around on leashes while they are fed raw meat and, in one case, bread filled with nails. Okón displaces the scene from fascist Italy to Fashion Island in Newport Beach, a city in Orange County, California built atop Native American burial grounds. In Okón's re-elaboration, battered old bodies are dragged through the perfectly illuminated streets of a desolate landscape of corporate buildings. In this updated version, the gaze of the totalitarian State is not overt; rather, power is concentrated in the very space that has shaped these bodies and subjectivities under a logic of consumerism. The hell that comes back to us takes the form of a fascism that has propagated itself ceaselessly: a force

---

14— "Ce qu'il décrit comme règne fasciste est donc un *enfer réalisé* auquel nul n'échappe plus, auquel nous tous sommes désormais condamnés. Coupables ou innocents, peu importe : damnés dans tous les cas." Georges Didi-Huberman, "Enfers ?," in *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 33.

of oppression and repression that is internalized as subjectification in order to generate a desire for power, as Gilles Deleuze and Félix Guattari argue in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*:

Doubtless, fascism invented the concept of the totalitarian State, but there is no reason to define fascism by a concept of its own devising: there are totalitarian States, of the Stalinist or military dictatorship type, that are not fascist. The concept of the totalitarian State applies only at the macropolitical level, to a rigid segmentarity and a particular mode of totalization and centralization. But fascism is inseparable from a proliferation of interacting molecular nuclei, which skip from point to point, *before* beginning to resonate together in the National Socialist State. [...] There is fascism when a *war machine* is installed in each hole, in every niche. Even after the National Socialist State had been established, microfascisms persisted that gave it unequalled ability to act upon the “masses.”<sup>15</sup>

In *Bocanegra* (2007) and *Chille* (2009), Okón explores the affects that are called up by the specters of fascism—represented, in the first case, by a group of Mexican Nazis who meet to talk about how to implement Aryan ideology locally, and, in the second, by the abiding figure of Pinochet in a Chile where the dictator is still venerated in a Santiago bar, the patrons of which imagine the funeral that he would have had if he had not “fallen into disgrace” shortly before his death. In both cases, Okón makes public fantasies that are still pulsing in local imaginaries.

The scenes provoke a sort of delirium, in which Okón’s “collaborators” in *Bocanegra*, deep in character yet prompted by the very presence of the artist, do away with political correctness and volunteer such statements as:

- “Aztecs are the Aryan race!”
- “They didn’t mix with the Olmecs or with any other race.”
- “Being Aryan means respecting your race.”

---

15— Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987 [1980], p. 214; translation modified.

- “It doesn’t matter if they’re dark-skinned, it doesn’t matter if they’re assholes, it doesn’t matter if they like soccer or if they’re very refined.”
- “If you set yourself apart and you produce a better race, you’re being Aryan.”
- “Oaxacans are Aryans!”

The radical dimension of these works does not lie in historical critique, but rather in representing the propagation of discourses, practices and affects that enable the perpetuation of a system of domination. In *Bocanegra* and again in *Chille*—in which the idealized mock-up of Pinochet’s funeral is reconstructed as a sculpture and a video installation stages the recreation of the dictator’s funeral on a public thoroughfare—what is manifested is the persistence of the desire to be subjugated. In neither case is it a matter of a straightforward portrait of people who are disturbed by an authoritarian past; what we see is rather the actualization of fields of forces that continue to operate in the present.

This is why Okón does not confine himself to exploring residues, but also investigates the ways in which capitalism and neoliberalism call upon a reloaded fascism. In *Salò Island, Freedom Fries* (2014) and *Fridge-Freezer* (2015), Okón reads fascism from the standpoint of its representation in and disbursement through bodies, languages and statements, in the forms taken by desire meted out in the alienation of consumerism, whether in the bodily waste of food-related compulsion or in the hollowed-out existence in a suburban wasteland that sells us a landscape of success but ends up driving us mad. If fascism is at the core of Okón’s investigation, it is a fascism that goes beyond its iconic configuration. For, as Michel Foucault affirms, it is “not only historical fascism, the fascism of Hitler and Mussolini—which was able to mobilize and use the desire of the masses so effectively—but also the fascism in us all, in our heads and in our everyday behavior, the fascism that causes us to love power, to desire the very thing that dominates and exploits us.”<sup>16</sup>



16— Michel Foucault, “Preface,” in Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983 [1972], p. xlii.



