

E & NILO
PUNTO
OS
CCT





GOBIERNO DE CHILE
CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES

Galería de Arte | gm
Gabriela Mistral

**GALERIA
GABRIELA
MISTRAL
2009**

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES

Ministra Presidenta de Cultura
Paulina Urrutia Fernández

Subdirector Nacional
Eduardo Muñoz Inchausti

Jefe Departamento Creación Artística
Leonardo Ordóñez Galaz

GALERIA GABRIELA MISTRAL

Directora
Claudia Zaldívar

Encargado Proyectos
Germán Rocca

Asistente Montaje
Alonso Duarte

CATALOGO

Editora
Claudia Zaldívar

Asistente editorial
Bárbara Palomino

Asistentes
Constanza Alarcón y María Paz Ortúzar

Textos
Gonzalo Pedraza

Traducción
Kristina Cordero

Diseño gráfico
Rodrigo Dueñas / Muro

Colaboración Diseño
María Verónica Ortega, Francisco Schultz

Fotografía registro exposiciones
Jorge Brantmayer

Fotografía adicional
German Rocca, Yoshua Okón, Archivos Galería Gabriela Mistral

Calibración color
Eliana Arévalo, Paola Cifuentes

GALERIA GABRIELA MISTRAL

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Alameda 1381

8340523 Santiago de Chile

Tel. + 56 2 3904108

galeria@mineduc.cl

www.cnca.cl/galeriagm

© Galería Gabriela Mistral. Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial.

© Fotografía: sus autores

© Textos: sus autores

© Obras: sus autores

Inscripción Registro de Propiedad Intelectual N°

ISBN:



Galería de Arte | gm
Gabriela Mistral

YOSHUA OKON









CHILLE en Chile

Gonzalo Pedraza
Historiador del arte
Santiago, Chile. Noviembre, 2009

En las artes visuales locales el concepto de lo político ha resonado de manera efusiva de un tiempo a esta parte. Bajo esta condición, quisiera aclarar que el trabajo que he realizado como 'curador' ha mantenido una amplia distancia con lo que se conoce comúnmente como 'arte político'. Esta conjunción de conceptos ha sido tratada, localmente, como una suerte de singularidad que dota al arte de un estatus, en donde lo 'político' suele ser una consigna válida al momento de producir obra. Esta conjunción me parece ambigua, inocente y a veces perversa, lo que provoca mi toma de distancia.

El trabajo del artista mexicano Yoshua Okón en Chile, a grandes rasgos, fue una recreación del funeral de Augusto Pinochet, tema que se lanza de lleno en lo político. En este caso, mis aprensiones se diluyeron al percibir en el trabajo del artista un componente singular y fresco: el tratamiento artístico de lo político no caía en el juego de la denuncia, la agenda o la crítica social. Okón asumía con ironía y desprejuicio que la obra se acercaba desde su propio terreno, utilizando el espacio del arte como una excusa para referirse a la política visual que rodea las imágenes de la dictadura y de las artes en Chile.

El proceso de investigación que realizó el artista hace un año, en conjunto con la galería y la curaduría, dio como resultado el uso del video, la proyección y una serie de esculturas. Estas operaciones se tornan fundamentales para la lectura que se realizará a continuación, la cual vincula a CHILLE en relación directa con el imaginario de la dictadura en Chile.



Figura 1. Bocanegra (2007)



Figura 2. Gaza Stripper (2006)

Obras anteriores

La serie de obras que Yoshua Okón ha desarrollado trabaja temas que son contingentes para un determinado contexto social: analizando y formalizando su experiencia a través del arte. Su obra más reciente se destaca por el uso del video y la instalación como dos medios que traducen tal pesquisa. En *Bocanegra* (2007) detecta a un grupo de mexicanos aficionados al nazismo, a los que da la posibilidad de realizar una película. Ellos mismos elaboran los guiones y actúan. En ella vemos desde una marcha por la plaza hasta la escena de una eyaculación en honor al Führer. Esta obra fue presentada en Berlín, el trabajo con la 'otredad' -término complejo, que nunca ha dejado de crearme cierta incomodidad- viajó en sentido contrario: la 'proyección' funcionaba en toda la muestra como la vuelta de la imagen construida por los propios alemanes, ahora traducida por un grupo de seguidores del Führer en Ciudad de México (figura 1).

Siguiendo esta línea, Okón realizó el año 2006 *Gaza Stripper*, para esta obra investigó en Israel la presencia de ciertos signos visuales a favor y en contra del retiro de los asentamientos judíos de la Franja de Gaza. El grupo opositor utiliza una franja naranja como símbolo. Okón produjo en el Museo de Arte Contemporáneo Herzliya una performance, que estaba compuesta por una estructura -a modo de pequeño escenario-, luces, cámaras, monitores y un stripper, un tipo que bailaba sin cansancio ni pudor en medio de la sala. De su pene colgaba una franja naranja. La inauguración causó una gran polémica que no sabía exactamente contra qué alegaba. Los signos fueron utilizados de tal manera que no necesariamente se transformaban en posiciones claras (figura 2). La ambigüedad de los signos utilizados para hablar, desde 'fuera', de temas contingentes dentro

de un contexto específico es una de las estrategias de trabajo del artista, a lo menos, en estas dos obras citadas.