Pasolini himself foresaw this relationship between fascism and consumerism, to which Okón has returned. In 1975, he published what are known as the *Scritti corsari* [*Corsair Writings*], predicting that the bourgeois economy would end up imposing a technocratic, homogeneous and totalitarian culture from which humanism would be evacuated. In his last interview, given just hours before his murder, Pasolini affirmed that we “are all in danger,” for we have lost our humanity under the pressures of having, possessing and destroying:

What is the tragedy? It's that there are no longer any human beings; there are only some strange machines that bump up against each other. And we intellectuals look at old train schedules and say: “Strange, shouldn't these trains run by there? How come they crashed like that? Either the engineer's lost his mind or he's a criminal. Or, even better, it's all a conspiracy. We're particularly pleased with conspiracies because they relieve us of the weight of having to deal with the truth head on. Wouldn't it be wonderful if, while we're here talking, someone in the basement were making plans to kill us? It's easy, it's simple, and it's the resistance.”<sup>17</sup>

For Pasolini, fascism in society is not an individual exception but rather a way of being in the world that we all share. For the filmmaker, this form of fascism's becoming is much more difficult to resist because it allows no room for rejection, as might have been the case in the face of its historical confrontation with a certain courage and awareness. Now, this death drive propagates itself as virtue and there is no outside that could rise up in rebellion. As Pasolini put it: “The old fascism, even if with rhetorical degeneration, made people distinguishable, but the new fascism—which is anything but that—no longer makes distinction possible: it is not humanistically rhetorical, but pragmatic in the American way. Its goal is the brutally totalitarian reorganization and homologation of the world.”<sup>18</sup>

---

17— Furio Colombo, “We're All in Danger: The Last Interview with Pier Paolo Pasolini,” trans. Pasquale Verdichio, in *In Danger: A Pasolini Anthology*, ed. Jack Hirschman, San Francisco, City Lights, 2010 [1975], p. 235.

18— Pier Paolo Pasolini, “The Power without a Face: The True Fascism and therefore the True Antifascism,” trans. Veruska Cantelli, in *ibid.*, p. 51.

Okón explores this “new fascism,” but he goes beyond the consumerism and spectacle that Pasolini detected almost forty years ago. His work situates neoliberalism under the logic of extraction, coloniality, exploitation and dispossession; a form of experience in which fascist subjectivity has become a black hole.

## Ne(cr)oliberalism

As David Harvey has pointed out, the term “neoliberalism” refers to a class formation that was born in the 1970s. “Masked by a lot of rhetoric about individual freedom, liberty, personal responsibility and the virtues of privatization, the free market and free trade, it legitimized draconian policies designed to restore and consolidate capitalist class power.”<sup>19</sup> It is important to note that in so-called “developing countries,” such as Mexico, neoliberalism has entailed the privatization of public goods and services, the deregulation of labor in order to foster a cheap workforce, and the collapse of union structures and social organizations in order to eliminate resistance to the restructuring of previously won social rights.

Under these conditions, the enclaves from which valuable resources are extracted and distributed have become privileged zones of death where the economy is articulated with the production of extraneous lives. The “disposability” of life in these contexts is determined by a classification calibrated by race, gender, class, nationality and religion.<sup>20</sup> Neoliberalism has articulated the economy from the standpoint of a death machine that—although it generates benefits for an ownership class, which no doubt enjoys the highest quality of life in the history of humankind<sup>21</sup>—produces rela-

---

19— David Harvey, *The Enigma of Capital and the Crises of Capitalism*, London, Profile Books, 2010, p. 10.

20— Achille Mbembe, “Necropolitics,” *Public Culture*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 11-40.

21— Ian Goldin and Chris Kutarna affirm that “now is the best time in history to be alive.” Not only has life expectancy risen higher in the last fifty years than in the last 1000, but this is an era of great transformations and technological advances. See Ian Goldin and Chris Kutarna, “We’re living in an age full of

tionships with nature and life predicated on dispossession.<sup>22</sup>

In order to explore the violence wrought by neoliberalism, Okón investigated one of the most important fibers from which the fabric of neoliberalism is woven in Mexico: the *maquila*. For *Proyecto Juárez* (under the curatorial oversight of Mariana David), Okón made *Canned Laughter* (2010), which involves a fictitious *maquila* that produces laughter for Hollywood comedies. A series of workers are forced to manufacture laughter at the bidding of a supervisor who tells them what kind of sound they should be making. This laughter is canned on a conveyor belt that leads nowhere. As part of his research process Okón attempted to get inside one of these production centers. But as he was unsuccessful he created the corporate ideology for his *maquila* out of a synthesis of the workers' recollections and experiences. The functionality of the *maquilas* is based not just on workers' submission but also on fomenting their desire to submit. It is not by accident that Okón is careful to represent the logic behind the *maquila*, since it has played a central role in the social decomposition of the regions where they have been established. Without the *maquila* we would not be able to understand the landscape of violence that stalks us.

Operating in a Foreign-Trade Zone (FTZ), the *maquila* is one of the key production structures of neoliberalism. Hand in hand with globalization, the *maquila* is a mechanism by which transnational companies move assembly processes to places that allow them to lower production costs through tax exemptions, low wages and minimally regulated working

---

possibilities. So why do so many of us feel like losers?," *The Guardian*, May 15, 2016, available online at <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2016/may/15/future-progress-renaissance-internet-europe>>. Nevertheless, life expectancy is not the same across the entire human population. Without getting into variations across countries—which would be the most meaningful—within the United States itself it is predicted that the difference of life expectancy between rich and poor in a single generation will vary by 20%. See Joan Faus, "La desigualdad económica en Estados Unidos golpea a la esperanza de vida," *El País*, April 6, 2017, available online at <[http://internacional.elpais.com/internacional/2017/04/07/estados\\_unidos/1491518027\\_602191.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2017/04/07/estados_unidos/1491518027_602191.html)>.

22— The historian Adolfo Gilly has laid out the category of neoliberal dispossession [*despojo*] in a recent book which analyzes current forms of exploitation. Adolfo Gilly and Rhina Roux, *Tiempo de despojo. Siete ensayos sobre un cambio de época*, Mexico City, Ítaca, 2015.

conditions. Governed according to special customs, fiscal, migratory and property laws, the special economic zones in which *maquilas* operate are territories with a different legal status from the nation-state. This creates social perforations through which forms of unrestricted exploitation can be filtered. It is not surprising, therefore, that since the proliferation of *maquilas* in Mexico—in tandem with the implementation of NAFTA and the neoliberal policies that staked out an economy based, on the one hand, on export production and, on the other, on the dependence on imports for internal consumption—these special zones have become places where violence is propagated. *Maquilas* not only pose the problem of precariousness and the lack of labor regulation; the deregulation of work in this lawless, insecure place gives rise to voracious, systemic gender violence. The femicides in Ciudad Juárez and other border areas are primary manifestations of the death-drive of the FTZ, in which exploitation, displacement and misogyny are coupled with super-charged patriarchy and the ruinous absence of State and legal protections.

One of the consequences of the configuration of a global world under the current economic structures is that there is no shared responsibility for common modes of production. Further, while attempts are made to contain the violence unleashed in the FTZs they are dependent on territorial separation and the segregation of the people who work and often live in these zones of violence according to misbegotten markers such as race or nationality. In *Oracle* (2015), for example, Okón foregrounds the underside of these international relations, as manifested in the wholesale rejection of immigrants. This work recreates one of the biggest protests against the entry of Central American children ever to have taken place in the United States, in the summer of 2014. As if they were actors in a Hollywood Western, Okón's "collaborators" assume the role of the nation's vigilantes.

"We just want to be left alone," says one of the protagonists of *Oracle*, looking at the camera while driving through the desert along the border and firing a gun. This aspiration for isolation can only be paradoxical if one considers how the policies of government intervention that promote the development of the industries of the dominant economic powers force conditions of underdevelopment on other countries on the basis of military intervention, war or

social destabilization, causing the irremediable destruction of environments and the migration of thousands of people.

If states promote economic benefits for their territories, governments—along with a good part of the population—reject the backflows created by these kinds of relations. Okón explores this tension in *Octopus* (2011) by adopting the structure of the recreation of historical battles, using the parking lot of a Los Angeles Home Depot to simulate scenes of a war that had been waged in the Guatemalan jungle. The former Guatemalan guerrilla fighters who migrated as a result of the war, and who now offer their services as day laborers outside this commercial establishment, reterritorialize memory in order to contaminate this space, leaving traces of shared connections and responsibilities. Alluding to the nickname of the monopolistic United Fruit Company, Okón's work interlaces State intervention with the forced migration under the geographic staging of labor as laid out by neoliberalism.

Okón explores the “molecular nuclei” in which fascism gets installed as so many desires for power, control and death. These desires are pursued into and through bodies and their affects, both those who are subjected and those who do the subjecting. Okón began his inquiry over a decade ago, at a time when praise and approval for globalized production were still being sounded out. Today, at a time when some of these “molecular nuclei” are organizing to confront the neoliberal project, it should come as no surprise that resistance arises from a force field of hate, fear, misogyny, white supremacy and xenophobia. The effects of dispossession—poverty, precariousness, futurelessness—do not necessarily lead to a desire for rebellion, which has capitulated in a submission without truce. In many cases, what manifests in these subjectifications is a black hole;<sup>23</sup> that is, a fault in the attempt to fracture the forms of subjection that end in a hole, a fall. Today, black holes proliferate endlessly. Part of Okón's artistic project is to sabotage the apparatuses that produce them, and this is profoundly political.

---

23— The notion of a “black hole” was outlined by Deleuze and Guattari in *Anti-Oedipus* and developed in *A Thousand Plateaus*, the first and second volumes of *Capitalism and Schizophrenia*.