CHILLE

En la exhibición CHILLE, Okón usa una estrategia similar a la señalada anteriormente. En 2008 el artista realizó una residencia en INCUBO, en tres semanas el equipo compuesto por Josefina Guisasti, Bárbara Palomino y quien escribe, le propuso una serie de recorridos por la ciudad de Santiago relacionados directamente con su obra. Uno de ellos nos dirigió al Lili Marleen, restaurante ubicado en un barrio céntrico de la ciudad y que tiene como particularidad ser 'pinochetista'. Al entrar escuchábamos de fondo música alemana de la década de los treinta y caminábamos entremedio de mesas repletas de personas degustando comida típica alemana. En sus muros podían apreciarse imágenes de Pinochet y sus seguidores, además de gorros, cascos y objetos propios del imaginario militar. Era, a pesar de lo que representaba, un gabinete fascinante.

En una de sus salas centrales nos topamos con una maqueta, en ella se recreaba el funeral de Pinochet: una larga fila de soldaditos, una banda y caballitos de metal marchaban llevando el ataúd del General. Esta pieza que no superaba el metro y que estaba protegida por un vidrio (que creaba una especie de cripta), tenía tanta presencia visual que dejó atónito a todo el grupo que iba a la 'investigación'. No 'habían mesas disponibles', emprendimos la retirada. Esta experiencia causó tanto impacto que se transformó en una pieza fundamental en la construcción y propuesta de obra realizada por Okón.

El tratamiento de este tema es pedregoso, hablar de Pinochet hoy se puede transformar en una suerte de denuncia o revival, dos direcciones que pueden eliminar tajantemente una posición aún más crítica. Partamos por tanto con una descripción histórica que en la

medida que la combinamos con la obra, nos entregan en conjunto una lectura posible para CHILLE.

En 1973 fue bombardeada la casa de gobierno, el General del Ejército Augusto Pinochet Ugarte tomó el poder presidencial y estableció un régimen dictatorial hasta 1989, año en que fue destronado por el plebiscito que dio paso a un sistema democrático de elección presidencial. En el año 2006 fallece.

Su muerte significó varias cuestiones. Para los sectores conservadores, la eliminación de un signo que representaba las atrocidades de la dictadura, signo que aparecía exigiendo cuentas en sus reiteradas negaciones sobre su vinculación al régimen. Para los sectores en oposición a la dictadura, significaba la muerte en paz de un sujeto que no merecía tal final. Para todos, haciendo más democrática la recepción, fue impactante ver a Pinochet muerto a través de los medios de comunicación. La imagen del dictador era la cara visible de una compleja trama de sujetos que tejían el régimen -no olvidemos la importancia de ideólogos como Jaime Guzmán, que decía a sus estudiantes de derecho que la clave de la influencia es no ser visible. La 'visibilidad' de un cuerpo ataviado con un uniforme militar y que, en su lecho de muerte, era posible ver inmóvil y desprotegido, enterraba toda una estética del horror que se implantó en Chile y que continúa desde otros lechos (figura 3).

En una de las imágenes del funeral, los reporteros gráficos lograron una imagen que superaba toda ficción (figura 4). Un grupo de jóvenes levantaba su mano al General, el mismo saludo de la Alemania Nazi. Al igual que en el restaurante, había una vinculación entre el imaginario de la dictadura con el nazismo. Si bien no podemos asegurar a ciencia cierta esta relación, en el mismo tiempo en que se realizaba el funeral, grupos de jóvenes



Figura 3



Figura 4

neonazis salieron a las calles quemando banderas y gritando frases de 'Patria y Libertad'.¹ La puesta en escena del dictador con su discurso, en donde la cámara captaba desde abajo y centraba el cuerpo, el uso de la voz fuerte y el exceso de poder en las palabras recuerdan a Hitler. Podemos afirmar tal cuestión debido a la mediación que la fotografía, la radio y la televisión han ejercido en la 'representación' de tales personajes.

La representación de lo militar tiene sus fundamentos en una suerte de historiografía de la imagen en relación al poder. Yoshua Okón resolvió para el caso local el uso de esculturas y la proyección de un video. En la sala central de la galería situó una maqueta que recrea la que vimos en Lili Marleen. Esculturas de alrededor 75 cm. de altura, hechas en esponja recubierta con yeso, se desplegaban en línea recta por toda la sala. Se recreó una cripta y, así, la sala de arte se transformó en un mausoleo. El historiador del arte Hans Belting, refiriéndose a la imagen de los muertos en la antigüedad, plantea "el muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen".² Construir una imagen para hacer presente algo ya ausente puede ser una de las señales que ejemplifican este complejo escultórico. Gombrich también se pregunta sobre este problema en su libro *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, se sirve del caso de los pequeños caballos o siervos de arcilla sepultados en la tumba de los poderosos y que sustituyen a los 'vivos'.³ Esta teorización sustituye -valga la redundancia- la teoría de la imitación, los objetos 'son' lo que representan, es decir, estamos frente a materializaciones que están íntimamente conectadas con su referencia. Ahora bien, en la serie de esculturas no se 've' a Pinochet, solo sabemos de su presencia a través de un fragmento del texto curatorial que

se expone en la entrada de la galería: ¿acaso el dictador es irrepresentable?