## Sabotage

Foucault developed the concept of an apparatus in his effort to understand the construction of the subject through both discursive and non-discursive practices. Although the term did not have a single, unequivocal meaning, he described it as “an absolutely heterogeneous set that includes discourses, institutions, architectural structures, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions, in sum: that which is said as well as that which is unsaid.”<sup>24</sup> This is why Agamben, who later drew on this concept in his own effort to make sense of the relationship between power and contemporary experience, would claim that there is not a single moment in an individual’s life that is not modeled, contaminated, or controlled by some apparatus or another, since they configure the fabric out of which subjects are shaped and through which they establish their relationships with the world.

Art, of course, is also an apparatus, and in the case of Okón, it makes sabotage into a form of intervention. Okón’s work operates by engendering an overflow of the forms of representation secured by a saturation of affects that reveal the failures of a social system. It does this by means of an operation that, on the one hand, disturbs languages and artistic media and, on the other, bursts open identities in order to carry them to the edge of the absurd.

Okón cannibalizes the languages that make it possible for a simple reading of the medium to emerge. Between installation, video, performance and sculpture, his work unsettles traditions in order to nudge representations out of their familiar media. Brandon Stosuy reads his work as “a series of near-sociological experiments executed for the camera [that] blends staged situations, documentation and improvisation and questions habitual perceptions of reality and truth, selfhood and morality.”<sup>25</sup> This way of working

---

24— Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, vol. III: 1976-1979, Paris, Gallimard, 1994, p. 299.

25— Brandon Stosuy, “Yoshua Okón on the difference between activism and art,” *The Creative Independent*, March 24, 2017. Available online at <<http://thecreativeindependent.com/people/yoshua-okon-on-the-difference-between-activism-and-art/>>.

unhinges the system of representation that has been naturalized by media apparatuses and delivery systems themselves—one thinks of Instagram, Facebook, Twitter, or reality TV shows. It is not a matter of allowing his “collaborators” to present themselves in front of the camera in order to affirm their identities atavistically, as it were; it is rather that the artist’s critical operation is based on destabilizing its own logic of production and revealing the social profile of his protagonists as a misshapen mirror image of themselves, redolent with propositional absurdity.

This process opens up a moment of ambivalence, which is why it is the spectator who has to detect that moment of unhinging. It is here that the sabotage takes place, opening contradictions so that spectators read and take-on what is being presented. The most delicate part of Okón’s work takes place when the spectator has to determine how much of what they see is a trick and whether or not their reading is based on a shared identification.

The positions that Okón’s characters sustain are so far from any political correctness that, by exploding them, they show things as they are: without any veneer, without any qualifications, without any half-truths. Revealed between our fright and our laughter, they offer stark intimations of things we might have in common, that we might have preferred to ignore.

In *The Indian Project: Rebuilding History* (2015), the intervention lies in showing how the politics of reconstructing memory in Okón’s tale of inclusion are made from the erasure of history itself. The artist worked in the community of Skowhegan, a small town in Maine whose nineteenth century name, Milburn, was changed back to its original Abenaki designation. Despite the renaming, there is no trace of indigenous people in the town, since the Abenaki were almost entirely exterminated during and after colonization. Even so, visitors are welcomed by an enormous sculpture, which proud residents call “the world’s tallest Indian.” While members of the Skowhegan Area Chamber of Commerce were holding a fundraiser to restore the monument, Okón invited them to host a show on the local television channel. He asked them to display their history and, in their narration, they pointed time and again to their indigenous heritage. In response, Okón suggested that they recreate a

ceremony in accordance with the worldview of the town's original inhabitants. The result is a delirious reproduction of imaginaries through appropriations in which the only things not to appear are any recognition of the violence that took place and the acceptance that their structure of privilege was built atop that genocide. Clichés, forms of supremacy, representations made from repetitions from cowboy movies are multiplied endlessly, and what they open-up is the form of a domination that continues to be reproduced today.

One could say that the scenes Okón produces, in which his “collaborators” explore their ways of ordering the world without taboos or restrictions, open-up a hilarity inherent in the absurdity of their identities. The resource of humor is an apparatus of resistance, for it enables the power of domination to be disrupted or broken. Mockery and ridicule are acts of sabotage against the position of authority, sundering, or at least suspending, the mechanisms of subjugation. Thus, humor in Okón's work is not a matter of trivial jokes but is, rather, part of a strategy for confronting power and the impoverishment of experience by interleaving the senselessness of dominant identities with the possibility of their destruction. Laughter here sabotages the apparatuses of world production and realigns the affects that they produce.

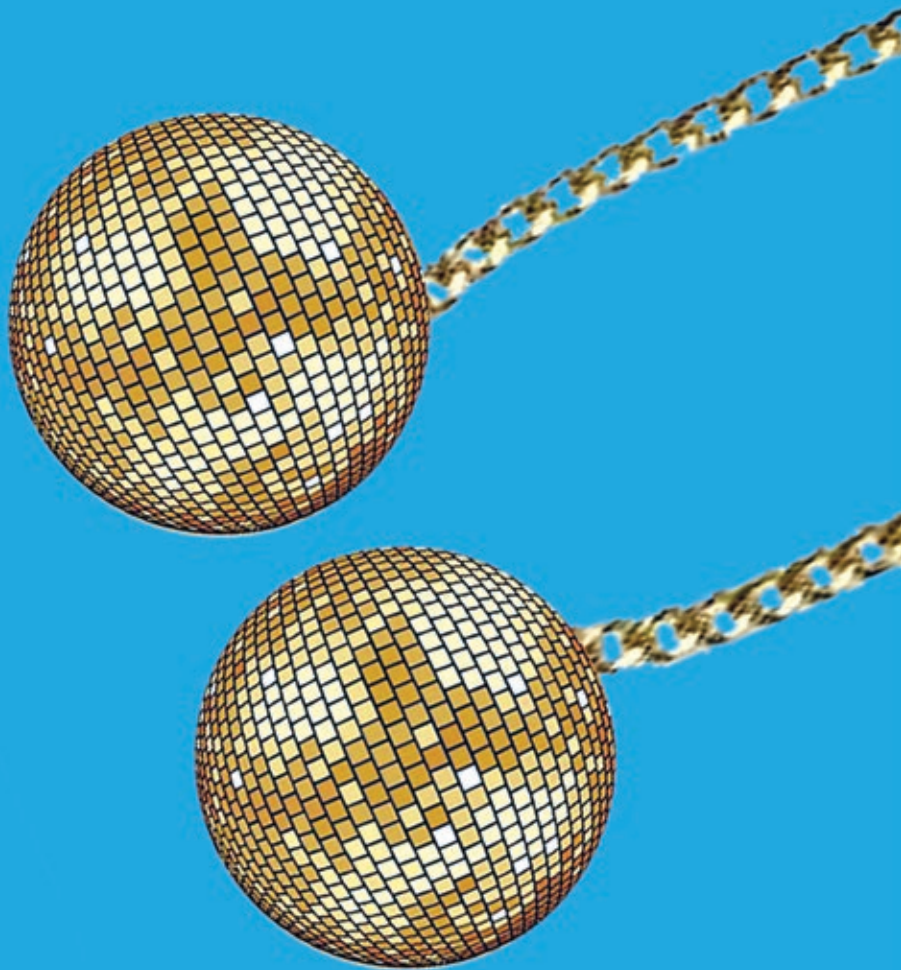
I want to suggest that, aside from whether or not Okón's work could be defined as “political” art—an unimportant question—his work “does” politics by delivering the logics of world production to the absurd. Its political quality has less to do with a kind of denunciation or activism, than with a mode of sabotage. His work pokes holes, obstructs, knocks things out of order. It profanes ways of knowing, truths, certainties, identities and their representation. Okón's politics distances itself from mythological forms and operates instead through destruction. It intervenes in the hard nuclei where the desire to be dominated proliferates, and by doing this under the deformation provoked by the limit of their own logic, these identities show their true faces: antiquated, inoperative, ridiculous.

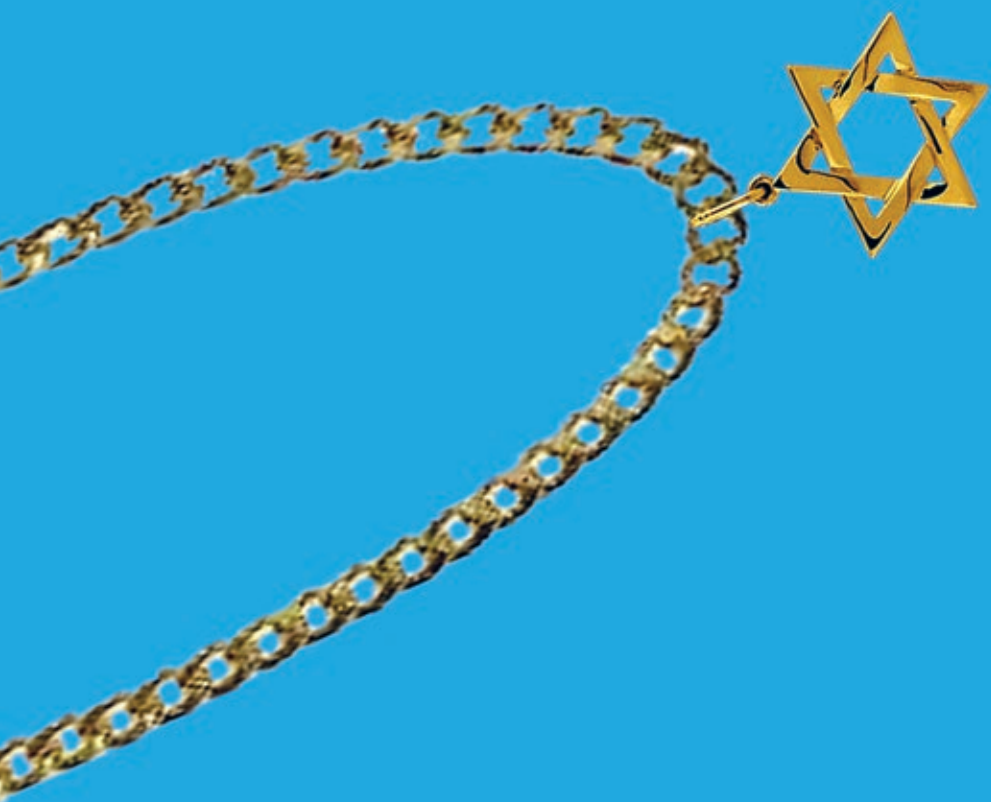
We might conclude by suggesting that although the political operation of Okón's work was born out of the opening-up of artistic production in Mexico in the 1990s—when the disintegration of national mythologies made it possible to challenge power with mockery, parody and irony—the