En 1974, un año después del Golpe Militar en Chile, se descubrió en China el Ejército de Terracota. Más de 7000 mil piezas a escala real fueron mandadas a construir por el emperador Qin Shihuang, casi dos siglos antes de Cristo. Las figuras de guerreros humanos en postura de batalla, todas distintas entre sí, tenían una función que hasta el día de hoy se discute. El emperador se enterró junto a ellas en un gran mausoleo, con el objetivo de convertirse en inmortal -según la lectura de la historia del arte tradicional. Ese objetivo, no sabemos si cierto o no, se cumple en cierta medida. Casi 2300 años después aparece citado el emperador en este texto: continúa con vida (figura 5).

Esta relación entre un ejército de terracota descubierto un año después de la implantación de la dictadura constituye un hecho que no deja de estar conexas. Las semejanzas entre culturas y tiempos dispares a veces nos dan mayores luces para comprender algunos problemas.

En la sala contigua se proyecta el video señalado anteriormente. Okón recreó el mismo funeral, pero ahora con personas vivas. Todas de avanzada edad caminaron tras una carreta, mujeres vestidas de luto y hombres con vestimenta militar acompañaban, al son de una banda, el ataúd de Pinochet tirado por una carreta (figura 6). Este personaje era interpretado por una chica, la más joven del grupo, quien se puso una chaqueta como la del General (figura 7). El video se grabó en la Alameda -arteria principal de la ciudad de Santiago- y recreó el rito fúnebre. Tenía la particularidad de que en ciertos intervalos 'Pinochet' levantaba los brazos, en ese momento todos gritaban hilarantes y volvían,



Figura 5



Figura 6

17



Figura 7



Figura 8

como si nada, a caminar. El video se proyectó en dos tomas que parecían las mismas, pero que en realidad eran distintas (figura 8). Era como si se hubiera creado un visor para cada ojo del espectador, si se miraba uno se pasaba al otro y viceversa, notando en pequeños cambios las diferencias.

La videoproyección tiene un modo de formalizar la presencia de la ausencia distinto a la escultura. Esta última tiene un componente material parecido al cuerpo, mientras que la bidimensionalidad propia de la proyección, nos advierte otro problema (figura 9).

En las discusiones sostenidas con el artista, uno de los elementos que más le llamó la atención fue la noción de memoria. En Chile la memoria tiene una connotación política en relación directa con la dictadura. La recuperación de la 'memoria histórica' ha sido uno de los ejes de los gobiernos de la Concertación, los cuales también han elaborado una dirección en la producción del arte vinculado a ese rescate. El 'arte político' realizado en Chile postdictadura ha venido a soslayar tal enunciado. A veces logra su cometido, otras veces no, generando obras que cumplen su función sin pensar críticamente el espacio en donde se enuncian, la narrativa que emplean o el uso de materiales.

Hoy, veinte años después, se sigue produciendo en clave de los ochenta, esta cuestión le pareció especialmente singular al artista, quien también lleva el signo de lo 'latinoamericano' a cuestras, marca que, no está demás decirlo, para los aparatos centrales es 'interesante'. Trabajar desde el otro lado, negociar con los signos, pensar el arte en su propio radio, parecieran ser las necesarias vías de escape. La representación de Pinochet en la obra de Okón participa del mismo juego: al estar exhibida en un espacio de arte denuncia al propio arte de apropiarse del signo de la dictadura, el cual es continuo y presente.



Figura 9



Figura 10

Esta toma de distancia realizada por un mexicano hablando de un tema chileno, demuestra que el 'arte político' local, al estar inserto en la misma agenda que lo promueve -el gobierno actual-, se transforma en un traductor sin ningún tipo de distancia. El arte no se puede dar ese lujo. Pinochet como signo no está muerto, sigue en pie, a pesar de que creamos en su entierro. A fin cuentas, jugamos todos al funeral, al cierre, pero gritamos hilarantes en nuestro presente al adoptar ciertas convenciones propias de los restos y fantasmas que dejó la dictadura (figura 10).

A pesar de que se trató de manejar el tema sin caer en la denuncia y la agenda, esperemos que se haya entendido así. Esperemos, también, que este trabajo, venido desde fuera, nos haga pensar un arte que en conjunción con lo 'político' sea capaz de reflexionar sobre sus alcances y limitaciones, y que no solamente levante la mano al régimen de sentido que vivimos hoy.

¹ Grupo paramilitar de jóvenes en oposición al Presidente Salvador Allende, que nombraban a su gobierno como la 'Dictadura del Proletariado'.

² BELTING, Hans. Antropología de la imagen. Madrid, Katz Editores, 2007, p. 178.