radical aspect of his work does not reside there, but rather in the development of a critical strategy that enables him to sabotage the apparatuses from which we have consolidated contemporary experience.

Now that a new fascism has taken power and the slipping away of political correctness has unveiled the extent of the desire to be subjugated, Okón's work offers a space in which to confront the orders of control. Nothing could be more urgent today.





## SEMBLANZA

---

### YOSHUA OKÓN

(Ciudad de México, 1970). El trabajo de Okón mezcla situaciones actuadas, documentación e improvisación, cuestionando las percepciones habituales de la realidad y la verdad, la individualidad y la moralidad. En 2002 obtiene la maestría en arte de la Universidad de California en Los Ángeles con el apoyo de una beca Fulbright. Entre sus exposiciones individuales se encuentran: *Yoshua Okón: In the Land of Ownership*, Asakusa, Tokio; *Salò Island*, Universidad de California en Irvine; *Piovra*, Kaufmann Repetto, Milán; *Poulpe*, Mor Charpentier, París; *Octopus*, Cornerhouse, Manchester y Hammer Museum, Los Ángeles, y *Subtitle*, Städtische Kunsthalle, Múnich. Entre sus colectivas se encuentran: *Manifesta 11*, Zúrich; *Bienal de Gwangju*, Corea del Sur; *Antes de la resaca*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México; *Incongruous*, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausana; *The Mole's Horizon*, Palais des Beaux-Arts, Bruselas; *Bienal de Mercosur*, Porto Alegre; *Amateurs*, Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco; *Laughing in a Foreign Language*, Hayward Gallery, Londres; *Adaptive Behavior*, New Museum, Nueva York, y *Mexico City: an exhibition about the exchange rates of bodies and values*, MoMA PS1, Nueva York, y *Kunstwerke*, Berlín. Su obra se encuentra en las colecciones de Tate Modern, Hammer Museum, Los Angeles County Museum of Art, Colección Jumex y Museo Universitario Arte Contemporáneo, entre otras.

## BIOGRAPHICAL SKETCH

---

### YOSHUA OKÓN

(Mexico City, 1970). Okón's work blends staged situations, documentation and improvisation, questioning habitual perceptions of reality and truth, selfhood and morality. In 2002, he received an MFA from University of California, Los Angeles, with a Fulbright scholarship. His solo exhibitions include: *Yoshua Okón: In the Land of Ownership*, Asakusa, Tokyo; *Salò Island*, University of California, Irvine; *Piovra*, Kaufmann Repetto, Milan; *Poulpe*, Mor Charpentier, Paris; *Octopus*, Cornerhouse, Manchester and Hammer Museum, Los Angeles; and *Subtitle*, Städtische Kunsthalles, Munich. His group exhibitions include: Manifesta 11, Zurich; Gwangju Biennale, Korea; *Antes de la resaca*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Mexico City; *Incongruous*, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne; *The Mole's Horizon*, Palais des Beaux-Arts, Brussels; Mercosur Biennial, Porto Alegre; *Amateurs*, Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco; *Laughing in a Foreign Language*, Hayward Gallery, London; *Adaptive Behavior*, New Museum, New York; and *Mexico City: an exhibition about the exchange rates between bodies and values*, MoMA PS1, New York, and Kunstwerke, Berlin. His work is included in the collections of Tate Modern, Hammer Museum, Los Angeles County Museum of Art, Colección Jumex and Museo Universitario Arte Contemporáneo, among others.

# CATÁLOGO

---

## CATALOGUE

Todas las piezas son cortesía del artista, excepto si se indica de otro modo—All the pieces are courtesy of the artist, unless stated otherwise.