³ Véase: GOMBRICH, Ernst. Meditaciones sobre un caballo de juguete. Madrid, Ed. Debate, 2004.







































Exposición	CHILLE
Artista	Yoshua Okón
Curador	Gonzalo Pedraza
Texto	Gonzalo Pedraza
Fecha	8 de octubre al 27 de noviembre de 2009

Ficha Técnica

CHILLE, 2009

Se compone de una serie de 62 esculturas de yeso en bruto de una marcha militar: 34 soldados, 20 músicos de la banda, 3 caballos con jinetes, 3 caballos, 1 ataúd y 1 carreta hecha en madera y pintada blanca. La medida media de cada soldado es de 75 cm., siendo los caballos y la carreta en donde alcanza su mayor altura. La serie se sitúa en la sala central, de muro a muro, cortando la sala en dos.

CHILLE, 2009

Video-instalación de dos canales (5 min. Stereo). Recreación del funeral de Pinochet: un grupo de 8 personas, 5 militares, 3 músicos, 2 conductores de una carreta tirada por un caballo, que carga un ataúd, en donde se ubicaba una actriz que representa a Pinochet, realizaron una procesión por el bandejón central de la Alameda -arteria principal de la ciudad de Santiago. La procesión caminaba al son de una canción fúnebre mexicana. Cada ciertos intervalos 'Pinochet' revivía alzando sus brazos que aparecían desde el ataúd, allí las personas gritaban hilarantes por unos segundos, para posteriormente seguir su camino como si nada. Esta secuencia fue filmada con dos cámaras y proyectada al unísono en la primera sala de la galería.

Yoshua Okón

Nació en Ciudad de México en 1970. Actualmente vive y trabaja en esta misma ciudad. Es Bachelor in Fine Arts de Concordia University, Montreal, Canadá y Master in Fine Arts UCLA, Los Angeles, USA. Fue Fundador de la Galería La Panadería, México DF (1994 – 2002).

Entre sus exposiciones individuales destacamos: Ventanilla Única, Museo Carrillo Gil; Canned Laughter, Viafarini, Milan, Italia (2009); SUBTITLED, Städtische Kunsthalle München, Munich, Alemania; MAVI, Galería Revolver, Lima, Perú (2008); Bocanegra, The Project, New York, USA (2007); Saldo a Favor, Galería Espacio Mínimo, Madrid, España; Gaza Stripper, Herzliya Museum of Contemporary Art, Herzliya, Israel (2006); Bocanegra. Galleria Francesca Kaufmann, Milán, Italia (2005); Lago Bolsena, The Project, New York, USA (2005); Yoshua Okón, Sala de Arte Público Siqueiros, México DF; HCI, Galería Enrique Guerrero, México DF; Shoot, The Project, Los Ángeles, USA (2004); Art Statement, Art Basel Miami, USA; Cockfight, Galleria Francesca Kaufmann, Milán, Italia (2003); Orillise a la Orilla, Art & Public, Ginebra, Suiza; Yoshua Okon, Galería Enrique Guerrero, México DF; New Decor, Black Dragon Society, Los Ángeles, USA (2002); Cockfight, Modern Culture, New York, USA ; Lo Mejor de lo mejor, La Panadería, México DF (2000).

Dentro de sus exposiciones colectivas se encuentran: The station y Art Wrestling, Art Perform, Art Basel Miami, USA; Bienal del Mercosur, Porto Alegre, Brasil; Amateurs, CCA Wattis, San Francisco, USA; Laughing in a Foreign Language, Hayward Gallery, London, UK (2008); La era de la Discrepancia, MUCA, México DF; Escultura social, MCA, Chicago, USA (2007); Day labor, PS1 MOMA, New York, USA; Torino Triennale, Torino, Italia (2005); Adaptive behaviour, New Museum, New York, USA; Fishing in international waters, Blanton Museum, Austin, USA; Don't call It performance, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España y Museo del Barrio, New York, USA (2004); Terror Chic, Spruth/Magers, Munich, Alemania; Bienal de Estambul, Turquía; The Virgin Show, Wrong Gallery, New York, USA; Trienal del ICP, New York, USA (2003); Mexico City: an Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values, PS1 MoMA, Long Island, USA y Kunstwerke, Berlin, Alemania; Bienal de California, OCMA, USA (2002).

Gonzalo Pedraza (Curador)

Nació en Santiago de Chile en 1982. Vive y trabaja en Santiago. Licenciado en Teoría e Historia del Arte y Magíster en Estudios Latinoamericanos, ambos en la Universidad de Chile. Dentro de sus curadurías destacamos: exposición Enclave Morse, Sala SAM y exposición Colección Vecinal, Galería Metropolitana, en Santiago, Chile (2008); selección Tintes Fotográficos, envío ArteBA, Galería AFA, Buenos Aires; Chille del artista Yoshua Okón, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile; y Colección Vecinal Caxias do Sul, VII Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil (2009). Ha sido editor De la Coca-Cola al Arte Boludo: Luis Camnitzer (1969-2006), Ed. Metales Pesados, Santiago, 2009; y ha dictado diferentes conferencias, entre las que se cuentan Arte Chileno e intervención en el paisaje de los ochenta a la actualidad, Museo Arte Contemporáneo, Santiago, Chile (2008); Presentación del libro ATACAMA LAB, Parsons University, New York, USA; e Historia y arte: Colección Vecinal, MARGSS, Porto Alegre, Brasil (2009).

Diseñadora piezas gráficas

Fernanda Urrutia

Esculturas

Producción obra

Alonso Duarte y Carlos Duarte

Asistentes montaje

Constanza Alarcón, María Paz Ortúzar, Patricio Oyarzún, David Soto

Video-instalación

Productora Performance y Casting

Javiera Torres B.

Vestuario

Marisol Torres

Diseño y realización de armas

Lobo Goñi Producciones

Diseño y realización ataud

Jorge Losse.

Músicos

Rodrigo Alvarez, Raúl Díaz, Benjamín Vergara

Soldados

Francisco de la Lastra, Ramón Fotton, Abelardo Morales, René Torres, Ricardo Yañez

Lloronas

Julia Amaya, Margarita Amaya, Blanca Espinoza, Fernand Martínez, Beatriz

Muñoz, Emma Muñoz, Albita Quentui, Rosa Vargas

Conductores carreta

Manuel Flores, David Soto

Camarógrafos

Patricio Oyarzún, Enrique Ramírez

Edición video

Enrique Ramírez

Hay una remembranza a los soldados de la muralla china. La pompa y la solidez de la casta militar contrastada con el "eterno retorno" de cada uno de nosotros. Ahora que no es para todos, ¡no es para todos! Somos un grupo de privilegiados. Gracias por la entrega.

Eduardo Segovia

¿Qué hizo de éste país grande? Gran hipocresía, gran cartuchismo, gran racismo, gran represión. Muchos temas no se hablan, no se confrontan opiniones diferentes. Vestigios de la milicia que marcan esta sociedad chilena actual.

Anónimo.

LIBRO DE COMENTARIOS

Notable. Impactante como la imagen de un acto que pudiera quedar atrás en nuestra memoria, es recuperado por un extranjero. A tomar en cuenta ahora que hay campaña.

Daniel Kohen

CHILLE IN CHILE

Gonzalo Pedraza
Art Historian
Santiago, Chile. November, 2009

In our domestic visual arts scene, the concept of the political has reverberated quite noisily for some time now. With this in mind, I would like to clarify that in the work I have undertaken as a curator I have always maintained a considerable distance from what is commonly termed 'political art.' Locally, this confluence of concepts has been treated as a kind of singularity that grants art a status in which 'the political' is often a valid label for the artist at the moment of creating a work of art. This confluence, to me, seems ambiguous, innocent, and occasionally perverse, and the sum of these sensations is what prompts me to keep my distance.

The piece that Mexican artist Yoshua Okón created in Chile was, in general terms, a recreation of the funeral of Augusto Pinochet, a matter that dives straight into the political realm. In this case, however, my apprehensions regarding the matter abated because I perceived something singular and refreshing in Okón's work: the artist's treatment of the political did not fall prey to the game of denunciation, nor did it obey any kind of social critique or agenda. Armed with irony but free of prejudice, Okón decided that the piece would approach the topic from his own territory, and that he would use the artistic space as an excuse to reflect upon the visual politics that surrounds the images of the dictatorship and the arts in Chile.

The investigative process that the artist embarked upon a year ago, in collaboration with the gallery and its curatorial staff, has come to fruition through the use of videos, the projection of those videos, and a series of sculptures. These endeavors are essential to the interpretation that follows, which establishes a direct relationship between CHILLE and the visual world of the dictatorship in Chile.

PREVIOUS WORK

The series that Yoshua Okón has created deals with issues that are relevant to a particular social context, analyzing and

formalizing the artist's experience through art. The video and installation in his most recent work stand out as two means of expression that effectively translate this inquiry. For *Bocanegra* (2007), Okón approached a group of Mexican Nazi aficionados, and gave them the chance to make a movie. They themselves wrote the script and acted in the piece, which features everything from a march in a city square to the scene of a man ejaculating in homage to the Führer. In this work, which was presented in Berlin, the matter of 'otherness' –a complex term that has always made me somewhat uncomfortable– traveled in the opposite direction: the 'projection' functioned throughout the exhibition as a rejoinder of the image that the Germans had fashioned, now translated by a group of Führer followers in Mexico City. (figure 1)

Along these same lines, in 2006 Okón unveiled the piece entitled *Gaza Stripper*. For this work, the artist went to Israel to study the presence of certain visual signs both in favor and in protest of the withdrawal of the Jewish settlements on the Gaza Strip. The group that opposed such a withdrawal used an orange ribbon or stripe as its symbol. At the Herzliya Museum of Contemporary Art, Okón crafted a performance that was comprised of a structure, a kind of mini-stage with lights, cameras, monitors and a stripper, a man who danced round and round in the center of the space, exhibiting neither fatigue nor modesty in his nonstop motion. An orange ribbon dangled from his penis. The opening night of this piece sparked a tremendous controversy in which nobody quite knew what the artist was protesting. The signs were deployed in such a way that they did not necessarily come together in a clear-cut position of any sort (figure 2). The use of ambiguity in signs that are employed to speak from 'the outside' about matters that are relevant on the inside of a very specific context is one of Okón's working methods, at least in the two aforementioned works.