**1. *Chocorrol*, 1997**

Video monocanal—Single-channel video  
1'02"

**2. *Presenta*, 2017**

Video monocanal—Single-channel video  
5'

Producido en colaboración con—Produced in collaboration with  
Candiani Dubbing Studios

**3. *HCL*, 2004**

Tubos de acrílico transparente, bomba sumergible y vómito de bulímicos—Clear acrylic pipes, pump and vomit from bulimics  
Dimensiones variables—Variable dimensions

**4. *Bocanegra*, 2007**

Video monocanal—Single-channel video  
19'08"

**5. YOSHUA OKÓN y—and SANTIAGO SIERRA**

*El excusado—The Toilet*, 2016

Excusado funcional en vaciado de cobre—Functional toilet in copper casting

48 × 43.5 × 42 cm

Cortesía de—Courtesy of Moisés Cosío

**6. *Flagging*, 2017**

16 banderas de tela—cloth flags 40 × 24 cm

3 banderas de tela—cloth flags 500 × 300 cm

**7. *Chiquita Banana*, 2004**

Relieve en mármol blanco de Carrara—Relief in white

Carrara marble

50 × 93 × 8 cm

Colección privada—Private Collection

- 8. *Freedom Fries: naturaleza muerta—Freedom Fries: Still Life*, 2014**  
Video monocal—Single-channel video  
3'42"  
Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Galería Mor Charpentier, Paris
- 9. *Freedom Fries: mesa para dos—Freedom Fries: Table for Two*, 2014**  
Escultura con mesa y sillas metálicas tapizadas en vinil y piel curtida de borrego—Single-channel video and sculpture with table and vinyl and lamb leather recovered chairs  
Dimensiones variables—Variable dimensions  
Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Galería Mor Charpentier, Paris
- 10. *Risas enlatadas—Canned Laughter*, 2009**  
Videoinstalación—Video installation  
3 proyecciones, mesa con anaqueles, 5 monitores, 170 latas y lámparas, 20 batas—3 projections, table with shelves, 5 monitors, 170 cans and lamps, 20 lab coats  
14'25"
- 11. *Pulpo—Octopus*, 2011**  
2 impresiones de fotografía en Lightjet a color—  
photograph Lightjet c-prints  
200 × 130 cm c/u—each
- 12. *Pulpo—Octopus*, 2011**  
Videoinstalación con 4 proyecciones sincronizadas, 8 cubetas de Home Depot con hule espuma, logo en serigrafía—Video installation with 4 synchronized projections, 8 Home Depot buckets with foam, silkscreen logo  
18'31"  
Producido como parte del Hammer Museum's Artist Residency Program, programa iniciado con fondos de la Nimoy Foundation y apoyado significativamente por un donativo de James Irvine Foundation—Produced as part of the Hammer Museum's Artist in Residency Program was initiated with funding from the Nimoy Foundation and is supported through a significant grant from the James Irvine Foundation
- 13. *Isla de Salò—Salò Island*, 2013**  
Video monocal y maqueta circular—Single-channel video and architectural model  
10'56"

Producido en colaboración con—Produced in collaboration with  
University Art Galleries, University of California, Irvine

**14. *The Indian Project: reconstruyendo la historia—The Indian Project: Rebuilding History*, 2015**

Video monocanal, 3 dibujos sobre manta, alfombra, 2 árboles artificiales, 2 escritorios de madera, 2 fresneles sobre tripiés—Single-channel video, 3 drawings on raw canvas, carpet, 2 artificial trees, 2 wooden desks, 2 fresnel lights mounted on tripods  
15'26"

**15. *Oracle*, 2015**

Videoinstalación en 2 canales sincronizados—Video installation on 2 synchronized channels  
12'36"

Producido en colaboración con—Produced in collaboration with  
Arizona State University Art Museum

**16. *Miasma*, 2017**

10 impresiones fotográficas sobre MDF—photo prints on MDF  
460 × 140 cm  
Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Parque Galería

**17. *Chille*, 2009**

62 esculturas de yeso en bruto—rough plaster sculptures  
Dimensiones variables—Variable dimensions  
Producido en colaboración con—Produced in collaboration with  
Galería Gabriela Mistral  
Colección VHP, Ciudad de México

**18. *Gaza Stripper*, 2006-2017**

Videoinstalación monocanal, tubo metálico y luces de disco—  
Single-channel video installation, metal pole and disco lights  
25'  
Producido en colaboración con—Produced in collaboration with  
Hertziya Museum of Contemporary Art

**19. *Rusos Blancos—White Russians*, 2008**

Fotografía en caja de luz con impresión Duratrans a color—  
Photograph in lightbox with Duratrans c-print  
133.8 × 101.6 × 12.7 cm  
Colección privada—Private Collection



# CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

## EXHIBITION CREDITS

Curaduría—Curator

**John C. Welchman**

Coordinación de la exposición—

Exhibition Coordination

**Virginia Roy**

Proyectos Internacionales—

International Projects

**Patricia Sloane**

Yoshua Okón Estudio

**Martha Vázquez**

**Rodrigo Cervantes Ornelas**

Producción museográfica—

Installation Design

**Joel Aguilar**

**Salvador Ávila Velazquillo**

**Adalberto Charvel**

**Cecilia Pardo**

Programas públicos—Public Programs

**Luis Vargas Santiago**

**Mónica Amieva**

**Eliza Mizrahi**

Conservación y registro—

Conservation and Registrar

**Julia Molinar**

**Juan Cortés**

**Claudio Hernández**

**Elizabeth Herrera**

Procuración de fondos—Fundraising

**Gabriela Fong**

**María Teresa de la Concha**

**Josefina Granados**

**Alexandra Peeters**

Comunicación—Media

**Carmen Ruiz**

**Ekaterina Álvarez**

**Francisco Domínguez**

**Ana Cristina Sol**

Servicio social—Interns

**Ana García**

**Dario Rico**

Curador en jefe—Chief Curator

**Cuauhtémoc Medina**

### MUSEO AMPARO

Colecciones—Collections

**Carolina Rojas Bermúdez**

Comunicación y difusión—

Communication and Media

**Silvia Rodríguez Molina**

Museografía—Installation Design

**Andrés Reyes González**



*Isla de Salò—Salò Island, 2013 [Cat. 13]*

## AGRADECIMIENTOS

---

## ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Yoshua Okón. Colateral*.

---

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Yoshua Okón. Collateral*.

Mariana Vargas

Mauricio Cadena, Leticia Candiani, Moises Cosío, Phillippe Charpentier, Helena Chávez, Homero Fernández, Christian Gerandon, Jonathan Gómez, Alex Mor, Elias Okón, Lázaro Okón, Natalia Okón, Yonatan Okón, Rodrigo Peñafiel, Diego Quemada, Andrés Rojo, Aimeé Servitje y—and Santiago Sierra.

Candiani Dubbing Studios, Galería Mor Charpentier, Panik y— and Parque Galería.

**YOSHUA OKÓN. COLATERAL** se terminó de imprimir y encuadernar el 18 de septiembre de 2017 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Talpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 118 y 216 g. Diseño y supervisión de producción Periferia. El tiraje consta de 2000 ejemplares.

—

**YOSHUA OKÓN. COLLATERAL** was printed and bound on September 18th, 2017 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Talpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on Domtar Lynx 118 and 216 g. Design and production supervision by Periferia. This edition is limited to 2000 copies.

—

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Dr. Enrique Luis Graue Wiechers**  
Rector—Rector

**Dr. Leonardo Lomelí Vanegas**  
Secretario General—General Secretary

**Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez**  
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

**Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa**  
Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary  
of Institutional Development

**Dr. César Iván Astudillo Reyes**  
Secretario de Servicios a la Comunidad—Secretary  
of Community Service

**Dra. Mónica González Contró**  
Abogada General—General Counsel

## COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

**Dr. Jorge Volpi Escalante**  
Coordinador—Coordinator

**Mtra. Graciela de la Torre**  
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,  
Visual Arts · MUAC

## MUSEO AMPARO

**Lucía I. Alonso Espinosa**  
Directora general—General Director

**Ramiro Martínez Estrada**  
Director ejecutivo—Executive Director

*Yoshua Okón. Colateral* recorre la obra en videoinstalación, escultura y fotografía de Yoshua Okón en torno a una espiral de relaciones internacionales —desde la Ciudad de México, la frontera México-Estados Unidos y Los Ángeles hasta el Maine rural, Guatemala, Santiago de Chile y la Franja de Gaza. En un espectro cuidadosamente calibrado de temas, Okón documenta, co-produce, re-imagina y satiriza las actividades sociales de grupos e individuos en estos lugares, actuando sea como observador, participante, colaborador, informante o saboteador. *Colateral* aborda las convergencias y víctimas en la economía neoliberal, y ofrece una arqueología de las ruinas y daños de los sistemas globales de intercambio.

*Yoshua Okón. Collateral* tracks the politically-engaged video installation, sculptural and photographic work of Yoshua Okón around a spiral of international relations—from Mexico City, the US-Mexico border and Los Angeles to rural Maine, Guatemala, Santiago de Chile and the Gaza Strip. In a carefully calibrated spectrum of engagements, Okón documents, co-produces, re-imagines and satirizes the social activities of groups and individuals in these locations, acting by turns as observer, participant, collaborator, informant and saboteur. *Collateral* takes on convergences and casualties in the neoliberal economy, offering an archeology of the ruins and damages of global systems of exchange.

#### MUAC

23.09.2017–11.02.2018

Salas—Rooms 7 & 8

[muac.unam.mx](http://muac.unam.mx)

#### Museo Amparo

03.03.2018–04.06.2018

[museoamparo.com](http://museoamparo.com)



Museo Amparo

RM





  
culturaUNAM



UNAM  
La Universidad  
de la Nación

**muac**  
museo universitario  
arte contemporáneo



Museo Amparo

RM