CHILLE

In the exhibition *CHILLE*, Okón employs a strategy similar to those of the two previously mentioned works. In 2008, he spent three weeks as artist in residence at INCUBO, and during this time the INCUBO team of Josefina Guilisasti, Bárbara Palomino and the present writer proposed that Okón embark on a number of different itineraries throughout the city of Santiago, all of which were directly related to his work. One of these itineraries led us to Lili Marleen, a restaurant located in a central Santiago neighborhood and which is particularly known as a haunt of Pinochet supporters. Upon entering, our ears were greeted with 1930s-era German music, and as we walked past tables filled with diners digging into typical German food, we saw images of Pinochet and his followers hanging on the walls, along with caps, helmets and other bits of military ephemera. Despite all that it represented, it was a fascinating cabinet of curiosities.

In one of Lili Marleen's main rooms, we found ourselves staring at an miniature model, a recreation of Pinochet's funeral: a long parade of soldiers, with a band and horses made of metal marched along, carrying the General's coffin aloft. This piece, which was no more than a meter long and was protected by a glass case that made it seem like a kind of crypt itself, had such visual presence that it left each and every one in the 'research' group absolutely speechless. When someone told us that there were 'no tables available,' we beat our retreat.

This experience left such a strong impression on the artist that it became a fundamental element of the concept and construction of the piece that he ultimately created.

The treatment of this particular matter is an inevitably tricky enterprise: to talk about Pinochet today can easily devolve into either a denouncement or a revival, two directions that can categorically rule out the possibility of a more critical

perspective. As such, I would like to begin with an historical description that together, with an appreciation of the work itself, will offer us one possible reading of CHILLE.

In 1973, the governmental palace was bombed, and Armed Forces General Augusto Pinochet Ugarte assumed control of the presidency and instituted a dictatorial regime that lasted until 1989, when he was removed from office by a plebiscite that marked a first step in establishing a democratic system for the election of the country's president. Pinochet died in 2006.

His death meant different things to different people. For the conservative sector of Chilean society, it signified the elimination of a sign that represented the atrocities of the dictatorship, a sign that frequently appeared demanding pay-backs and explanations on the many occasions when members of this sector denied connection to the regime. For the sectors that opposed the dictatorship, his death signified the peaceful death of an individual who deserved no such demise. There was, however, something democratic about the reaction to Pinochet's death, in that everyone found it shocking to see the man dead in the mass media. The image of the dictator was the visible face of a complex web of individuals who were the very fabric of the regime, lest we underestimate the importance of ideologues like Jaime Guzmán, who in fact told his law students that the key to influence is invisibility. The 'visibility' of a body dressed up in military garb and who could be seen motionless and vulnerable on his deathbed buried an entire aesthetic of horror that took hold in Chile and that continues to be perpetuated from other beds, death or otherwise. (figure 3)

Of all the images of that funeral, the photographers captured one in particular that surpassed the wildest of fantasies and fictions (figure 4): A group of young people with their hands raised to the General, delivering the very same salute used in

Nazi Germany. Just as we saw in the restaurant, a connection was made between the visual world of the dictatorship and that of the Nazi movement. While we cannot conclusively state that such a relationship existed, we do know that as the funeral unfolded, groups of young neo-Nazis took to the streets burning flags and yelling catchphrases coined by the group Patria y Libertad (Homeland and Freedom).¹ The usual montage of the dictator delivering his speech, with the camera traveling over him from below and moving up the body, the strong voice and the excess of power in his words all seem to evoke Hitler. We can state this thanks to the mediation of photography, radio and television in the representation of such individuals.

The representation of the military realm has its roots in a kind of historiography of the image in relation to power. Yoshua Okón resolved it for this local case through the use of sculptures and the projection of a video. In the main space of the gallery he placed a maquette that recreated what we saw at Lili Marleen. Sculptures about 75 centimeters high, made with plaster-coated sponge, were set up in a straight line that intersected the room. A crypt was recreated and in this way the art gallery was transformed into a kind of mausoleum. The art historian Hans Belting, when speaking about the image of the dead in antiquity, suggests that "the dead person will always be someone who is absent, and death is an insufferable absence that, to make bearable, people attempted to fill with an image."² Building an image to create a presence out of something already absent might be one of the signs that exemplify this sculptural assemblage. Gombrich also ponders this issue in his book *Meditations on a Hobby Horse*, in which he uses the case of the miniature horses or clay serfs that were buried in the tombs of the powerful and which served as substitutes for the 'living.'³ This theorization substitutes –forgive the redundancy—the theory of imitation; objects 'are' what they represent. In other words, we are looking

at materializations that are intimately linked to their references. Now, in this series of sculptures, one does not 'see' Pinochet; we only perceive his presence through a fragment of the curatorial text that is displayed at the gallery entrance. Might we say, then, that the dictator is unrepresentable?

In 1974, a year after the military coup in Chile, a Terracotta Army was discovered in China: over 7000 life-sized pieces that had been built on the orders of the Emperor Qin Shihuang almost two centuries before Christ. The figures of the human warriors, poised for battle, each one of unique and distinct from the others, had a function that scholars continue to argue about to this very day. According to the art world's traditional interpretation of this occurrence, the emperor was buried along with these figures in a massive mausoleum in an effort to achieve immortality. It is not known if, in fact, this was what the emperor wished for but in any event, the objective was achieved to a certain degree. Nearly 2300 years later, the emperor is cited in the present essay: he lives on. (figure 5)

This relationship between the dictatorship and a terracotta army discovered one year after the start of the regime in Chile is a connection that one cannot help but draw. The similarities between otherwise disparate cultures and historical eras can often shed light that can be quite helpful for elucidating certain issues.

In the gallery's other room, we find the previously mentioned video. Okón recreated the same funeral, but with living, breathing people of a certain age. Walking behind a carriage, women dressed in mourning and men in military garb accompany Pinochet's coffin as it is dragged by a cart, serenaded by the strains of a band. (figure 6). Pinochet is played by a young woman who is in fact the youngest of the group, and she wears a jacket similar to the kind the General wore (figure 7). This video recreation of the funeral rite takes place on the Alameda,

Santiago's main thoroughfare. Curiously, at certain moments 'Pinochet' raises his arms and as he does so all the people present scream hysterically and then resume walking, completely unfazed. The video was recorded twice and both versions were projected on the wall, and though they seemed to be one and the same they were in fact different. (figure 8). It was as if a viewfinder had been created for each of the viewer's two eyes, and if you looked at one you would drift over to the other one and vice versa, noticing the little differences in tiny changes.

Video projection has a way of formalizing the presence of absence that is different from what sculpture achieves. Sculpture has a material component that is similar to the body, while the two-dimensional quality of projection alludes to another problem. (figure 9).

Over the course of conversations the artist remarked that one of the elements that most captured his attention was the notion of memory. In Chile, memory has a political connotation that is directly related to the dictatorship. The recovery of 'historic memory' has been one of the main platforms of the leftist governments that have also formulated a direction for the production of art connected to that recovered memory. 'Political art' created in post-dictatorship Chile has somehow eluded that objective. Sometimes it achieves its goal, sometimes it does not, creating works of art that perform their function without thinking critically about the space in which they are expressed, the narrativity they employ or the use of materials.

Now, twenty years later, the fact that this kind of art continues to be produced in the same way it was produced in the 1980s seemed noteworthy to Okón, who also bears the weight of being 'Latin American' – a label that, it must be said, the establishment considers 'interesting'. To work from the other side, to negotiate those signs, to conceive of art within its own realm, seem to be very necessary paths for escape. Pinochet's depiction

in Okón's work plays the same game: because it is exhibited in a space dedicated to art it denounces the very art of appropriating the sign of the dictatorship, which is continuous and present.

The distance established by a Mexican artist who talks about a Chilean topic though from a certain remove reveals that local 'political art,' by being inserted in the very agenda that promotes it (the present administration), inevitably becomes a translator that has no distance at all from its subject. Art cannot afford such a luxury. Pinochet as a sign is not dead; it stands on its own two feet, despite what his burial might have led us to believe. In the end, we all play the game of the funeral, the closure, but we shout out hysterically in our present day when we adopt certain conventions that stem from the ghosts and scraps left behind by the dictatorship. (figure 10)

Every attempt was made to treat this matter without falling prey to denunciation and agendas, and we hope the piece is appreciated in that light. We also hope that this work of art, a perspective from outside, might help us envision a kind of art that, in conjunction with the political, might be able to identify its limitations and possibilities, rather than simply raise its hand to salute the regime of thought that predominates at a given moment in time.

¹ Patria y Libertad (Homeland and Freedom) was a paramilitary group comprised of young people who opposed Salvador Allende and termed his presidency a "Dictatorship of the Proletariat."

² BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores, 2007, p. 178.

³ For more information see GOMBRICH, Ernst. *Meditations on a Hobby Horse*. London: Phaidon, 1994.

Exhibition	CHILLE
Artist	Yoshua Okón
Curator	Gonzalo Pedraza
Texts	Gonzalo Pedraza
Date	October 8 – November 27, 2009

Technical Information

CHILLE, 2009.

This exhibit is comprised of a series of 62 rough plaster sculptures lined up as for a military parade: 34 soldiers, 20 musicians in a marching band, 3 horses with riders, 3 solo horses, 1 coffin and 1 wooden carriage painted white. The soldiers average 75 cm in size, and the horses and the carriage are the largest of all the figures. The series was set up in the central room of the gallery, extending from one wall to the other, dividing the room in two.

CHILLE, 2009.

Two-channel video installation (5 min. Stereo). Recreation of the funeral of Pinochet: a group of 8 civilians, 5 members of the military, 3 musicians, and 2 drivers of a carriage pulled by a horse carrying a coffin, atop of which is an actress playing Pinochet. Together they make a procession along the central mall of the Alameda, Santiago's main thoroughfare. The procession marches to the strains of a Mexican funeral hymn. Every so often, 'Pinochet' comes back to life, raising his arms which appear from the coffin at which point everyone shouts hysterically for a few seconds and then resumes walking as if nothing at all happened. This sequence was filmed with two cameras and the results are projected simultaneously in the first room of the gallery.

Yoshua Okón

Born in Mexico City in 1970, and presently lives and works in his native city. He holds a Bachelor's Degree in Fine Arts from Concordia University in Montreal, Canada, and a Master in Fine Arts from UCLA in Los Angeles, California, in the United States. He was the founder of the Galería Panadería in Mexico City (1994-2002). His individual shows include: Ventanilla Única, Museo Carrillo Gil; Canned Laughter, Viafarini, Milan, Italy (2009); SUBTTLED, Städtische Kunsthalle München, Munich, Germany; MAVI, Galería Revolver, Lima, Peru (2008); Bocanegra, The Project, New York, New York, USA (2007); Saldo a Favor, Galería Espacio Mínimo, Madrid, España; Gaza Stripper, Herzliya Museum of Contemporary Art, Herzliya, Israel (2006); Bocanegra, Galleria Francesca Kaufmann, Milan, Italy (2005); Lago Bolsena, The Project, New York, New York, USA (2005); Yoshua Okón, Sala de Arte Público Siqueiros, Mexico City; HCI, Galería Enrique Guerrero, Mexico City; Shoot, The Project, Los Angeles, California, USA (2004); Art Statement, Art Basel, Miami, Florida, USA; Cockfight, Galleria Francesca Kaufmann, Milan, Italy (2003); Orillese a la Orilla, Art & Public, Geneva, Switzerland; Yoshua Okon, Galería Enrique Guerrero, Mexico City; New Decor, Black Dragon Society, Los Angeles, California, USA (2002); Cockfight, Modern Culture, New York, New York, USA; Lo Mejor de lo mejor, La Panadería, Mexico City (2000). Group shows featuring his work include: The station and Art Wrestling, Art Perform, Art Basel, Miami, Florida, USA; Mercosur Biennial, Porto Alegre, Brazil; Amateurs, CCA Wattis, San Francisco, California, USA; Laughing in a Foreign Language, Hayward Gallery, London, England (2008); La era de la Discrepancia, MUCA, Mexico City; Escultura social, MCA, Chicago, Illinois, USA (2007); Day labor, PS1 MOMA, New York, New York USA; Turin Triennial, Turin, Italy (2005); Adaptive behaviour, New Museum, New York, New York, USA; Fishing in international waters, Blanton Museum, Austin, Texas, USA; Don't call It performance, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain and Museo del Barrio, New York, New York USA (2004); Terror Chic, Spruth/Magers, Munich, Germany; Istanbul Biennial, Istanbul, Turkey; The Virgin Show, Wrong Gallery, New York, New York, USA; ICP Triennial, New York, New York, USA (2003); Mexico City: an Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values, PS1 MoMA, Long Island, New York, USA y Kunstwerke, Berlin, Germany; California Biennial, OCMA, USA (2002).

Gonzalo Pedraza

Born in Santiago, Chile in 1982 and presently lives and works in Santiago. He holds a Bachelor's Degree in Art History and Theory as well as a Master's Degree in Latin American Studies from the Universidad de Chile. Projects he has curated include the exhibition Enclave Morse, Sala SAM and the exhibition Colección Vecinal, Galería Metropolitana, in Santiago, Chile (2008); the selection Tintes Fotográficos, sent to ArteBA, Galería AFA, Buenos Aires; Chille by the artist Yoshua Okón, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile; and Colección Vecinal Caxias do Sul, for the 7th Mercosur Biennial, Porto Alegre, Brazil (2009). He was the editor of De la Coca-Cola al Arte Boludo: Luis Camnitzer (1969-2006), published by Editorial Metales Pesados, Santiago, 2009; and he has been a speaker at a variety of conferences and events, among them the conference Arte Chileno e intervención en el paisaje de los ochenta a la actualidad, Museo Arte Contemporáneo, Santiago, Chile (2008); the presentation of the book ATACAMA LAB at Parsons University, New York, New York, USA; and the presentation of Historia y arte: Colección Vecinal, MARGSS, Porto Alegre, Brazil (2009).

Designer, graphic pieces

Fernanda Urrutia

Sculptures

Art Production

Alonso Duarte, Carlos Duarte

Exhibition setup assistant

Constanza Alarcón, María Paz Ortúzar, Patricio Oyarzún, David Soto

Video Installation

Performance and Casting Production

Javiera Torres B.

Wardrobe

Marisol Torres

Design and rendering of weapons

Lobo Goñi Producciones

Musicians

Rodrigo Alvarez, Raúl Díaz, Benjamín Vergara

Soldiers

Francisco de la Lastra, Ramón Fotton, Abelardo Morales, René Torres,

Ricardo Yañez

Weeping women

Julia Amaya, Margarita Amaya, Blanca Espinoza, Fernand Martínez, Beatriz

Muñoz, Emma Muñoz, Albita Quentui, Rosa Vargas

Carriage drivers

Manuel Flores, David Soto

Camera operators

Patricio Oyarzún, Enrique Ramírez

Video editing

Enrique Ramírez

Galería de Arte | gm
Gabriela Mistral

Galería de Arte | gm
Gabriela Mistral